



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

**Corso di Dottorato di ricerca  
In Lingue, Culture e Società**

Ciclo XXXIV

Tesi di Ricerca

in cotutela con Sorbonne Université

**Constelaciones republicanas,  
comunidades imaginadas.**

**La "anomalía" José Bergamín:  
exilio en América Latina (1939-1954).**

SSD: L-LIN-06

Coordinatore del Dottorato

ch. prof. Enric Bou

Supervisore

ch. prof.ssa Susanna Regazzoni

Supervisore cotutela

ch prof. Eduardo Ramos-Izquierdo

Dottoranda

María del Carmen Domínguez Gutiérrez

Matricola: 860070



CONSTELACIONES REPUBLICANAS, COMUNIDADES IMAGINADAS.  
LA "ANOMALÍA" JOSÉ BERGAMÍN: EXILIO EN AMÉRICA LATINA  
(1939-1954)

INTRODUCCIÓN.....	5
CAPÍTULO I: LITERATURA Y EXILIO .....	17
1. Literatura y exilio.....	19
1.1. La Guerra Civil y el exilio como paradigmas.....	19
1.2. Por una nueva historiografía del exilio republicano español.....	23
1.3. Comunidades imaginadas, nacionalidades literarias: los intelectuales republicanos españoles exiliados en América Latina .....	27
1.4. La "anomalía" José ....Bergamín.....	33
CAPÍTULO 2: UNA VIDA PARADÓJICA .....	37
2. Una vida paradójica: entre el esqueleto y el fantasma.....	39
2.1. «Ahora que me acuerdo».....	41
2.2. «A vista de pájaro»: las constelaciones republicanas.....	49
2.3. «Un parto casi milagroso».....	62
2.4. «Adorarás al filólogo tu señor y a él solo servirás»: «La letra mata el espíritu».....	68
2.5. De «pasaporte para otro mundo» a «oeregrino en mi patria».....	75
2.6. Variaciones y fugas.....	79
CAPÍTULO 3: EXILIO EN MÉXICO .....	83
3. Rumbo a México: «lo Cortés no quita lo Cuauhtémoc» .....	85
3.1. La danza de los exiliados españoles en México.....	88
3.1.1.El «arte nuevo» europeo.....	88
3.1.2. Escenas de costumbres andaluzas: <i>Don Lindo de Almería</i> , versión madrileña y musical.....	92

3.1.3. En busca del hueco mexicano: un Lohengrin español surca los cielos mexicanos cabalgando un cerdito.....	105
3.1.4. Los «tancredos» o disfraz de estatua.....	118
3.1.5. Que siga la danza: <i>Balcón de España</i> .....	130
3.2. Bajo el signo de Picasso.....	133
3.2.1. <i>La hija de Dios</i> .....	133
3.2.2. <i>La Niña Guerrillera</i> .....	141
3.2.3. «Todo puede ser uno: la Historia y la Poesía».....	151
3.2.4. Las imágenes conquistan la palabra.....	155
3.3. <i>Pasajero. Peregrino español en América</i> .....	162
3.3.1. <i>El tostadero de Don Patricio</i> .....	170
CAPÍTULO 4: EXILIO EN URUGUAY (1947-1954).....	185
4. Como el Uruguay no hay... ..	187
4.1. Las conferencias en el Ateneo y la Universidad.....	196
4.1.1. Rostros y máscaras.....	199
4.1.2. Musarañas y duendes .....	211
4.2. Una docencia heterodoxa.....	216
4.2.1. Bienaventurados los analfabetos... ..	220
4.2.2. «Montevideo era una fiesta / era la unión de dos contrarios».....	231
4.2.3. «Oiremos por su voz nuestro destino».....	245
4.3. El principio del fin: «este “enfant terrible” es más trabajoso que diez hijos» o «bar de concentración».....	251
4.3.1. Epílogo: La Catedral.....	261
CONCLUSIONES.....	265
BIBLIOGRAFIA.....	275
RESUME DE LA THESE : Constellations républicaines, communautés imaginées. <i>L'anomalie</i> José Bergamín : l'exil en Amérique Latine (1939- 1954) .....	317
ÍNDICE ONOMÁSTICO.....	335

DATOS BIO-BIBLIOGRÁFICOS.....	349
ANEXOS.....	355
ANEXO I: TEXTOS.....	357
ANEXO II: CUADROS DE F. GOYA .....	385
ANEXO III: FOTOGRAFÍAS .....	403



## **INTRODUCCIÓN**





El escritor José Bergamín (1895-1983) es una figura central en la vida cultura republicana española. Poeta, ensayista y dramaturgo es reconocido tempranamente como uno de los talentos literarios de los años veinte y treinta y considerado un lúcido y original crítico del panorama artístico contemporáneo. Es también la figura más controvertida de la mal llamada Generación del 27. Su postura ante el mundo le acarrió la incompreensión de la mayoría de los sectores y muchas antipatías entre propios y contrarios: por su defensa de un credo católico enfrentado con la Iglesia institucional y por su ferviente compromiso político, cercano a los comunistas, pero reacio a dejarse encasillar. Su carácter combativo ayudó a empeorar muchas situaciones.

En los años anteriores a la Guerra Civil, en su frenética actividad literaria y cultural destacan su papel de editor de los autores que con el tiempo se convertirían en canónicos y su dirección de la revista *Cruz y Raya* —referente del catolicismo progresista europeo donde publican los franceses Jacques Maritain o Georges Bernanos—. Durante la contienda su compromiso republicano lo empuja a viajar por Europa, América y Rusia en busca de apoyos y ayudas económicas para la causa, a planificar la evacuación del Museo del Prado junto a Rafael Alberti y María Teresa León; a comisionar a Picasso el *Guernica* para la Exposición de París de 1937; o a organizar y dirigir el II Congreso de Escritores Antifascistas en el que participaron numerosos intelectuales de todo el mundo. La derrota republicana le impidió volver a Madrid: su casa había sido saqueada y su vida corría peligro. Desde París, miembro de la Junta de Cultura Española, se encargó de los trámites para que la intelectualidad republicana viajase a México exiliada donde el presidente del país, el General Lázaro Cárdenas, había prometido auxilio y cobijo.

José Bergamín pasó sus primeros quince años de exilio en tierras americanas. Viajó a México en 1939, en el primero de los buques de la libertad, y se convirtió en figura clave del exilio republicano pues fundó una revista que pretendía, en un exilio que pensaron breve y pronto se demostró lo contrario, congregar a los intelectuales y evitar la dispersión del conocimiento y los logros de esa generación republicana. El nombre que acuñó para la revista, *España Peregrina*, terminó por denominar a esa intelectualidad expulsada del país, símbolo de los valores democráticos y republicanos. Paralela a la revista fundó una editorial, Séneca, que además de publicar las novedades contemporáneas se encargó de recuperar y editar aquellos libros que pertenecían a una tradición literaria, la republicana, herida de muerte desde el momento en el que Francisco Franco ganó la guerra. Entre los proyectos fundamentales de la editorial destacan la primera edición de *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca, *España aparta de mí este cáliz* de

César Vallejo, la célebre edición de *El Quijote* comentada por Agustín Millares Carlo o *Laurel*, la antología de poesía moderna en lengua española que idearon Octavio Paz y Xavier Villaurrutia.

En 1947 se trasladó fugazmente a Venezuela, donde residía su hermano y en poco menos de un año se muda definitivamente a Uruguay, en cuya capital vivió hasta 1954, año en que volvió a Europa. Se instala en París a la espera de que le permitan volver a entrar en suelo español, lo que consigue en 1959. Será una vuelta efímera ya que en 1963 firma un manifiesto contra la represión dictatorial y a favor de los mineros asturianos en huelga que le cuesta el pasaporte. Consigue huir del país en una fuga al más puro estilo hollywoodiano gracias a la colaboración de sus antiguos alumnos uruguayos, que interfieren por él y le consiguen un visado para viajar a Montevideo. Tras una estancia breve en la capital uruguaya, se exilia de nuevo en París, apátrida y sin poder salir del país galo, gracias a las gestiones de su gran y viejo amigo André Malraux, en aquel momento ministro del General de Gaulle. En 1970 volvió definitivamente a España, donde murió en 1983, no sin antes haber protagonizado numerosas polémicas, la más sonada de todas ellas su autoexilio al País Vasco en 1982, en abierta confrontación con las fuerzas políticas de izquierda por la renuncia al sistema republicano y el papel desempeñado en la Transición democrática, para erigirse en baluarte del independentismo abertzale.

Su centralidad en la vida cultural republicana española durante los años veinte y treinta y la primera etapa de su exilio es inversamente proporcional al olvido en el que ha caído su figura dentro no solo del ámbito literario, también de la crítica y la historia literaria. Aquella centralidad choca con la escasa proyección posterior. Es posible justificar esta liminalidad durante los años de la dictadura franquista, pues es uno de los escritores más significados por la causa republicana, que no abandona jamás. Pero su destierro a la periferia del canon en la historia de la literatura hoy no deja de ser sorprendente. Este trabajo pretende, como ya antes han hecho algunos estudiosos como Denis Nigel, Rosa María Grillo, Gonzalo Penalva, María Teresa Santa María, José Antonio Fernández Casanova o Paola Ambrosi, devolver a José Bergamín al lugar que le compete. Sacarlo de la oscuridad en la que vive su obra, eclipsada en ocasiones por su personalidad cautivadora y sus facetas y oficios culturales extraliterarios. En particular este trabajo se interroga sobre los motivos de ese olvido y reflexiona sobre su exilio americano, los quince años que pasa en América Latina, repartidos entre México, Venezuela y Uruguay. Es objeto de estudio su producción literaria en aquel contexto pero, sobre todo, la posible huella de este escritor, docente, crítico literario y editor en sus alumnos y en las historias literarias de los lugares de América Latina en los que vive.

La Guerra Civil y el posterior destierro, esto es un problema histórico, determinan la vida (literaria) de los escritores exiliados (Balibrea 2007 y 2027). Esta investigación pretende resaltar esta situación anómala, no para discutir sobre las literaturas en el exilio, del exilio, de temática exílica o del contraexilio (Ayala 1949 y 1981; Guillén 1995). No es parte de esta investigación concentrarse en estas disquisiciones porque, por fundamentales que sean, resultan estériles para entender la producción literaria de José Bergamín. Lo esencial en este autor es que su condición de exiliado es «un modo de estar que afecta al ser» (Bou 1999). José Bergamín reflexiona sobre el exilio y escribe sobre esa condición, pero no desde la autobiografía o la memoria como evocación del evento histórico sino desde el yo como «alteridad radical e interpeladora» como sostuvo su gran amiga María Zambrano (1995, 14), un yo al que han olvidado y que se empeña en recordar y desvelar, en desenmascarar. Así, usando como armas el ensayo y la dramaturgia, escribe sobre su postura política, pero sin atravesar jamás las fronteras de lo literario. Es central, pues, investigar sus estrategias escriturales para tomar partido.

El hecho histórico –la Guerra Civil– expulsa de su historia literaria a todo un colectivo que no siempre encuentra acomodo en la historia literaria del lugar que lo recibe y donde se instala. Además, la vuelta a la normalidad democrática española, hoy, ochenta y dos años después del final de la contienda y cuarenta y seis tras el fin de la dictadura, no ha supuesto su recuperación para la literatura del país, porque lo que se había hecho dentro y fuera de las fronteras tras la guerra, literariamente hablando, nada tenía que ver. La censura impidió que las generaciones posteriores leyeran a los autores republicanos que se exiliaron. También dificultó el diálogo entre los que se marcharon y los que se quedaron, ya de por sí complicado y minado de incomprendimientos. La recuperación de la literatura del exilio republicano para la historia literaria española en época democrática ha sido difícil porque lo que se hizo dentro de las fronteras –en un país donde los escritores se autocensuraban para poder publicar– poco tiene que ver con lo que escribieron los que estaban fuera, en otros contextos. Es difícil encontrarles un lugar, pero es, precisamente esa la cuestión, como plantearon Carlos Blanco Aguinaga, Julio Rodríguez Puértolas e Iris Zavala a finales de los años setenta en *Historia social de la literatura española (en lengua española)*. No se trata de forzar un acomodo o de impedir su ingreso en un canon por cumplir o no unas características, sino de considerarlos una «anomalía» producto de una guerra y su posterior exilio. Este es el motivo por el que se entiende que el exilio republicano no ha de estudiarse en clave nacional sino transnacional, pues la recuperación de esta literatura afecta tanto al país de origen, España, como a los de asilo, en este caso concreto, América Latina.

La llegada del contingente español a México no puede circunscribirse a la exclusiva generosidad del presidente Lázaro Cárdenas. Con esto no pretendo disminuirla pues gracias a su gestión política se impulsan las leyes que permiten a un grupo numeroso de exiliados, el único exilio colectivo junto al judío huyendo del terror nazi en el siglo XX, instalarse en el país y nacionalizarse mexicanos en relativamente poco tiempo, lo que contrasta, por ejemplo, con las políticas migratorias de Argentina y Uruguay. Ahora bien, aunque las políticas gubernamentales de muchos de los países de América Latina, y en especial México, hicieron posible esa llegada, no hay que infravalorar las relaciones que alimentaban desde mucho antes literatos, políticos e intelectuales, hombres de cultura en general, a ambos lados del océano como Alfonso Reyes, Daniel Cosío Villegas, Fernando Gamboa y Gilberto Bosques por citar los nombres más conocidos de intelectuales mexicanos que mantuvieron muy buenas relaciones con los españoles y que facilitaron su llegada al país de acogida. Eso es lo que pretendo decir cuando me refiero a la «comunidades imaginadas» o «nacionalidades literarias». El propio Bergamín desde jovencísimo frecuenta tertulias y cafés y escribe en revistas, es hijo de un ministro liberal español –uno de los hombres que más trabaja por el advenimiento de la Segunda República, lo que le abre un mundo de posibilidades y contactos–. Es, por ejemplo, amigo de Alfonso Reyes, publica a Pablo Neruda, descubre a César Vallejo –consigue que se reedite en Madrid en 1929 *Trilce* y firma el prólogo– y en 1940 ya en México, en la editorial Séneca publica *España aparta de mi este cáliz*; invita a un joven Octavio Paz al Congreso de Escritores Antifascistas que preside en 1937. Es decir, que cuando la intelectualidad española llega al exilio latinoamericano, en este caso a México, ya mantiene sólidas y fértiles relaciones con las figuras locales, lo que les abre muchos canales y posibilidades. También lo contrario pues Bergamín, por ejemplo, nada más llegar a América se enemista con Victoria Ocampo y el grupo de intelectuales en torno a la revista *Sur* por su polémica con Gregorio Marañón y le será difícil durante todo su exilio americano encontrar colaboraciones en las revistas de ese país.

El gobierno mexicano se vuelca en el colectivo exiliado con la política de privilegios y la acogida en su territorio del gobierno republicano en el exilio. Los exiliados cierran filas en torno a las instituciones que ellos y para ellos se crean. Estas –la revista *España Peregrina* y la editorial Séneca que él dirige, o el colegio Luis Vives, todavía hoy activas–, como bien aborda Clara Lida (2009) son instituciones-lugares de la memoria del republicanismo español, por decirlo con Pierre Nora (1984-1992). Se crean para mantener una cultura «perdida», la republicana, que desaparece de España al tiempo que salen de ella sus exiliados, pues la victoria franquista expulsa a sus protagonistas y prohíbe y censura sus obras. Se borra, en definitiva, la cultura republicana de la

Península. José Bergamín es una figura puntera de ese exilio republicano en México, uno de los actores principales que desde esas organizaciones –determinando qué y a quién publicar– diseña ese lugar de la memoria y quién tiene carta de pertenencia. Todo su afán se concentra en recuperar la tradición literaria que dejan atrás. Un canon (entendido como lo que se lee) que él mismo ha contribuido a crear durante los años anteriores a la contienda cuando, más lector, editor y crítico que poeta, escribe sobre la «joven literatura» en periódicos y revistas, los vehículos de expresión por antonomasia de aquella generación. Su contribución a la formación del canon es por tanto fundamental. Literatura que, durante los años 20, estuvo marcada por las vanguardias, por ese arte deshumanizado descrito por Ortega y Gasset, solo accesible a la sensibilidad y el entendimiento de unos elegidos. Arte contra el que se rebela un jovencísimo José Bergamín contrario tanto al arte deshumanizado orteguiano y al *arte por el arte* vanguardista. El arte, en su opinión, además de popular debe ser un arte comprometido –no panfletario ni literatura de tesis–, postura abrazada por la mayoría de los artistas en la década posterior.

El segundo capítulo del trabajo aborda la figura de José Bergamín desde su infancia hasta la salida de España. En ese recorrido vital se ha pretendido apuntar las principales características del escritor, de su obra y de su vida literaria. El objetivo de este capítulo no es escribir una biografía canónica del autor sino dar las pinceladas necesarias para entender al escritor y poder entender su figura en el exilio, que es el objetivo principal del estudio. Por ejemplo, aludir a la fundación en 1933 de la revista *Cruz y Raya* es necesario puesto que la revista *Pasajero* editada en México es deudora de la madrileña. Como también la editorial Séneca mexicana es deudora de las Ediciones del Árbol madrileñas, sobre todo en el catálogo de autores de sus publicaciones.

José Bergamín es miembro de una generación que para él es mucho más amplia en su nómina de la que después la historiografía literaria ha dado en llamar Generación del 27. Pero no solo es miembro de pleno derecho, sino que además es uno de sus críticos más influyentes. Cada escritor, en la concepción bergaminiana, tiene un mundo propio, individual, es una estrella única que brilla con luz propia en el firmamento. Sostiene, así, que la tarea del lector es descubrir ese universo y la del crítico no paragonarlo con otros autores porque la comparación, además de estéril, solo conduce a establecer jerarquías inútiles. Acerca de su particular ejercicio de la crítica su buen amigo Ramón Gaya escribe: «Bergamín no se colocará jamás *delante* o *enfrente* de una obra –ese es siempre el *mal lugar* del ensayista, del crítico–, sino que lo veremos circular amorosamente por ella, por entre sus pasillos, sus habitaciones, sus patios, no para medir y pesar las virtudes o las faltas, no para reconocer excelencias o descubrir caídas, sino algo así como para tocar, diríase, tierra firme de esa “esenciabilidad sustancial de la poesía” que él sabe encerrada allí» (1973, 212).

La de Bergamín es una concepción absolutamente humanística de la creación artística: la obra de otros autores es fuente de creación. Usar ideas, situaciones o personajes de otros artistas no es plagio sino inspiración. Su peculiar manera de entender la lectura y el ejercicio de la crítica literaria lo convierten en una de las voces más escuchadas durante la década de los treinta. Es en este sentido en el que entiendo que contribuye de manera fundamental a la promoción de determinadas lecturas y escritores que ingresan en las filas de un canon literario, de una historia de la literatura a la que consagra su vida. En sus años españoles a difundirla y en el destierro, además, a protegerla de su extinción. Dedicó, además, su vida al estudio y difusión de la literatura española en general, no solo a la de sus contemporáneos, y traza una tradición literaria, entendiendo por esta aquellos autores y obras de los que se siente heredero, que varía respecto de la tradición republicana ortodoxa. Bergamín es una «anomalía»: sostiene autores y obras, o claves de lectura de otras canónicas, que escandalizan al resto de voces literarias autorizadas. También es una «anomalía» política, es paradójico como sus contradicciones hicieron de él una de las figuras más coherentes del credo republicano. Jamás se dejó guiar por criterios historicistas ni condicionar por las voces autorizadas, él leía lo que quería y opinaba sobre lo que le gustaba, sin ningún pudor ni vergüenza en decir lo que le interesaba. Esta era su grandeza y esa, creo, es también la causa de su olvido. Es ese universo literario bergaminiano el que interesa en este trabajo: descubrir su cartografía, quiénes son sus fuentes, sus afectos literarios, para mejor comprender la obra del autor, para tener una clave de lectura de esta, pero, sobre todo, para saber qué es lo que enseña después en Montevideo. El objetivo principal de este trabajo es rastrear la huella de Bergamín y de la tradición republicana en la cultura americana. Así que, solo conociendo bien al autor y su obra, y qué es lo que escribe y enseña en su docencia, será posible saber qué rastrear para encontrar esa huella, si es que existe.

Desde el punto de vista formal este trabajo tiene como punto de partida la reflexión sobre el autor y después el estudio de su exilio que la propia cronología y lugares divide en dos bloques bien delineados. Por una parte, el exilio mexicano (1939-1946), en el que José Bergamín es parte de un exilio colectivo, detenta un papel «institucional», si es posible llamarlo así, y además central en ese grupo. Por la otra el exilio uruguayo (1947-1954), lugar en el que recaló como un escritor exiliado que individualmente enseña en la universidad y aunque trate con otros exiliados o mantenga contacto con ellos no es parte de una red, de una colectividad como durante los primeros años de su destierro, diferencia fundamental. En este trabajo no se afronta su paso por

Caracas (1946) por la brevedad de su estancia y porque se dedica a la docencia, como hará después en tierras uruguayas.

En el capítulo dedicado a su etapa mexicana he dejado de lado su labor de editor porque creo que hay los suficientes trabajos sobre ello (sobre la editorial han escrito, con posturas muy discordantes e incluso enfrentadas Víctor Díaz Arciniaga y Gonzalo Santonja; Salomé Fohen ha escrito sobre lo que significa el programa de publicaciones desde el punto de vista de la memoria de la identidad republicana) y he escogido trabajar sobre su escritura porque me interesa explorar quién es como autor, cuál es su estilo, de quién se siente heredero, quiénes son sus padres literarios pero también de qué manera le afecta la situación española, su condición exílica, y si hay intentos, y cuáles, de integrarse en la realidad literaria mexicana. En definitiva, si lo que hace en el exilio es una prolongación de lo hecho en España hasta la guerra o por el contrario hay una ruptura.

Ante la necesidad de escoger, pues el volumen de su corpus mexicano hacía imposible un estudio detallado de toda su producción, me he inclinado en primer lugar por recuperar un libretto de ballet, *Don Lindo de Almería*, que Bergamín escribe en 1926 como homenaje a las aportaciones de Manuel de Falla y Pablo Picasso a los ballets rusos con *El Sombrero de tres picos*. Esta obra forma parte del teatro vanguardista escrito en los años anteriores al exilio pero no se edita ni representa en España y sí lo hace, en cambio, en México, en 1940, recién llegado su autor al país. La parte musical y escenográfica de esta obra ha sido muy estudiada porque la exitosa colaboración con el compositor de la partitura, Rodolfo Halffter, y con la escenógrafa Ana Sokolow, alumna de Marta Graham, sientan las bases del ballet nacional mexicano. La buena aceptación, además, propicia la colaboración de los tres artistas en otros dos montajes: *La madrugada del panadero* y *Balcón de España*. Me ha parecido interesante proponer estos tres ballets, o mejor, los libretos autoría de Bergamín, porque además de ser una experiencia exitosa en México son una incursión en un género nuevo y fundamental para el arte y la estética novecentistas. Demuestran, además, el profundo conocimiento que su autor tiene de la literatura española y su manera de afrontar la escritura: teniendo siempre como punto de partida un personaje, una idea, un verso, una frase, que reescribe, reinventa, recrea a su manera.

La segunda de las aportaciones de este primer bloque mexicano son los textos dramáticos que M<sup>a</sup> Teresa Santa María Fernández (2011) ha considerado «dramas de contienda»: porque escribe sobre el conflicto (español) recuperando dos tradiciones: la clásica griega —pasada

por el tamiz de la castellana– y el romance español. En la primera, *La hija de Dios*, usa el mito de Hécuba (*La Hija de Dios*) para narrar las atrocidades contra los civiles y en la segunda, *La niña guerrillera*, reelabora el romance medieval español *La doncella que fue a la guerra* para reflejar la situación de los guerrilleros, los maquis, echados al monte como resistencia tras la derrota republicana. La edición impresa de ambas, gracias a *Sueño y mentira de Franco* –las planchas de Picasso en las que se incluyen cuatro de los dibujos preparatorios del Guernica de Picasso– resulta un libro ilustrado que obliga a explorar el diálogo entre imagen y texto.

La tercera de las obras estudiadas en el capítulo mexicano es *Pasajero. Peregrino español en América*, una revista unipersonal. Un proyecto sobre el que se ha escrito y profundizado poco a pesar de su evidente interés. Las revistas durante la época republicana son el medio de comunicación de los jóvenes literatos (lo son también de sus jóvenes alumnos uruguayos, como se verá después). Es interesante ver como muchos de los artistas republicanos – José Bergamín, Manuel Altolaguirre o Max Aub, por poner algunos ejemplos– proponen ese formato con vocación unipersonal durante sus años de exilio en América. *Pasajero* solo publica tres números pero es heredera de la española *Cruz y Raya* en su formato, secciones y contenidos. Una de sus peculiaridades es que recoge el único experimento narrativo de Bergamín, *El tostadero de San Patricio*, una novela escrita a imagen y semejanza de las *nívolas* unamunianas. Es a esta, de las secciones de la publicación periódica, a la que he dedicado toda mi atención.

En el capítulo uruguayo me he concentrado en los textos y transcripciones de sus clases y conferencias en varias instituciones, generalmente la universidad y el Ateneo. El periódico montevideano *El País* transcribe los dos primeros ciclos de conferencias que le valieron la invitación a la cátedra de Literatura española de la recién estrenada Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad de la República de Uruguay. Mientras la etapa uruguaya y sus colaboraciones en revistas han sido muy estudiadas por Rosa María Grillo, y las obras teatrales que escribe y estrena por María Teresa Santa María, se ha profundizado menos en el contenido de estas clases y conferencias, fundamentales para delinear la cartografía bergaminiana de la literatura española. Cartografía, por otra parte, esencial para la meta de este trabajo: dilucidar la posible influencia del magisterio y la obra de José Bergamín en las generaciones uruguayas. En el segundo apartado de este capítulo, «una docencia heterodoxa», he pretendido, primero, gracias a un ensayo escrito en 1933 recuperar la concepción analfabetista y antipedagógica de Bergamín, para después trazar un panorama de lo que esta fue y supuso para unos «muchachos» convertidos años después en la más importante generación de críticos, literatos y docentes del Uruguay



contemporáneo: la Generación del 45 o Generación Crítica. Para explorar la huella del maestro me he servido de fuentes directas, como las numerosas referencias, citas y alusiones de los alumnos de Bergamín que han dejado testimonio de su docencia, los programas de las asignaturas impartidos por sus discípulos (con el tiempo docentes en el Instituto de Profesores Artigas y en la universidad), sus estudios críticos o sus obras. Soy especialmente deudora de los *Diarios* de José Pedro Díaz conservados en la Biblioteca Nacional de Montevideo, de las entrevistas con todos los miembros de la generación publicadas por el profesor Pablo Rocca y de las cartas inéditas entre José Pedro Díaz y Ángel Rama que me ha permitido consultar la hija de este último, Amparo Rama Vitale.



**CAPÍTULO I:  
LITERATURA Y EXILIO**



## 1. LITERATURA Y EXILIO

El pasaporte es la parte más noble del hombre  
Bertold Brecht, *Diálogos de refugiados*.

1936 y 1939 son dos fechas claves en la historia contemporánea española. La sublevación militar y el golpe de Estado de 1936, la guerra y la posterior derrota de las tropas republicanas de 1939 marcaron el fin de una de las primeras democracias modernas europeas del siglo XX y forzaron al exilio no solo al gobierno republicano legítimamente elegido, también a sus colaboradores y una buena parte de sus simpatizantes. El éxodo masivo producido por la derrota republicana, el llamado «exilio republicano español», último de los exilios de la historia contemporánea peninsular, se prolongó hasta 1977, fecha de las primeras elecciones democráticas tras la muerte del dictador Francisco Franco (1975).

Este exilio es un campo de estudio complejo que durante muchas décadas ha sido marginado o, incluso, silenciado y sus protagonistas demonizados como traidores, como defiende uno de sus principales estudiosos «como cobardes y extranjerizantes que vivían fuera de España un exilio dorado. Desde esa perspectiva, durante buena parte de la dictadura, la *historia* de los exiliados era una suma de ignominias intelectuales y morales, propagadas por agentes franquistas» (De Hoyos Puente 2017, 286).

### 1.1. La Guerra Civil española y el exilio como paradigmas

Para un hombre que ha dejado de tener una patria,  
el escribir se convierte en un lugar para vivir  
Adorno, *Minima Moralia*

Quizá pueda parecer extemporáneo iniciar este primer capítulo de un trabajo literario con un primer apartado (histórico) como el aquí propuesto. Es insólito, o podría resultar, restar protagonismo y desplazar de esta manera, nada más empezar, el centro de gravedad del objeto de estudio (el autor, o mejor, su obra) a un acontecimiento concreto (guerra civil), pero es que el hecho histórico determina, de manera irreversible, un antes y un después en la vida del escritor pues lo condena a un exilio de larga duración. Este evento histórico, la guerra civil y el posterior exilio al que obliga a los derrotados, es lo que explica el cambio en sus vidas, modificándolas definitivamente y para siempre y por extensión sus obras.

La guerra civil y el exilio al que obliga a los vencidos para salvar la vida explican, en cierta manera, la producción literaria posterior. No lo hacen como conflicto militar, económico o social sino como paradigma, como el evento (histórico y político) que atraviesa la vida de alguien (y su contexto) modificándola definitivamente y para siempre y, por extensión, su obra.

Este trabajo propone considerar la guerra civil como clave de interpretación de un problema literario, pues las consecuencias del conflicto expelieron a sus (intelectuales) vencidos a otras latitudes donde tuvieron que reacomodar sus vidas, en la mayor parte de manera definitiva, y la experiencia modificó sus intereses, sus temas de estudio y escritura o sus lectores. Sobre todo, los relegó de su lugar en la historiografía literaria, pues en la mayor parte de los casos los borró del panteón de hombres ilustres de la historia de la literatura española pero no les concedió (o no siempre lo hizo) uno alternativo en la de las literaturas de los lugares que los acogieron. Sin el referente «guerra civil» no existiría, pues, el exilio y tampoco la literatura que esos intelectuales escribieron fuera de las fronteras españolas, su recepción y el lugar de sus actores en la historiografía literaria española e hispanoamericana.

Giorgio Agamben dictó unas conferencias en la universidad estadounidense de Princeton en 2001. Curiosamente hoy en un mundo de fronteras cada vez más líquidas, en el que, como él mismo afirma, «hoy, el estado de guerra en sentido tradicional virtualmente ha desaparecido» (Agamben 2015, 12) y se tiende a analizar el conflicto y la violencia en clave transnacional, el filósofo italiano se interesaba precisamente por la *estasis*, la «guerra civil», el conflicto fratricida. En esa conferencia, hoy libro, su análisis del texto póstumo de Nicole Loraux (2008) aplaude la tesis de la antropóloga francesa que propone que la familia es el epicentro del conflicto. Para el italiano «esta identificación del lugar de la guerra civil implica que desde el comienzo se rediseñe la topografía tradicional de las relaciones entre la familia y la ciudad» (2015, 16), pero también su remedio<sup>1</sup>. Es la constatación de que la tensión entre *oikos* y *polis* es irresoluble. Agamben va más allá al afirmar que estasis, la guerra civil, más que epicentro es el umbral que permite la politización (de la familia en la ciudad) o despolitización (de la polis en la casa). Mientras para Foucault (2016) la guerra civil, en la teoría política, era la anomalía, una monstruosidad que era necesario evitar, para Agamben, en cambio, es tan innatural a la familia como inherente a la ciudad y por tanto a la vida política.

---

<sup>1</sup> Cita un ejemplo de Vernant, quien señala que el intercambio de mujeres entre estirpes rivales sella la paz y ratifica la consanguinidad y por tanto los lazos familiares.

En la guerra española la superación de ese umbral de las fuerzas provocó un desequilibrio sin precedentes, pues no solo dividió a la sociedad (familia en el sentido amplio) española, también lo hizo con las sociedades de América Latina –a donde emigraron los intelectuales– por una parte por la implicación de esos lugares con España y por otra por el impacto que causó en esas sociedades la llegada de los refugiados.

El estudio de la guerra civil hace ya tiempo que se ha convertido en un capítulo central de la historiografía sobre la contemporaneidad española pues la guerra no solo se dirimió por las armas –que condujeron a la victoria y a la derrota–. Lo fundamental fue un choque de culturas que reflejan la diversidad ideológica de los contendientes. A la derecha: la fascista, la conservadora, la militar, católica, liberal y todas sus posibles combinaciones. A la izquierda: anarquistas, socialistas, comunistas y troskistas. Y su traducción historiográfica ha respondido a una doble necesidad: la derecha lleva desde entonces justificando la sublevación y el golpe de estado con la posterior dictadura como una necesidad y la izquierda la defensa de la legalidad democrática –y los medios utilizados para hacerlo–. Claro que, como señala Ángel Viñas, «las construcciones ideológicas y mitológicas son resistentes. Muchos dogmas se amurallan al chocar con la evidencia documental» (Viñas 2014, 34). El paradigma historiográfico franquista ha formado la mentalidad de un amplio sector de la sociedad española, incluso sin saberlo e incluso de aquellos que se definen como contrarios. Es interesante en este caso rastrear en la literatura posibles modelos que lo demuestran, el más evidente el de Max Aub en *La gallina ciega*, el viaje de un escritor republicano exiliado que tras treinta años regresa a España en busca de material para escribir un libro y refleja el contraste brutal entre el mundo que dejó y el que se encuentra. La ritualidad de gestos y usanzas impuestos y pilotados de los que da cuenta el libro de Carmen Martín Gaité *Usos amorosos de la posguerra española* o las incomprensiones entre Juan Bartos, el profesor universitario antifranquista y el viejo profesor Chacón que vuelve del exilio, personajes de *La caída de Madrid* de Rafael Chirbes, por citar algunos ejemplos<sup>2</sup>. En el lado republicano, «el de los vencidos», en cambio, no hubo un paradigma uniforme, aunque todos ellos se opusieron al franquista y en general se culpan unas facciones a las otras de lo ocurrido. Incluso hoy sucede lo mismo (la polémica se centra en los tres líderes socialistas: Francisco Largo Caballero, Indalecio Prieto y

---

<sup>2</sup> «Yo creía que España se había paralizado a la espera de que volviéramos, que todo seguía igual, con un vacío en algún lugar que nosotros llenaríamos, pero no, no es así. España ha cambiado, ya no es nuestra, es de ellos. Quién crees tú que puede. Hay una juventud, una juventud que han formado ellos, que es parte de ellos aunque se les oponga. Son los anticuerpos que ellos mismos han creado para salvarse cuando enfermen de verdad, la vacuna para que el país siga siendo suyo. Esta España de ellos no me interesa para nada. Que se la queden y les aproveche» (Chirbes [2000] 2015, 186)

Juan Negrín, rehabilitado póstumamente por su partido). Este choque de culturas fue en gran medida endógeno, es decir, que estuvo asentado en la dinámica de la guerra civil misma y en el proceso que a ella condujo. Pero desde finales de la Segunda Guerra Mundial, cuando los vencedores occidentales aceptaron la dictadura franquista, la historiografía extranjera reformuló su lectura de la guerra española. En el escenario de la Guerra Fría, a los estadounidenses les interesaba mantener estable el espacio ibérico. El dictador Salazar había dado muestras de su adhesión, por lo que Portugal fue incorporada a la Alianza Atlántica inmediatamente. La adhesión española supuso más tiempo, pero se firmó en 1951 privilegiando así las necesidades político-estratégicas de los estadounidenses. Esto, desde el punto de vista historiográfico tuvo como consecuencia: en primer lugar regalar a la dictadura española el mito de Stalin —que en su día había sido el mayor apoyo exterior a los republicanos en la guerra civil— como enemigo de las democracias occidentales. La URSS era pues enemiga de Europa, el paradigma de la guerra española quedaba sustituido de esta manera por el de la Guerra Fría. Era un regalo a la propaganda franquista que desde el inicio de la contienda había reiterado sin descanso que esta se había producido para evitar una inminente revolución comunista y que lo que en ella se dirimió no fue otra cosa que la supervivencia de la civilización cristiana y occidental. Franco se convierte así para la historiografía no solo española, también para la europea y norteamericana, en el «centinela de Occidente», el primer estadista que luchó contra el peligro comunista y consiguió derrotarlo (Viñas 2014, 37). Así quedaba justificada la propaganda franquista que sostenía machaconamente que la guerra civil fue la consecuencia lógica, e inevitable, del fracaso de una república sectaria y excluyente, dirigida por un conjunto de fuerzas que eran la «anti-España» manipuladas por Moscú que deseaba penetrar en la Europa Occidental. Sostenía además esta propaganda que los que recurrieron a las armas en 1936 fueron los salvadores de un país desesperado en el que el régimen republicano había perdido cualquier legitimidad, si alguna vez la tuvo. Los asesinatos por parte de las fuerzas republicanas de miles de eclesiásticos, y elementos de derechas, defendían, habían acabado con la poca legitimidad que le quedaba al gobierno republicano y ellos, autoproclamados «bando nacional», tuvieron que defenderse del acoso rojo, bendecidos por esa Iglesia institucional que sumaba miles de mártires. En definitiva, para el paradigma franquista, el golpe de Estado había salvado a España, permitiendo al país su crecimiento económico y, después, acceder a una transición, pilotada, a la democracia.

El paradigma republicano aunque contrapuesto al franquista, está teñido por las acusaciones entre las distintas facciones políticas de culpas y disculpas. No tuvo jamás la posibilidad de acceder a los documentos que ayudasen a desmontar el franquista (aún hoy resulta difícil el



acceso a las fuentes documentales), no tuvo voz en la España franquista y tras la muerte del dictador tampoco fue incluido en las enseñanzas regladas. De aquí la dificultad de desmontar una teoría sostenida durante cuarenta años de dictadura y prácticamente indiscutida en los cuarenta años siguientes.

## 1.2. Por una nueva historiografía del exilio republicano español

Cuando penséis en España no olvidéis ni su historia ni su tradición,  
pero no creáis que la esencia española os la puede revelar el pasado...  
un pueblo es siempre una empresa futura, un arco tendido hacia el mañana.  
Juan de Mairena.

El estudio del exilio republicano, en general, y del exilio cultural, en particular, ha vivido más sombras que luces desde que se originó en la historiografía española, incluso en época ya democrática (De Hoyos Puente 2012). Que la intelectualidad franquista durante los años de la dictadura hiciese pocos esfuerzos, o ninguno, por conocer y estudiar la producción cultural de los exiliados es una actitud comprensible, pues trabajaban en la dirección contraria: la de construir una hegemonía cultural con un discurso y un canon diametralmente opuestos (Larraz 2017). Como comprensible fue que los intelectuales que no comulgaban con el franquismo, pero se habían quedado en España, tuviesen dificultades para estudiar la obra de los exiliados y comunicar con ellos, sometidos a la censura no solo en sus correspondencias privadas sino víctimas de la censura gubernamental que prohibía determinados temas (exilio o guerra) y autores (sobre todo a los exiliados políticamente más comprometidos con la causa republicana y antifranquista). Tampoco ayudó la autocensura de revistas y editoriales a la hora de publicar las obras del exilio. Lo que, en cambio, resulta mucho más difícil de entender es que, en los ámbitos académicos, la guerra civil, la dictadura franquista y su consecuente exilio hayan sido temas tabúes durante muchísimos años después de la Transición y, salvo excepciones, se hayan seguido abordando desde una metodología e historiografía residualmente franquistas. Tras la muerte de Franco, en el plano político, la UCD de Suárez se esfuerza, en aras del *pacto de olvido* —política prolongada en el tiempo ya en plena democracia con los gobiernos del PSOE en los años ochenta y del PP en los últimos de la década de los noventa—, por *normalizar* la situación del exilio celebrando la vuelta de varios de sus miembros y aprovechándose de alguno de ellos, los menos molestos políticamente hablando, para alardear de reconciliación nacional, al tiempo que se despojaba al fenómeno exílico de su intrínseca condición política. Esta estrategia pasó, en el

mejor de los casos, por intentar adaptar la producción de estos intelectuales a un canon en el que no tenían cabida pues su estudio solo es posible si se consideran y reconocen sus rasgos distintivos y se incluyen sus obras en la narrativa española sin homogeneizarlas, aceptando su diversidad. La literatura escrita fuera de las fronteras españolas por exiliados republicanos entre 1939 y 1975 ha sido borrada de la memoria colectiva del pueblo español, salvo puntualísimas obras que hacen aún más visible la ausencia del resto. Y esa situación, con honrosas excepciones, todavía se arrastra hoy, ochenta años después de la derrota republicana.

El punto de partida para el estudio del colectivo exiliado republicano fue el libro de José Luis Abellán, *El exilio español de 1939*, publicado por Taurus entre 1976 y 1978 en varios volúmenes. Trabajo pionero no solo por el objeto de estudio sino por el enfoque pues su acercamiento a la cultura del exilio no desatendía lo político. En 1990 se inaugura una década en la que las voces disonantes, especialmente desde los estudios culturales, se alzan para revisar un paradigma que jamás había sido desmontado. Porque, como escribía por aquellas fechas Antonio Elorza en un artículo en *El País*: «es un lugar común admitir que cada momento histórico construye su propia visión del pasado, pero una cosa es inventar la tradición y otra bien diferente es inventar la historia. Para que este tipo de esquemas encaje es preciso que el enlace entre las distintas piezas no resulte en exceso forzado, o que no existan brechas demasiado visibles en la argumentación».<sup>3</sup> En esos años destacan por ejemplo los estudios de Francisco Caudet (1976 y 1992) o José María Naharro-Calderón (1991) y se crea, gracias al impulso del profesor Manuel Aznar Soler, el Grupo de Estudios del Exilio Literario (GEXEL) en la Universidad Autónoma de Barcelona, principal motor de los estudios literarios de este colectivo o la AEMIC (Asociación para el estudio de los Exilios y Migraciones Ibéricas Contemporáneas).

Iniciado ya el siglo XXI, siempre desde el ámbito académico, han surgido debates sobre el papel del exilio republicano y su desencuentro con la España del interior, que imposibilitaron un retorno pleno tras la muerte del dictador y condicionaron el relato democrático de la España actual (Balibrea 2007 y 2016). También estudios que se esforzaron por desmontar el halo (inherente y a veces incontrolable) de admiración por el colectivo republicano para combatir una visión amable del exilio. Es el caso de los estudios de Sebastiaan Faber quien cuestionó la situación idílica de los españoles en México, poniendo de relieve sus relaciones privilegiadas con una parte fundamental de la oligarquía del PRI (Faber y De Hoyos 2016, 2017 y 2019). Al mismo

---

<sup>3</sup> [La invención de la historia | Opinión | EL PAÍS \(elpais.com\)](#) Antonio Elorza, «la invención de la historia», *El País*, 3 de julio de 1990.

tiempo, desde las latitudes americanas Mario Sznajder y Luis Roniger (2013) proponían un acercamiento transnacional y de largo recorrido de las políticas del destierro en América Latina que reafirmó la importancia de comprender los exilios como parte consustancial de los procesos de construcción nacional, atendiendo a muy diversos factores individuales y colectivos. En el caso español es esencial rescatar no solo a los exiliados, sino al exilio como colectivo porque su peso en la mutación del paisaje cultural transatlántico es mayor de lo que se había pensado. Es interesante estudiar de manera transnacional esas «transferencias culturales» (Espagne 2013) que permita reinterpretar la historia de la producción cultural europea y americana.

En este sentido, estudiar la literatura escrita desde el exilio plantea la dificultad de atender a una literatura atravesada por un problema histórico. El exilio se produce por una coyuntura política y se expelle del canon a quienes eran centrales no porque no cumplan las reglas del juego literario sino por condicionantes históricos. Además, es importante, como han destacado Fatiha Idmhand y Margarita Casacuberta Rocarols tener en cuenta a los autores que ellas han llamado «intelectuales satélites» cuya obra ha pasado desapercibida a la crítica cuando en realidad están relacionados con los más ilustres del siglo XX. Dentro de esta clasificación, en su obra, que anticiparon en un monográfico de la revista *Letral* en 2017, *Lugares y figuras del exilio republicano del 39: los intelectuales satélites y sus redes transnacionales* (2020) se han incluido dos estudios sobre la figura de José Bergamín (uno sobre la correspondencia que mantiene con Rafael Alberti mientras este está en el exilio argentino, del que se ha ocupado Iván López Cabello y otro sobre su exilio uruguayo de Alfredo Alzugarat). Creo fundamental el planteamiento de los autores que publican en este volumen, no tanto por el necesario reconocimiento de figuras «secundarias» (que además el autor aquí estudiado, José Bergamín no lo era, lo convirtió en tal su virulenta oposición al franquismo y a la transición monárquica) sino con esa idea de las autoras que consideran que no se trata de recuperar para una primera línea a aquellos que fueron relegados a la segunda, sino de cuestionar esa segunda línea, de polemizar «la manera como se construye el canon (literario, artístico), su estructura, su rol prescriptivo y el papel de los estudiosos cuando se dedican a algunas figuras y no a otras» (2017, 3). Sostienen que lo interesante es seguir el hilo de estos actores, sus recorridos intelectuales, su producción artística y, sobre todo, la dimensión transnacional de sus trayectorias para entender «por qué no aparecen en las consagradas “bibliotecas” (ya sea en España, en Francia o en otros países de Europa y de las Américas) y también por qué permanecieron en la sombra» (Idmhand y Casacuberta 2017, 4).

En esas mismas fechas Mari Paz Balibrea encabezó un proyecto en el que participaron más de treinta expertos de distintos ámbitos culturales y que se postula como punta de lanza de una nueva historiografía que aspira a superar los residuos franquistas y encontrar nuevas vías de reflexión del fenómeno cultural del exilio. La publicación de la obra resultado de varios años de trabajo coincidió, y no fue casual, con el cuadragésimo aniversario de la publicación del citado *El exilio español de 1939* (1976-1978) de José Luis Abellán, considerado «el primer intento con visos de garantía, una vez acabada la dictadura, de ofrecer una panorámica lo más completa posible de la riqueza cultural e intelectual que los integrantes del exilio republicano habían aportado al mundo y que la España postfranquista necesitaba reconocer como parte de su patrimonio» (Balibrea 2017, 13). Los autores se declaran abiertamente herederos del legado Abellán, tanto desde el punto de vista ético y político como disciplinar. Recogen el testigo de este tipo de investigación y suscriben que el exilio republicano fue un fenómeno político –consecuencia de la Guerra Civil y de la derrota republicana y es en esa dimensión política en la que se genera y perdura en el tiempo y, por tanto, en la que hay que enmarcarlo y estudiarlo–, interior y centrífugo, pues se origina en España, pero irradia al exterior una multiplicidad de trayectorias que aún hoy quedan pendientes de narrar. De aquí la justicia poética del título de la obra, *líneas de fuga*, metáfora perfecta para explicar la pluralidad de vidas, con denominador común en España, arrojadas a infinitos lugares llamados, independientemente de sus coordenadas geográficas, *exilio*, motivo por el que esta producción cultural es constitutivamente marginal. Marginal respecto al nuevo canon español y marginal también respecto al canon nacional del lugar de acogida porque lo producido en el exilio es una *anomalía*, porque es una producción «al margen de» o «en contra de» (lo actualmente hegemónico español), sobre todo «ajeno a», pero es, y esto es fundamental, producida en un nuevo escenario, el nuevo país de residencia, que a su vez cuenta con una narrativa propia, en la que tendrá o no cabida la producción exiliada. De ahí que sea necesario contextualizar las obras de los exiliados y considerarlas individualmente en su marginalidad intrínseca. De esta manera, el exilio republicano (español) deja de ser examinado como un fenómeno exclusivamente español y se convierte en un fenómeno en diálogo con los lugares en los que se desarrolla. Así, «al poner el énfasis en lo global/supranacional en lugar de lo nacional/local desestabilizamos las nociones recibidas de lo que es marginal y de lo que es central, de lo que está dentro y de lo que está excluido de las narrativas históricas» (Balibrea 2017, 21).

### 1.3. Comunidades imaginadas, nacionalidades literarias: los intelectuales republicanos españoles exiliados en América Latina

La verdad es que somos un puñado de gente sin sitio en el mundo  
Max Aub, *La Gallina Ciega*.

Esta muy popularizada la idea –en realidad totalmente equivocada– según la cual vivir en el exilio es sinónimo de estar totalmente desligado, aislado y separado sin esperanza de tu lugar de origen [...], el exiliado existe en un estado intermedio, ni completamente integrado en el nuevo ambiente, ni plenamente desembarazado del antiguo, acosado con implicaciones a medias y con desprendimientos a medias, nostálgico y sentimental en cierto plano, mímico efectivo y paria secreto en otro. Aprender a sobrevivir se convierte en el principal imperativo (Said 1996, 60).

Tras la derrota republicana en la guerra civil, el éxodo intelectual fue masivo. Frente al pensamiento dominante en la década de los veinte de la deshumanización del arte orteguiano, en los últimos años del periodo republicano, coincidiendo con las circunstancias históricas, la mayor parte de los escritores afines a la república se habían inclinado por un compromiso político que se reflejaba en su literatura y que terminó por forzar su salida del país. Se refugiaron principalmente en Francia, por su proximidad geográfica, y en América Latina, por sus evidentes lazos culturales y lingüísticos. En aquellas otras latitudes cada uno de ellos se encontró con situaciones muy distintas pues el exilio no les afectó, como es lógico, de la misma manera. Pero la mayoría de los que huyeron a América siguieron desempeñando, con mayor o menor éxito de platea y crítica, su oficio de escritores, traductores, de periodistas y editores, en prensa, revistas y editoriales, participando en homenajes y congresos o dictando clases y conferencias.

A diferencia de las situaciones exílicas puntuales de determinados intelectuales, o de exilios donde una gran parte de la población está obligada a marcharse del país –cada uno a donde puede– para no ser aniquilado o encarcelado –como en las dictaduras latinoamericanas de los años 70 del siglo XX–, una de las características más importantes del exilio republicano es que fue un fenómeno colectivo. Los españoles salieron en bloque y además en un brevísimo lapso de tiempo, pues se calcula que la mayor parte lo hizo en cuatro semanas. Salieron del país todos juntos, el pueblo llano y su intelectualidad y convivieron en el exilio incluso con su gobierno republicano exiliado (primero en Francia y después en México). Junto al de los judíos para huir del terror nazi entre 1932 y 1939, son los dos exilios masivos más importantes (por su dimensión numérica) de la primera mitad del siglo XX (aunque no los únicos, otros ejemplos fueron la diáspora armenia para huir de las matanzas turcas o las fugas de Rusia tras la revolución de 1917). Y ambos exilios llevaron consigo a sus intelectuales o «a la inversa, los intelectuales que salieron de Alemania y

España en los años treinta del siglo XX lo hicieron con su gente» (Blanco Aguinaga 2006, 15), algo que no es banal puesto que «para los millones de españoles que trajeron la Segunda República en 1931[...] la cultura española que salió al exilio en 1939 *era su cultura*, desde los textos liberales de Azaña hasta los textos comunistas de Alberti y la música cada vez más religiosa de Falla» (2006, 16). Por este motivo creo necesario considerar a este grupo una «comunidad», en los términos que propone el antropólogo Marco Aime, porque el término evoca dos imágenes que coinciden con ellos: por una parte todos sus miembros comparten su fe republicana pero por otra cada uno de ellos se distingue de los otros en su individualidad. De esta manera la idea de grupo, de comunidad, contiene en sí tanto la semejanza como la diferencia. Ahora bien, la comunidad, para serlo y sentirse tal, debe necesariamente trazar algún límite. Una línea simbólica –simbólico porque a menudo el límite se basa en la presunción de homogeneidad interior y en la de diversidad del exterior– que marca el final de nosotros y el comienzo del otro porque para definirse a sí mismo uno necesita definir a los demás y viceversa (Aime 2019, 16). En este sentido

Una comunidad, por tanto, se funda sobre todo en la percepción que sus miembros tienen de sí mismos y de la vitalidad de su cultura. Las personas construyen la comunidad simbólicamente, convirtiéndola en un recurso y un depósito de significados y de referentes de su identidad. Estos simbólicos pueden ser totems, como un equipo de fútbol; lo que cuenta es el significado que sus miembros otorgan *a* y perciben *en* ellos (Aime 2019, 18. La traducción es mía).<sup>4</sup>

En los barcos fletados desde Francia gracias a la mediación de Pablo Neruda, cónsul chileno en París y a la hospitalidad mexicana representada en la figura de su presidente, el General Lázaro Cárdenas, los intelectuales dedicaron su tiempo y esfuerzo a bordo a educar y mantener la unidad ideológica del grupo, aquello que los diferenciaba de los «otros». E incluso arribados a destino siguieron comportándose como un colectivo. Aunque pronto surgieron las mismas desavenencias políticas de los distintos grupos del republicanismo y además se añadieron las nuevas producto del exilio, por encima de cualquier diferencia, nunca dejaron de sentirse, todos, antifranquistas. Esa fue su seña de identidad, la de una comunidad simbólica e imaginada. Pero también se comportaron como tal en la vida cotidiana y sus lazos de solidaridad se demuestran en las actividades del SERE (Servicio de Emigración para Refugiados Españoles), que ofrecía ayudas a

---

<sup>4</sup> «Una comunità, dunque, si fonda soprattutto sulla percezione che i suoi membri hanno di loro stessi e della vitalità della sua cultura. Le persone costruiscono la comunità simbolicamente, facendola diventare una risorsa e un deposito di significati e di referenti della loro identità. Questi simboli possono essere dei totem, come una squadra di calcio; ciò che conta è il significato che i membri imputano *a* e percepiscono *in* loro» (Aime 2019, 18).

los más necesitados y actuaba como una oficina de colocación que sufragaba proyectos que diesen trabajo a todos en función de sus capacidades y formación (tal fue el ejemplo de los proyectos de Bergamín, la revista *España Peregrina* y la editorial Séneca) o las instituciones para la instrucción de los más pequeños fundadas nada más llegar y que todavía hoy siguen funcionando: el Colegio Madrid y el Instituto Juan Luis Vives.

Los refugiados carecen del derecho básico «a tener derechos» porque, como bien explica Javier de Lucas (1995), este derecho fundamental les es garantizado por su comunidad política que cuando los expulsa, se lo arrebató. Esta exclusión de la propia comunidad política es lo que llevó a Hannah Arendt a escribir que «la lucha de los refugiados es la lucha de los hombres sin Estado» (1982, 364). De Lucas se refiere a tres heridas características del exilio político: las pérdidas de la comunidad política y de la protección legal y la renuncia a la propia identidad. En el caso de los exiliados republicanos, el hecho de ser un colectivo les ayudó a luchar para mantener esa identidad y establecieron, como grupo, los mecanismos que les permitieron mantener su memoria (las publicaciones de Séneca, por ejemplo). Además, su llegada en bloque, siempre como colectivo, y el establecimiento de su gobierno en el exilio –permitido y mantenido por el gobierno mexicano, el único que jamás reconoció al régimen franquista– les permitió vivir, al menos durante unos años, en su «propia comunidad política», pensando políticamente en España y tratando de hacer política española tutelados por un gobierno refugiado que mantuvo la cobertura legal a sus ciudadanos exiliados, siempre gracias al sostén mexicano. Tuvieron además la posibilidad de naturalizarse e incluso de votar. La única imposición por parte del gobierno mexicano fue la de posicionarse en los problemas de política interior mexicana.<sup>5</sup> El exilio hispanoamericano de los republicanos españoles fue, a pesar de ser un exilio de larga duración, un exilio *privilegiado* (si es que se puede utilizar un adjetivo tan desafortunado para una situación existencial como el destierro), de aquí la terminología «transterrados» acuñada por José Gaos (1949, 226). El hecho de compartir una cultura y una lengua permitió una integración más sencilla pues compartían idioma con sus vecinos y su nuevo público.<sup>6</sup> Y facilitó que la mayoría de los

---

<sup>5</sup> Esto, por ejemplo, crea serios problemas entre los exiliados republicanos durante el mayo del 68 pues los niños del exilio, convertidos en los jóvenes de la segunda generación, participan en las manifestaciones. Su postura choca con las opiniones de los mayores que no desean ofender al Estado que los ha acogido y que, además, les ha hecho prometer que no se inmiscuirían en la vida política. Además, la actitud de estos jóvenes provoca la desaprobación de una parte de la población mexicana.

<sup>6</sup> En este sentido es interesante resaltar lo que Jacques Derrida (2006) subraya como la primera violencia del exilio: la incomunicación y la necesidad de comunicar en un idioma totalmente desconocido. El exiliado se juega la vida en cada incorrección gramatical, arriesgando su futuro, y el de toda su familia, en

intelectuales pudiese trabajar en la misma o parecida ocupación que en su lugar de origen (algo que no se puede dar por descontado). En este sentido, creo que sería necesario empezar a subrayar precisamente que su idea de comunidad, el límite que ellos trazaban y los separaba del otro era su antifranquismo no su españolismo o su antiamericanismo como se ha solido defender. Estar frente a otro, era frente a los que se habían impuesto por las armas en España, los que gobernaban una dictadura en el territorio que ellos habían perdido, no tanto la comunidad intelectual que los albergaba. Esto no quita que hubiese roces y hostilidades por parte de la población civil, de los españoles instalados en México desde antes de la guerra, los *gachupines* como se les conoce, y de una parte de la intelectualidad. El escritor Juan Rulfo, por ejemplo, fue siempre muy crítico con las políticas de ayudas a los españoles a los que consideraba una amenaza y también lo fueron los poetas del grupo de Contemporáneos aunque después colaboraron asiduamente con los exiliados españoles, sobre todo Xavier Villaurrutia. No estaban exentos de motivos porque, como sostiene Blanco Aguinaga: «a esta conjunción entre la voluntad de desarrollo progresista de la izquierda mexicana y las necesidades de unos refugiados que, en principio, se suponía que eran de izquierdas, me atrevería a añadir una condición histórica de más largo alcance y más compleja: el peso, consciente o inconsciente, de la pasada relación colonial entre España y América que, a pesar de un natural y profundo antiespañolismo, especialmente fuerte en México, había seguido facilitando la prosperidad de los españoles que llegaban a este continente, fuese cual fuese su origen de clase» (2006, 30). Pero es cierto que hubo una sensibilidad por acogerlos desde las instituciones y el gobierno mexicanos (con Lázaro Cárdenas al frente) y un escenario de cordialidad preparado por intelectuales mexicanos de la talla de Alfonso Reyes que habían mantenido siempre estrechos lazos de amistad y de colaboraciones con la intelectualidad española con la que compartieron ideales sociales, políticos y culturales desde mucho antes de que estallase la guerra. La acogida si no, no habría sido posible. El ejemplo más significativo, creo, es el de un jovencísimo Octavio Paz que donó lo recaudado por su poema «¡No pasarán!» a las filas republicanas. Aquello le valió la invitación al II Congreso de Escritores Antifascistas que se celebró en Valencia y que le permitió conocer a muchos de los

---

cada vocablo mal empleado –que le concedan o que le denieguen el derecho de permanencia–. Según Derrida, el fallo primero de las leyes de la hospitalidad en nuestra sociedad contemporánea se cifra en ese acto de violencia por el cual se obliga al extranjero a que comprenda, y a que se haga entender, en la lengua del anfitrión como requisito previo a la concesión del derecho de protección. La hospitalidad surge, de esta manera, de la lengua, del idioma por la cual se le pide al Estado y el extranjero que rehúsa hablarla es despojado del beneficio de la hospitalidad.



intelectuales españoles y europeos que compartían los mismos ideales. Su amistad con José Bergamín data de aquel evento y se prolongará muchos años –a pesar de sus muchas diferencias políticas–. Compartían una visión de la literatura en lengua española común en clave transnacional –publicaron una antología de poesía, *Laurel*, bajo ese signo–y el Nobel fue uno de los mayores apoyos para los poetas exiliados a los que ayudó y ofreció trabajo y posibilidades de publicación en sus revistas. O el del poeta español Juan Larrea que fundó, gracias al apoyo y la colaboración de Jesús Silva Herzog, la revista *Cuadernos Americanos*, convencidos de la necesidad de colaboración entre unos y otros, que se publicó ininterrumpidamente hasta 1987 (después publicada como revista de la UNAM).

Ahora bien, no todos los escritores, más bien solo una minoría, lograron encontrar su hueco en la literatura del país que los acogió. De hecho, Luis Cernuda decía que lo escrito por los narradores del exilio se encuentra en el limbo porque muchos de ellos, para no perder su identidad, se dedicaron a recrear sus memorias de los años veinte y treinta, de la España republicana, aquella en la que habían vivido sus mejores momentos, de la que se sentían testigos de excepción y de la que querían dejar constancia, que quizá era un tema que no interesaba al público latinoamericano en general. O porque cuando intentaron *introducirse* en la narrativa del lugar, describiendo situaciones y aspectos de la vida de los países de asilo, como por ejemplo hizo Francisco de Ayala con *Los usurpadores*, un ejemplo de novela de caudillaje típica de la literatura americana, la crítica americana o lo consideró la osadía de un intruso o lo ignoró por considerar que era la crítica española la que debía ocuparse de la obra. Así de esa manera, como sostenía Cernuda, una buena parte de las obras de los españoles refugiados quedaron en el limbo porque no tenían cabida en el ámbito literario mexicano y tampoco en el español, canon del que habían sido censurados y al que no tenían acceso ni para ser publicados y leídos, ni para saber qué escribían sus coetáneos o las generaciones posteriores en la península. Limbo del que, en muchos casos, todavía no han salido.<sup>7</sup> Y este es el principal problema: esta literatura escrita en el exilio por aquellos que salieron de España por una cuestión política no tiene, en su mayoría, sitio en la historia de la literatura y es necesario buscárselo. En palabras de Blanco Aguinaga «tendríamos que buscar y encontrar la

---

<sup>7</sup> También es verdad que otros artistas sí lograron ser aceptados e incluidos como referencias artísticas. Tal es el caso de Buñuel y sus películas. O de los guiones escritos por refugiados españoles como Paulino Masip, Luis Alcoriza, Max Aub o el propio Buñuel, escritos para directores mexicanos que se consideran, desde siempre, parte del patrimonio cinematográfico. Quizá por la temática, por la participación de actores y productores mexicanos. También en otras artes, como el ballet –se verá en otro apartado de este trabajo– los refugiados encontraron un hueco, o en la música, es el ejemplo de Rodolfo Halffter, aupado por Silvestre Revueltas.

forma de *inscribir* radicalmente esa literatura en una Historia de la que, en realidad, nunca estuvo ni ha estado ausente» (2006, 52) y para eso hay que pensar en las consecuencias literarias de la guerra española: por una parte una literatura interior en la que primero no se puede escribir lo que se quiere porque se está sometido a la censura y, después, a partir de los años cincuenta se empieza a escribir aprendiendo a sortearla, con una escritura ambigua y elusiva. En el exterior, en cambio, se podía escribir sin ningún tipo de traba, pero ambas escrituras tenían el mismo problema: no tenían el público que ansiaban, el lector cotidiano. Y tampoco son escrituras cuya temática confluya porque la del exterior es libre pero lejana a sus orígenes y se ocupa principalmente de *reconstruir*, recordar la España republicana. La del interior en cambio se concentra en reflejar, sorteando la censura, la angustia de la cotidianeidad en una dictadura. Dialéctica de ausencias (tierra-libertad) que permite ver con claridad las dos caras de una misma literatura porque la de los vencedores (que se impone como canónica) no habría sido posible, no tendría sentido de ser, sin la de los vencidos. Y aunque a partir de los años cincuenta, lo escrito fuera de las fronteras españolas ya no influirá en la evolución de lo escrito en España «será *uno* de los depósitos de la memoria que la España antifranquista del interior tenía que ir recuperando poco a poco para encontrarse a sí misma como distinta pero, de algún modo, todavía heredera de la España republicana y antifranquista de la guerra» (2006, 58) <sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Tres novelas escritas por españoles del interior, pero, como no podía ser de otra manera publicadas en el exterior, testimonian la dificultad del diálogo: *El exilio interior* de Miguel Salavert (publicada en Francia en 1960), *Estos son tus hermanos* de Daniel Sueiro (México 1965) y *Si te dicen que caí* de Juan Marsé (México 1973).

#### 1.4. La "anomalía" José Bergamín

Este trabajo sobre la obra de José Bergamín escrita en el exilio se alinea con las propuestas apenas apuntadas, entendiendo su figura como una *línea de fuga* expelida en su caso a varios lugares de América Latina donde desempeñó distintas funciones y actividades. Su actitud ante el mundo que le tocó habitar y a cuya interpretación dedicó centenares de páginas, constituyen los presupuestos desde los cuales ha de analizarse su producción literaria. Es una de las figuras más interesantes del exilio tanto desde el punto de vista del destierro individual (el escritor) como desde el colectivo (el escritor dentro del grupo de exiliados republicanos) pues jamás renunció a su independencia intelectual y política lo que le acarreo la incompreensión y antipatía de muchos círculos de exiliados, pero, al mismo tiempo, fue uno de los que más hizo por mantener viva la memoria y el legado republicano, incluso cuando eso le llevó a tomar decisiones absolutamente radicales y a veces difíciles de entender.

Bergamín primero se refugió en México (1939-1945) y después en Venezuela (1946-1947) y Uruguay (1947-1954). En su estancia en el país azteca fundó la revista *España Peregrina* para cumplir con el encargo del presidente Negrín de acomunar a los intelectuales en torno a una publicación. En esa etapa de su vida y de manera paralela a la dirección de la revista, fundó la editorial Séneca a imagen y semejanza de su española Ediciones del Árbol para publicar las obras que las tropas franquistas habían quemado y que la dictadura censuraba. Aunque por falta de dinero –pues el exilio se prolongó mucho más de lo esperado y los recursos republicanos se acabaron pronto– no consiguió publicar todo lo que se propuso, el proyecto de publicaciones de la editorial por él elaborado es un testimonio de la memoria que los republicanos tenían de sí mismos: cuáles fueron sus mitos culturales fundacionales, cuáles sus comunidades reales o imaginadas y qué cánones evocaban de su propia cultura. Demuestra su afán por dotarse de unas señas de identidad que lo/s definiese/n, además, en oposición a los de dentro. Toda la vida intelectual de Bergamín está dedicada a esto: su obra, su trabajo editorial y su docencia. Y cuando más se enrocó su situación, más necesitado estuvo de construir «una memoria compartida con los demás sujetos que soportan el destierro. Solo podrán salvarse y saber quiénes son y cuál es su papel en la historia a través de una imagen esencialista, diferenciada de la cultura del interior y también de la de los países de acogida que garantice la continuidad histórica y al mismo tiempo, que explique las razones de su errancia y combata la contingencia a la que sus existencias se han visto sometidas» (Larraz en Balibrea 2017:311). Estas señas de identidad después las transmitió en forma de docencia (con su característico y peculiar estilo antipedagógico, como se verá más

adelante) a su paso por Caracas, pero sobre todo a las generaciones de jóvenes a los que enseñó en la universidad en Montevideo. Convirtiendo de esta manera en legatarios directos de una genealogía literaria a varias generaciones de jóvenes que no estaban llamados, geográfica e históricamente, a ser los herederos oficiales. De nuevo un paradigma histórico atraviesa una cuestión literaria, provocando una anomalía en la recepción de un canon.

El estudio de estas facetas de editor y profesor permiten analizar su tarea de divulgador de esa cultura de la que procede (y que contribuye a crear). Y por tanto de su identidad no ya individual, o no exclusivamente individual, sino como miembro de una memoria colectiva. El binomio memoria-identidad es quizá uno de los rasgos más característicos en la obra de Bergamín, pues recordar, y por tanto conservar la memoria, es fundamental para construir la propia identidad (personal y colectiva). Y dado que la memoria humana no es un bloque compacto, coherente e ilimitado, no es posible concebir memoria sin olvido. Recordar es, pues, reducir, concentrarse en lo que es pertinente e importante; en definitiva, en aquello que se concibe como específicamente propio. Este proceso se actualiza tanto a nivel individual como a nivel colectivo, pues la memoria que se hereda de las generaciones precedentes no es estática, se modifica y se somete a revisiones. Para abordar conceptualmente este tema de la memoria y su construcción, el recuerdo, ha sido necesario recuperar los estudios pioneros, hoy clásicos, del sociólogo francés Maurice Halbwachs que en los años veinte del siglo pasado acuñó el término memoria colectiva (*mémoire collective*) y del también francés, Pierre Nora (1984-1992) con sus lugares de la memoria (*le lieux de mémoire*). Pero sobre todo los dos marcos de la memoria colectiva que distingue el matrimonio Assmann: *communicative memory* (memoria comunicativa) y *cultural memory* (memoria cultural). Además, dado que el interés de este estudio es la relación de la literatura con la memoria, la tesis que aquí se proyecta no podrá dejar de aludir a los trabajos de Astrid Erll (2005), en los que se subraya el conflicto que se establece entre distintos grupos de una misma sociedad acerca de la memoria del pasado reciente que supone un indicio de que, poco a poco, la memoria comunicativa de una generación está formando su memoria cultural. Esto es especialmente evidente en el exilio republicano en general y en Bergamín en particular que se contrapone a la nueva cultura impuesta por las élites franquistas en España. Y es algo que, además, enlaza con la propuesta de Salomé Foehn (2016:5) que defiende que el proyecto de la editorial Séneca, completamente en manos de Bergamín, que elaboró incluso un *Plan General de Publicaciones*, era estructurar, precisamente, la personalidad de la España del exilio.

La situación de exiliado de Bergamín obliga irremediabilmente a querer *superar* lo nacional como clave hermenéutica de su obra. Lo que obliga a introducir el concepto ya apuntado de *transnacional*: concepto convertido en los últimos años en un término tan presente que su inflación semántica lo ha convertido, sorprendentemente, en impreciso. Aparece en los años setenta como alternativa al concepto de «internacional» (que definía los contactos mediados por el Estado-Nación: la diplomacia, convenciones, declaraciones de guerra, etc) para definir las formas de interacción que escapan al control del Estado (Vertovec, 2009). Con el desencadenamiento de lo que Appadurai denominó globalización en 1996, lo transnacional se presenta como un desafío a la ordenación del mundo en Estados-nación. De ahí que el paradigma transnacional pueda asociarse a modelos que desafían la preeminencia de lo nacional entendido como clave hermenéutica (Seigel, 2005). Si, como afirma Assmann (2014), el objetivo de los estudios transnacionales consiste en examinar cómo se articulan nuevas identidades o formas de pertenencia colectivas en un mundo caracterizado por flujos migratorios y desplazamientos colectivos, la actividad literaria de Bergamín requiere una interpretación que se incardine en este esquema, en la medida en que se trata de una obra que se construye en el exilio, esto es, bajo las condiciones de una migración impuesta, pero que se desarrolla en un lugar privilegiado, América Latina, por los lazos culturales y lingüísticos que propician su (adecuada) recepción. Es, por decirlo con palabras de Jay (2010), la obra de un autor en un espacio liminar entre las fronteras reales e imaginadas. Pero además es un ejemplo, de lo que Rothberg ha denominado *multidirectional memory* (Rothberg 2009).

En línea con esta idea de un estudio en clave transnacional será necesario tener en cuenta las fechas que marcaron, independientemente de lo que pasaba en las fronteras españolas, la historia del republicanismo exiliado. O bien a su propia historia exílica (las luchas intestinas entre las distintas facciones republicanas durante la Segunda República y la Guerra Civil se reprodujeron fielmente en las principales comunidades diaspóricas y los momentos de tensión de sus líderes políticos provocaron, a su vez, fricciones entre los propios exiliados) o bien referidas a fechas determinantes para los espacios en los que se desarrolló el exilio (por ejemplo la situación política del Uruguay en el momento en que Bergamín llega al país será muy diferente de la que deja cuando vuelve a Europa).

Por último, y fundamental, hay que señalar que Bergamín es recordado o como intelectual comprometido políticamente con la Segunda República española o como un agitador cultural, bien organizador de todo tipo de eventos, homenajes y congresos, bien editor al que se

encomendaron la práctica totalidad de sus amigos poetas (de Federico García Lorca a César Vallejo). En cambio, su obra literaria ha quedado ensombrecida por su dimensión político intelectual. Se conocen sus aforismos y ensayos, poco su poesía –publicada, gracias a los esfuerzos de la editorial Turner, en sus últimos años–, y prácticamente nada su teatro. Las razones del olvido de su obra son muchas y variadas: su pudor por publicar; el saqueo de su domicilio madrileño por los franquistas durante la guerra civil que acabó con una buena parte de sus obras inéditas; su situación exílica y la consiguiente dispersión de sus papeles; y sus publicaciones por entregas o en editoriales y revistas hispanoamericanas y francesas, hoy difíciles de recuperar. Todo esto ha supuesto que su obra haya quedado en parte inédita, en parte desaparecida. Su rebeldía política y sus decisiones vitales y políticas, mayoritariamente criticadas y difícilmente comprendidas y comprensibles, han contribuido a su olvido a pesar de que en las últimas décadas se han hecho encomiables esfuerzos por recuperar su obra.

La obra de Bergamín escrita en el exilio es numerosa y diversa. Escribió teatro, ensayos de crítica literaria y estética, de filosofía y religión, artículos de crónica política, poesía e incluso su única incursión en la narrativa. El estudio de una parte y no todos los escritos del autor en este trabajo responde a la necesidad de acotar los límites del estudio eligiendo aquellos más significativos de la idiosincrasia y estilos bergaminianos: su preocupación por el mundo que le rodeaba, su afán por mantener su identidad literaria española y transmitirla dejando un legado en tierras americanas que ha germinado.

## **CAPÍTULO 2:**

### **UNA VIDA PARADÓJICA**





## 2. UNA VIDA PARADÓJICA: ENTRE EL ESQUELETO Y EL FANTASMA.

Mi primera verdad es mi esqueleto  
José Bergamín, *Recuerdos del esqueleto*.

A mi primera pregunta, la más evidente, la más esencial:  
–José Bergamín, ¿Quién es usted?  
Me respondió sin vacilar:  
–¡Un fantasma!  
José Bergamín entrevistado por André Camp (1965)

Estas líneas introductorias sobre la vida, influencias y obra de José Bergamín están muy lejos de pretender ser una biografía, trabajo ya hecho por los estudiosos citados a continuación, o un análisis exhaustivo de su obra. Responden a la doble necesidad de encuadrar al escritor y su obra en su contexto y permitir una lectura de estas páginas sin interrupciones para acudir a otras referencias bibliográficas que permitan resolver lagunas. Para su elaboración soy especialmente deudora de todas las publicaciones de Gonzalo Penalva, quien, en 1985, escribió *Tras las huellas de un fantasma*, bio-bibliografía que, hoy, sigue siendo la más completa y sistemática. A esta canónica, se añaden los datos proporcionados en el resto de sus trabajos y en la ingente obra de Nigel Dennis y en las de José Esteban, J.A. González Casanova, Jorge Sanz Barajas, M<sup>a</sup> Teresa Santa María Fernández, Iván López Cabello, Max Hidalgo Nácher, Rosa M<sup>a</sup> Grillo o Paola Ambrosi, por citar algunos de los estudiosos que más esfuerzos han dedicado a investigar la vida y obra del escritor madrileño.

En la medida de lo posible, me propuse sobre todo acudir a las fuentes primarias –trabajo que descubrí después difícil, a veces imposible, por la dispersión de los papeles del autor y la dificultad para acceder a sus escritos, y no solo a los inéditos, también a los publicados en revistas y diarios al otro lado del Atlántico–, para privilegiar, sobre todo, su propia voz y permitir así, que fuese él mismo el que se contase. He acudido con frecuencia a sus propias declaraciones en las entrevistas que concedió: a André Camp en París durante su exilio en 1965<sup>9</sup> o las concedidas tras

---

<sup>9</sup> André Camp entrevista a José Bergamín en 1965. La entrevista se publica en *Les Cahiers Littéraires de l'ORTF*. Se reproduce, traducida al español, en una comunicación presentada por Iván López Cabello al homenaje que en 2007 la Diputación de Córdoba celebró en honor de José Bergamín (2008, 235-262). Interesante artículo, por otra parte, para conocer el papel de apoyo al exilio republicano de la radiodifusión francesa. En ese artículo López afirma «recorrer la vida de Bergamín significaba retrazar la historia de España desde principios del siglo XX y eso es lo que hacen, en orden cronológico, los doce capítulos en que fueron divididas las entrevistas» (241) que pueden ser escuchados (en francés) en los siguientes enlaces [Entretien avec José Bergamin - Entretiens avec un fantôme 1/3 : Parties 1 à 4/12 \(franceculture.fr\)](#) ; [Entretien avec José Bergamin - Entretiens avec un fantôme 2/3 : Parties 5 à 8/12 \(franceculture.fr\)](#) ;

su regreso definitivo a España a Hortensia Campanella, Carlos Gurméndez o la publicada por *El viejo topo*, por citar algunas. A los testimonios de amigos y compañeros de andanzas (han sido, por ejemplo, fundamentales, los testimonios de José Esteban, Manuel Arroyo, Ramón Gaya, Octavio Paz, Ángel Rama, Giorgio Agamben, Ida Vitale o Dámaso Alonso por nombrar a algunos de los intelectuales que lo conocieron y con los que compartió amistad en momentos diversos de su vida). A los epistolarios (los suyos con Rafael Alberti, María Zambrano, Manuel de Falla o Miguel de Unamuno, pero también los de otros autores en los que he hallado referencias a su persona). Y por último a los testimonios que Bergamín dejó dispersos en sus escritos y en especial una autobiografía, naturalmente inacabada, *Recuerdos del esqueleto*, de la que solo escribió en 1952 en Montevideo el primer capítulo, «Ahora que me acuerdo», dedicado a su infancia y que publicó al año siguiente en la revista *Entregas de la Licorne*.<sup>10</sup> La decisión de acudir a los textos originales responde evidentemente al interés por leer la obra del autor sin que medie la interpretación ajena (que además está «contaminada» en muchas ocasiones por el trato personal y la admiración de los estudiosos de sus obras y por la dificultad de leer las citas completas del autor –en muchos casos la política editorial es la de evitar las citas a pie de página y las referencias bibliográficas para agilizar la lectura y el lector tiene dificultades a la hora de saber cuáles son las fuentes y poder consultarlas para leer los textos completos y en su contexto. Además, creo, que la lectura de textos hasta hace poco considerados por la crítica como fuentes «menores» –como las correspondencias– puede proporcionar informaciones, matices o aclaraciones que permiten reconstruir opiniones y hechos en claves diversas. Claro que también es necesario considerar el tiempo que media entre lo vivido y el recuerdo y la consciente reconstrucción y narración de las vivencias. Por último, aclarar, aunque por evidente quizá no fuese necesario, que, aunque los límites temporales de este trabajo están delimitados por su exilio americano, 1939-1954, en este apartado obviamente se exceden para ofrecer una visión de conjunto del autor ya que su quehacer literario de juventud y su compromiso político determinaron su salida de España y permiten comprender mejor su exilio americano.

---

[Entretien avec José Bergamín - Entretiens avec un fantôme 3/3 : Parties 6 à 12/12 \(franceculture.fr\)](#) (consultadas por última vez 20/01/2021).

<sup>10</sup> Recogido por Alicia Cagnasso y Rogelio Martínez (2004a 248-269). En 1981, en las conversaciones que reproduce José Esteban (2008) queda constancia de un nuevo proyecto autobiográfico del que solo queda el título, *Memoria Amarga de mí*, último verso de un cuarteto de Zorrilla: «Yo gran Dios no creo en ti; / porque si en ti yo creyera / no sería mi vida entera / memoria amarga de mí».

## 2.1. «Ahora que me acuerdo»<sup>11</sup>

La vida no es la que se ha vivido, sino la que se recuerda  
y cómo se recuerda para contarla.  
Gabriel García Márquez.

No se tienen esperanzas / si no se tienen recuerdos/  
El olvido es la frontera / de la muerte y del infierno.  
José Bergamín, *Duendecitos y coplas*.

José Bergamín nació en Madrid en 1895, algo que le enorgullecía porque como él mismo afirmaba, había vivido, aunque sin conciencia de ello, un lustro –en realidad cuatro años porque nació el 30 de diciembre– en el siglo XIX, período que consideraba excepcional (Murga 2013) y a cuya última generación, la del 98, pertenecieron sus principales maestros. Hijo de Francisco Bergamín García y Rosario Gutiérrez López. Él, malagueño, descendiente de un garibaldino italiano, abogado y ministro en varias ocasiones durante el reinado de Alfonso XIII que «daba su ejemplo de infatigable trabajador. Huérfano desde los cinco años, se había construido su vida con sólo su esfuerzo personal y poseía una amplísima cultura. Autodidacta, su ejemplo me enseñó a serlo a mí, y a la par, aprendí de él a no darme ninguna importancia a mí mismo. Por este camino le seguí, dando algún paso más: que fue el de no tomarme nunca en serio, ni a mí mismo ni a los demás» (Bergamín en Dennis 2005, 8.)<sup>12</sup>. Su madre, antequerana y profundamente católica de quien recibió «formación poética, muy popular, con un sentimiento cristiano-católico en que se arraigó toda mi vida. Y que, con el tiempo, se fue profundizando y afirmando más».<sup>13</sup> José Bergamín había heredado de su padre, Francisco Bergamín García, el compromiso político, de su madre la fe cristiana, primera señal de uno de sus rasgos más característicos: lo aparentemente contradictorio de su pensamiento, cualidad que impregnará toda su vida y obra. La característica más paradójica, y también más criticada, de su pensamiento fueron sus simpatías comunistas y su fe católica –enfrentada, eso sí, a la Iglesia oficial–, una mezcla que, sobre todo en la España

---

<sup>11</sup> Es la primera frase con la que empieza el primer (y único) capítulo de su autobiografía inacabada, *Recuerdos del esqueleto*.

<sup>12</sup> Nigel Dennis en la introducción a *El Pasajero, peregrino español en América (México, 1943-1944)* cita unas notas autobiográficas –inéditas– que José Bergamín preparó para una de sus nietas y que le permitió leer y consultar (Dennis 2005, 8).

<sup>13</sup> De su padre, Gonzalo Penalva refiere que quedó huérfano de ambos padres siendo un niño y que lo recogió un pariente. Trabajó como pastor durante la infancia y terminó por escaparse. Un jurista de renombre, Francisco de la Rada y Delgado lo recogió y en su academia estudió el bachillerato y jurisprudencia. Con veinte años abrió su propio despacho. Era penalista y defendía gratis a los pescadores y contrabandistas, sus primeros clientes. Bergamín recuerda acompañarlo a visitarlos. Después fue diputado por Málaga y ministro en varias ocasiones. Y catedrático de Derecho mercantil y periodista (Penalva 1985, 18).

republicana pero también durante el resto de su vida, le procuraron numerosas incomprendiones y antipatías en todos los bandos.<sup>14</sup> La cuestión religiosa en la vida y obra de Bergamín detentó una centralidad que no ocupó en la del resto de literatos coetáneos. Esta diferencia es fundamental pues sus compañeros de filas republicanas no dieron a sus obras la valencia religiosa que él, en cambio, sí dio. Incluso su gran amigo Federico García Lorca, con su espiritualidad más mágica que religiosa, nada tiene que ver con el sentimiento bergaminiano, cuya postura es muy cercana a las de los franceses progresistas Gabriel Marcel, Jacques Maritain y Georges Bernanos.

Bergamín creció en Madrid en el seno de una familia altoburguesa y numerosa –menor de trece hermanos–, que vivía en el número 8 de la plaza de la Independencia, frente a la céntrica puerta de Alcalá y a la entrada del parque de El Retiro. Madrid en general, sus cafés y tertulias, pero en especial estos lugares de su infancia se convirtieron durante el destierro en el lugar ansiado al que volver para reconocerse y ser reconocido. Recién llegado de su exilio, exultante por volver a ver sus lugares, escribió las siguientes palabras:

no se vuelve atrás en el tiempo. Y el volver a los sitios o lugares que decimos que dejamos atrás, al tenerlos nuevamente delante, aunque sean los mismos que dejamos, aunque nos parezca que lo son –pues también en el tiempo y con el tiempo variaron– su presencia viva revive en nosotros un recuerdo que, por serlo, es, más que añoranza, esperanza [...] a mis ojos vivos, los de mi cara, los que “se ha de comer la tierra”, esa misma tierra les parece cada vez más hermosa, más pura (Bergamín 1959, 127-128).

El entusiasmo de la vuelta pronto dejó paso a la decepción. España, el lugar primero habitado y después añorado, se convirtió en un lugar desconocido, no tanto en lo geográfico como en lo social. En unas declaraciones en Radio París en 1963, en su segundo destierro francés por desavenencias con el régimen dictatorial franquista y en especial con el ministro Fraga Iribarne, habló de la censura y la limitación de la libertad de expresión que habían provocado una esclerotización de la vida intelectual y de la propia intelectualidad española. La conciencia de que estas coordenadas espaciotemporales eran irrecuperables le llevó a escribir una memoria de esta cartografía en *Al volver* (1961) e infinidad de artículos en contra de la dictadura y después contra

---

<sup>14</sup> En 1960, al volver a España, escribió un artículo «El peregrino en su patria» en el *Boletín de la Unión de Intelectuales de España* (México, 11, febrero 1960) en el que respondía a las acusaciones vertidas por Indalecio Pietro en un artículo en *El Nacional* de Caracas. El político socialista lo tachaba de comunista y él firmemente afirmaba «con que se me tenga por escritor y español me basta. Y yo no he aspirado nunca a más. El calificativo de comunista me honraría mucho si fuera cierto. Pero no lo es. Ni nunca lo he sido. [...] Aunque me duela –me ha dolido siempre “por pudor intelectual”– tener que decirlo una vez más, yo soy católico. Y lo soy –lo he sido siempre– por tradición y fe. [...] Verdaderamente siento tanto tener que decir “que soy” católico como que “no soy” comunista. En el mundo en el que andamos la ficción moral y política es tanta que lo que más duele es tener que decir sencillamente la verdad» (Penalva 2001, 336-337).

todas las fuerzas políticas, sin excepción, por permitir en la Transición el paso a una monarquía parlamentaria.

En su infancia, la posición acomodada de su familia les permitió gozar de un servicio doméstico que le influiría profundamente. Los niños pasaban el tiempo con el servicio y comían en la cocina. Por las tardes y en las noches invernales sus hermanas leían los cuentos de *Las mil y una noches* y las criadas sus novelas en voz alta, por lo general folletines por entregas como el clásico *El Jorobado*<sup>15</sup> cuyas «estocadas de Nevers y Lagadère, son nombres que no se borraron de mi memoria desde entonces». Bergamín niño pasaba muchas horas en la cocina, en el cuarto de plancha y allí escuchaba las historias que contaban

Estas cosas, como su diálogo, con sus diferencias de tonos y de acentos, según la región de España de la que llegaban, creo que fueron educando mi oído –dada la profunda atención de mi silencio infantil– en una riqueza de lenguaje español, a la que debo, más, tal vez, que, a mis devoradoras lecturas de adolescente, la formación imaginativa de mi propio vocabulario parabolero. Un cierto gusto, diré que barroco, por las palabras, y por sus infinitas posibilidades de expresión imaginativa, por su enorme poder de evocación fantástica, creo que lo debo al contacto vivo de aquel lenguaje popular que escuchaba, de niño, oyendo la charla inagotable, como fuente viva de figuraciones y sentidos poéticos, de las mujeres de los pueblos, que venían a servir a Madrid, desde todos los rincones de España. (Bergamín en Cagnasso 2004a, 263)

Reconocía años después en su entrevista con André Camp que esa relación

me ha dado también el gusto del lenguaje como paisaje, que decía Unamuno, y naturalmente, el lenguaje como un alma. Lo que ha formado mi alma es el lenguaje popular español; pero lo he aprendido en sus fuentes vivas, no en los libros ni en el folclore elaborado, sino de una manera viva. He aquí un aspecto muy importante para el fantasma que soy. (Bergamín en López Cabello 2008, 245)<sup>16</sup>

Dirigía y organizaba el servicio doméstico Antoñica, costurera malagueña que había visto nacer a su madre, de la que no se separó jamás y a la que ayudó a gobernar la casa y a criar a sus trece hijos, de quien Bergamín decía que «era una institución familiar» y que, además, «me quería muchísimo y yo a ella. Creo que ha sido una de las personas a quien yo he querido más en este

---

<sup>15</sup> Se refiere a la obra de Paul Féval, folletín publicado en tres partes (*El juramento de Lagardère*, *Aurora de Nevers* y *El Jorobado*), cuyo protagonista Henri Lagardère es un famoso espadachín, de identidad secreta (gracias a sus dotes para disfrazarse).

<sup>16</sup> En otra ocasión (en su entrevista con Carlos Gurméndez, «La irreductible personalidad de José Bergamín», *El País suplemento semanal*, 14/11/1982, 12-14) sostuvo: «Aprendí a escribir oyendo hablar a los analfabetos, rodeado de una muchedumbre numerosa procedente de todas las regiones de España, porque los niños andaluces comían en la cocina. Aquellas muchachas contaban chismes, infundios, leyendas de sus aldeas, en un lenguaje poético que constituía mi dialecto literario, que decía Unamuno, siempre difícilísimo de entender de los doctos profesores».

mundo» (Bergamín en Cagnasso 2004, 265). Además, en aquella casa frente a El Retiro, conoció a personas de muy distinta procedencia social y geográfica: Miss Hamilton, que vivía en la buhardilla, profesora de inglés de una de sus hermanas, típica inglesa «de cuento de Dickens» como el propio autor recuerda; Carmencita, la hija de un matrimonio francés, «quintaesencia de la feminidad francesa» (Bergamín en Cagnasso 2004, 260); las vecinas del gato (hijas del escritor asturiano Palacio Valdés); las amigas andaluzas de su madre o Antonio Marichalar –con quien compartirá sus primeras aspiraciones literarias– por poner algunos ejemplos. Con sus vecinas, y coetáneas, Gloria y Mailín, aprendió a jugar «a *perdernos*», una especie de «gallinita ciega». La experiencia de este juego nocturno años después provocó esta reflexión en el autor que tiene mucho de calderoniana y que forma parte de su concepción teatral:

Yo creo que lo que despertó en mi alma aquel juego infantil *de perdernos*, fue el deseo de vivir, o hacer convivir, dos mundos distintos en uno solo: el de la realidad y el del sueño; al mismo tiempo que el goce de reunirnos en un solo cuerpo, con la sensación, el sentimiento, de ser dos. Por una parte, el desdoblamiento de la realidad circundante en otra invisible y desconocida, que, por trascenderla, no la superaba, ni negaba, sino para afirmarla mejor; por otra parte, y a la vez, la gozosa experiencia de mi cuerpo en un mundo tan irreal como realmente venturoso, sentida al contacto de otro cuerpo vivo –mejor diría de otra alma– enteramente diferente de la mía: diferente con una diferencia total, absoluta [...] aquella pueril iniciación de la perdición amorosa, le reveló a mi infancia, no ya la presencia invisible, dentro de la cárcel corporal, como en una tumba, de un vivo esqueleto irreal, inexistente, hecho de sombras y de sueños, sino la amorosa aventura trágica de vivir para él, de tener que vivir para él, para formarlo, para darle vida. De vivir en un ir muriendo, para afianzarlo, afirmarlo, conseguirlo, como la apariencia paradójica ideal, fantasmal, de la inmoralidad del amor mismo (Bergamín en Cagnasso 2004a, 256-257)

Pero lo más importante de su infancia, reconocía en una entrevista al final de su vida, concedida al filósofo y amigo Carlos Gurméndez,<sup>17</sup> fue el descubrimiento de su esqueleto:

siendo muy pequeño me caí. Me hice mucho daño porque creía que la tierra era blanda y resultó dura. Sentí un gran dolor, y lo sentí en los huesos. Entonces descubro mi esqueleto, pero al descubrirlo oigo su risa, burlándose de mi caída. Comprendí para siempre que el esqueleto no es un personaje macabro, sino cómico, y por eso, desde entonces, nos entendemos maravillosamente los dos. (Bergamín en Gurméndez 1982, 12).<sup>18</sup>

Esta «risa» de la que habla Bergamín, y que Pilar Lorenzo ha llamado «la amistad de un niño con su esqueleto» (1989, 5) fue, de alguna manera, la conciencia de la muerte que le acompañaría el resto de su existencia, tema que lo obsesionó sobre todo en el final de su vida. El argumento de la muerte lo acomunaba con los autores del Siglo de Oro, de los que era un ferviente admirador. De

---

<sup>17</sup> «La irreductible personalidad de José Bergamín», *El País Semanal*, 29, 14/11/1982.

<sup>18</sup> De hecho, la editorial madrileña Nostromo en 1973 reeditó sus dos primeras obras de teatro publicadas, *Tres escenas en ángulo recto* (Madrid: Índice, 1925) y *Enemigo que huye* (Madrid: Biblioteca Nueva, 1927) con el título de *La risa en los huesos* en un claro guiño a estas palabras del autor.

hecho su último poemario, que tituló con un verso de Cervantes: *Esperando la mano de la nieve* (Madrid: Turner, 1985), refleja la espera del fin.

Con el pasar de los años, además de como esqueleto se refería a sí mismo como fantasma. En su juventud por su extravagante y estilizada figura, por su «muy extraña y personal antibelleza» como escribiría Alberti en su *Arboleda Perdida* o como escribiría Gómez de la Serna en *Pombo*. Él mismo recordaba la visita a la tumba de Larra con Gómez de la Serna: «íbamos todos mamarrachescos, disfrazados y con pelucas. Fue todo muy breve, porque hacía muchísimo frío y además el espectáculo era aterrador. Ramón despedía el satírico duelo, y cuando llego a él, me mira y me dice: “Vd se queda, ¿verdad?”. Yo siempre he tenido un aspecto verdaderamente siniestro» (Lorenzo 1989, 6). Su condición fantasmagórica durante el destierro ya no se debería exclusivamente a su figura y aspecto –aunque siguió siendo muy delgado toda su vida–, también a su condición solitaria. El exilio había hecho mella en su ánimo y su vuelta a España fue muy problemática. Se sintió, como él mismo escribió «peregrino en mi patria [...] lo sigo siendo al estarme, ahora y aquí, peregrino de una España que ya no está en mí». Espíritu indomable, se negó a someterse a la censura franquista y siguió publicando lo que opinaba en *El Nacional* de Caracas lo que produjo una escalada de tensiones con las autoridades franquistas que llegó a su zenit cuando en 1963 encabezó las firmas del manifiesto en favor de los mineros asturianos. El ministro Fraga Iribarne dio orden de retirarle el pasaporte y gracias a la intervención de Kennedy y la Santa Sede pudo viajar a Montevideo donde el senador Manuel Fernández Mora, uno de sus antiguos alumnos, le procuró asilo diplomático. Regresó a París pocos meses después, donde pasaría otros siete años antes de volver definitivamente a España. Gracias a la mediación de André Malraux, ministro de Cultura del gobierno del General De Gaulle y gran amigo de Bergamín desde los tiempos de la guerra española –Guernico, uno de los personajes de la novela *L'espoir* (1937) del escritor francés está inspirado en el madrileño–, pudo vivir en un palacete deshabitado del Marais. Aquello, solía decir riéndose de sí mismo, terminó por convertirlo en el «fantasma del castillo».

Sus primeros aprendizajes fueron en casa, con Mademoiselle Rachel Radix, una institutriz con la que aprendió a leer y escribir al mismo tiempo francés y español. Al decir del pintor Ramón Gaya, gran amigo suyo, su endiablada inteligencia no es que fuese extrema, sino excesiva (1973, 209), por lo que en su primer año de colegio, en los jesuitas, cosechó grandes triunfos de los que pronto desistió y se empeñó por no aparecer jamás como un estudiante modélico y brillante, por puro pudor como reconoció ya anciano. Jamás volvió a serlo. De hecho, tardó trece años en

licenciarse en Derecho en la Universidad Central de Madrid (hoy Complutense)<sup>19</sup> porque, además de un pequeño paréntesis durante el que abandonó los estudios –para trabajar en una imprenta–, la jurisprudencia no le interesaba lo más mínimo y ejerció la profesión de abogado solo fugazmente en el despacho de su padre, donde conocería a otro recién licenciado en leyes con el que compartió pasión por la literatura: Manuel Altolaguirre quien decía, según recoge su nieta Margarita Smerdou Altolaguirre en la introducción de la edición de Castalia de *Las islas invitadas* (1972, 10): «Otras eran ya nuestras aficiones. Andando el tiempo nuestro campo sería el de la literatura y en lugar de atender a los litigios, comentábamos lecturas recientes, conversaciones a las que debo mucho de mi formación». Bergamín, con su característico modo de habitar la paradoja –«acrobática coherencia», como dijo de él Giorgio Agamben– admitió, ya adulto, que había estudiado derecho para seguir siendo amateur en literatura, para «conservar mi libertad, un poco autodidacta» (Bergamín en López Cabello 2008, 249).

La literatura y la filosofía fueron sus grandes pasiones. De la literatura decía que para él significaba «tomar conciencia de la vida gracias a la lectura, desde la niñez, de algunos libros determinados. La literatura existe o vive, está viva para nosotros, cuando la vivimos como una cosa nuestra. La vida se literaturiza como la literatura se vive. Sin esta acción recíproca, la literatura no existe» (Bergamín en Dennis 2005, 11.)<sup>20</sup>. Inagotable lector, repetía a menudo que su auténtica vocación era precisamente esa, la de *lector* y no tanto la de *escritor* (Dennis 2008, 37). Su precoz voracidad lectora (todo lo que, escrito en italiano, español o francés caía en sus manos) en combinación con una memoria prodigiosa lo convirtieron en un erudito. Su saber enciclopédico resulta, de nuevo, paradójico en él, un «analfabetista» convencido.

Reconocía como lecturas más importantes de juventud a Spinoza, Nietzsche y Pascal<sup>21</sup>. Defendía la lectura y relecturas de los autores para extraer su esencia, para aprehender su mundo. De hecho, admitía haber pasado su vida releendo infatigablemente un conjunto de libros y autores entre los que celaba una predilección por, además de los citados, los escritores del siglo de Oro y por las generaciones inmediatamente anteriores a la suya (desde Bécquer y Ferrán a Unamuno y

---

<sup>19</sup> Se inscribe en la facultad de Derecho en 1912 (con 17 años) y obtiene su título de licenciado en 1925 (con 30 años) (Dennis 2005, 8).

<sup>20</sup> Alude a una entrevista que le hicieron a Bergamín en 1977 y que, aunque no se publicó, facilitó a Nigel Dennis.

<sup>21</sup> José Esteban en 1981 le preguntó «¿Fueron tan decisivos en tu vida Pascal y el propio Nietzsche?» a lo que contestó «Sí, con Spinoza son las tres lecturas de primera juventud y las raíces de mi pensamiento vivas. Y ahora que soy árbol viejo es cuando me doy cuenta de que lo fueron» (Esteban 2008, 286).



Machado).<sup>22</sup> A estos intereses literarios precoces hay que añadir las lecturas juveniles de Bakunin, Kropotkin y Herzen que demuestran su gran sensibilidad social y que, como él mismo confesó, le hicieron durante algunos años compartir los postulados anarquistas. Durante la guerra española publicó un ensayo «Por nada del mundo (Anarquismo y Catolicismo)» recogido después en *Detrás de la cruz. Terrorismo y persecución religiosa en España*, publicado ya en el exilio mexicano en 1941, donde sostenía que el anarquismo español no era ni más ni menos que un fuerte anticlericalismo que respondía a la gran equivocación de la Iglesia institución de tomar partido político. En este sentido, defendía, el anarquismo sí coincidía con las esperanzas de los cristianos –no de todos, solo de los progresistas como él– y compartían puntos de contacto.<sup>23</sup> Incluso en 1934 se mantuvo a favor de las posturas mineras anarquistas de Asturias, territorio que visitó para demostrar su apoyo a la revolución y que le granjeó la enemistad de amplios sectores políticos y sociales. Y esto a pesar de su ferviente fe religiosa –durante los años anteriores a la guerra fue el principal promotor de una revista católico progresista, *Cruz y Raya*– y a sus simpatías por el partido comunista, aunque a diferencia de Rafael Alberti o Pablo Neruda, por ejemplo, nunca institucionalizó su relación con el partido y siempre quiso conservar su independencia. Es célebre su frase «con los comunistas hasta la muerte. Ni un paso más», pero también es verdad que ese difícil equilibrio que quiso mantener durante su vida se resquebrajó en varias ocasiones y una de sus mayores fracturas fue durante la guerra, cuando firmó el prólogo de un libro, *Espionaje en*

---

<sup>22</sup> Mis primeras lecturas juveniles a las que toda mi vida he seguido fiel, fueron: Goethe (en francés, que aprendí a leer al mismo tiempo que el español), Julio Verne, Tolstoi, Ibsen, Heine, Shakespare, Byron, Hugo... y en español: *La Celestina*, casi todo Menéndez-Pelayo, Bécquer (culto familiar andaluz), y Rubén Darío, Valle-Inclán, Felipe Trigo... seguidamente leí a Unamuno, Azorín, los Machado, Juan Ramón Jiménez... También en mis primeros años juveniles aprendí yo solo a leer el italiano, leyendo la *Divina Comedia* y el *Decamerón* (este último lo había leído ya en español) y a D'Annunzio. Pero la preponderante influencia en mis años jóvenes fue la de la literatura francesa “finisecular”, desde el romanticismo al “simbolismo”, con predilección por Nerval y Baudelaire; más tarde por Gauthier. Guiado por *Los raros* de Rubén Darío y por la lectura de Rémy de Gourmont, mi mundo juvenil vivía esa literatura apasionadamente; y aquellas lecturas culminan en Gide y, sobre todo, en Barrès: este último es el que decisivamente influyó más en mí. Entretanto, eran mis lecturas fundamentales de juventud: Pascal, Ibsen, y los rusos –Tolstoi y Dostoievski– y sobre todos: Nietzsche. A más de Goethe y Heine; más tarde, Novalis, al que leía por Maeterlink, que también fue importante lectura juvenil mía. En el fondo de todas estas lecturas de mi juventud, hay tres esenciales que apoyaron mi pensamiento para toda mi vida: los *Diálogos* de Platón, la *Ética* de Spinoza, y la *Crítica de la razón pura* de Kant (Dennis 2005, 11).

<sup>23</sup> En el año de 1934 hizo un alegato de las posturas mineras anarquistas en Asturias, territorio que visitó lo que le granjeó la enemistad de amplios sectores. y sobre todo algunas renuncias en Él siempre alineado con las posiciones comunistas –aunque a diferencia de Rafael Alberti o Pablo Neruda jamás institucionalizó su relación con el partido– tanto que incluso escribió el prólogo del libro que supuso la caza de brujas del troskismo.

*España* –reeditado por Renacimiento en 2007–. El libro era un auténtico panfleto estalinista contra el POUM y León Trotsky al más puro estilo del KGB soviético. De hecho, inauguró la caza de brujas al trostkismo en España en 1938. Ya el año antes, durante el Congreso de Escritores Antifascistas que se celebró en Valencia y él presidía, fue el encargado de descalificar a su otrora amigo el escritor francés André Gide quien, tras una visita a Rusia, escribió un libro titulado *Retour de l'U.R.S.S* (1937), destapando el terror estalinista. La delegación rusa exigía la descalificación del escritor francés y ante la amenaza de que se cortasen las ayudas soviéticas al bando republicano, Bergamín pronunció el discurso contra Gide. Un jovencísimo Octavio Paz, asistente al congreso invitado en la delegación mexicana, escribió sobre este hecho. Fue uno de los pocos que se abstuvo de condenar al escritor francés y aquello lo marcó tan profundamente que lo determinó a mantener su independencia política el resto de su vida.<sup>24</sup>

José Bergamín de niño y adolescente pasó sus veranos en el País Vasco, en Fuenterrabía<sup>25</sup>. Allí, en San Sebastián, autoexiliado, pasará también los últimos meses de su vida y morirá en 1983, una decisión difícil que pocos entendieron pero que se justifica en su difícil vuelta, como escribió hace poco una de sus alumnas, la poeta y premio Cervantes, Ida Vitale: «Sus regresos cumplieron la ley de todos los exilios: volvió al exilio interior, a la total desesperanza, “peregrino de una España que ya no está en mí”. No creo razonable que resolviera morir en los países vascos. Pero su vida, siempre a contrapelo, el vacío oficial que lo envolvió, como ha señalado Fernando Savater, y su lealtad a la República lo justifican» (Vitale 2019, 86-87).

En Fuenterrabía conoció y frecuentó a varias personas fundamentales en su vida como su mujer, Rosario Arniches, hija del famoso dramaturgo con la que se casó en 1928, oficiando el matrimonio su amigo el filósofo Xavier Zubiri, que también bautizaría a su hija Teresa.<sup>26</sup> A su amigo Eduardo Ugarte –cofundador junto a Federico García Lorca del proyecto de La Barraca y que además de amigo se convertiría en cuñado por estar casado con Pilar, otra de las hijas de Carlos Arniches. Y a Miguel de Unamuno, al que consideró hasta el final de sus días su principal maestro: «maestro amigo y amigo maestro: no solamente era mi maestro, sino mi amigo. Y un maestro amigo porque hay también maestros enemigos» (Murga 2013, 12'57"). El escritor vasco

---

<sup>24</sup> Sobre las profundas contradicciones político-literarias de Bergamín vid. Gregorio Morán (2014).

<sup>25</sup> Gonzalo Penalva dice que no es Fuenterrabía sino Biarritz. (1985, 20)

<sup>26</sup> «Las relaciones entre ambas familias [Bergamín-Gutiérrez y Arniches-Moltó] eran estrechas no solo en Madrid sino también durante las vacaciones veraniegas, tanto en El Escorial como en Biarritz y en Fuenterrabía» (Gonzalo Penalva 1985, 20).

en aquellos años estaba desterrado en Hendaya y Bergamín lo iba a buscar para dar largos paseos y almorzar juntos. De hecho, de su mano asiste a las reuniones en favor de la república organizadas en Salamanca por Felipe Sánchez Román y Miguel Maura en 1930 (Dennis 2005, 14). A su vuelta del exilio, ya anciano, declaró: «Unamuno con su palabra, con su vida, con su amistad dejó una profunda huella en mí».<sup>27</sup>

## 2.2. «A vista de pájaro»: las constelaciones republicanas

¿Recordaremos a Calderón, que culpó a las flores de parecerse a las estrellas,  
o sea, a las generaciones terrestres de parecerse a las constelaciones celestes?  
José Bergamín.

Desde muy joven Bergamín frecuenta cafés y tertulias madrileñas y en ellas se codea con «los tres Ramones» (Dennis 2005, 12). La primera de todas ellas, la de Ramón Valle-Inclán a quien había conocido a través del también escritor y amigo Ramón Pérez de Ayala: «por él conocí a Valle Inclán y asistí a las tertulias de aquel primitivo café Nuevo Levante que estaba en Mayor o Arenal, donde la presencia, la voz y el decir de Valle-Inclán me causaron una impresión que no se borró nunca y que influyó en mi pensamiento durante toda la vida» (Murga 2013, 12'57"). En esas fechas, 1912-1913, también frecuenta a Moreno Villa, Enrique Díez Canedo, Manuel Abril, a los hermanos Machado y a Felipe Trigo que se reúnen por iniciativa del mexicano Alfonso Reyes en el Hotel Palace los jueves en el famoso «cenáculo de los Hombres Jueves» (Dennis 2005, 12). En la tertulia del teatro Eslava conoce a Gregorio Martínez Sierra y frecuentando los camerinos traba amistad con el dramaturgo Carlos Arniches (Penalva 1985, 29), quien se convertirá años después, en 1928, en su suegro.

En 1915 es un asiduo de la tertulia del Pombo, junto a su hermano Rafael, dirigida por Gómez de la Serna, —que le presentan, en un homenaje a Rubén Darío en el Ateneo de Madrid al que asiste con Pedro Salinas— y que el pintor Gutiérrez Solana, otros de sus incondicionales, immortalizó en

---

<sup>27</sup> En el citado documental de Radio Nacional de España se recoge un testimonio oral de Bergamín en el que cuenta que en sus largos paseos con Unamuno «pasábamos por la iglesita de un pueblo, Urruña, donde había el reloj con la famosa leyenda de las horas, “todas hieren, la última mata”, y me solía decir siempre “aquí es donde me gustaría a mí que me enterraran para siempre”. Eso me lo dijo muchas veces y yo he pensado muchas veces después si en esos fúnebres traslados de cadáveres sobre los que tanto se ha explotado políticamente si con Unamuno habría que haber hecho lo contrario, sacarlo de la urna en que se conserva en Salamanca para llevarlo a Urruña, donde él habría querido estar, en su querido país vasco natal. (Murga 2013, 13'). Esto mismo confirma José Esteban que le dijo Bergamín en enero de 1981 (2008, 272-273).

un cuadro donde aparece retratado. La tertulia de Pombo le sirvió para relacionarse con la mayor parte de los escritores de la época y para entablar amistad con su organizador. Su influencia fue tal que Andrés Trapiello considera los aforismos bergaminianos una copia de las greguerías ramonianas (1999) aunque los primeros, en palabras de Penalva, buscan una profundidad reflexiva que no pretenden las ramonianas, metáforas coloristas y plásticas. Pero será su encuentro con el poeta Juan Ramón Jiménez lo que dé un impulso definitivo a su carrera literaria. Comienza a colaborar con el poeta onubense en la revista *Índice*. Su devoción por el Nobel será tal que Alberti lo describirá como «una especie de secretario permanente del maestro» (1975, 255). Pero también el poeta onubense le profesa cariño y lo considera su mejor y más fiel colaborador, como en alguna ocasión admitió y le dedica una semblanza en *Espanoles de tres mundos*.

En las ediciones *Índice* Juan Ramón Jiménez le publica sus dos primeras obras. La primera, que también prologa, *El cobete y la estrella*, en 1923, es un libro de aforismos. La segunda en 1925, *Tres escenas en ángulo recto*, su primer texto dramático.<sup>28</sup> Obra después reeditada por la editorial Pre-Textos bajo el título de *Teatro de vanguardia (una noción impertinente)* en 2004 junto con *Enemigo que huye* (Madrid: Biblioteca Nueva, 1927) y la inédita *Los filólogos* (1925). En 1927, publicó en la separata de la revista *Litoral* de Emilio Prados y Manuel Altolaguirre, su libro *Caracteres* que reeditaría en 1978 el sello Turner, y que recoge caricaturas líricas -algunas satíricas- de escritores y amigos de la generación con una clara influencia juanramoniana. En 1929 apareció su segundo libro de aforismos *La cabeza a pájaros* y en 1930 *El arte de Birlibirloque* un tratado sobre el toreo que Azorín en las páginas del diario ABC del 31 de enero de 1930 describe como un tratado de estética si se transportaba el tema de la tauromaquia a la materia literaria.

Es en esos años, en torno a la revista *Índice* y su director Juan Ramón Jiménez donde se gesta un grupo que después la historiografía ha dado en conocer como la Generación del 27. La amistad con el maestro se rompe en 1927, precisamente a raíz de los festejos en honor a Góngora que el grupo de jóvenes organiza. El carácter difícil del maestro –como declararían Luis Cernuda en 1959: «no he conocido caso más evidente de *Split personality* de un ser humano [...] Había en él, de un lado, la persona que pudiéramos llamar Jiménez-Jekyll, es decir, el poeta conocido de todos, digno de admiración y de respeto; de otro lado, el Jiménez-Hyde, bastante menos conocido, la

---

<sup>28</sup> En la contraportada de la reedición de *Nostromo* de 1973, aparece una referencia a *Tres escenas en ángulo recto* como publicada en *Índice* en 1925 pero Nigel Dennis (2004, 45) sostiene que aunque Juan Ramón Jiménez tenía intención de publicarla (en 1924, año en que se escribió), por motivos desconocidos no lo hizo y José Bergamín acabó autopublicándola en una edición no venal al año siguiente.

criatura ruin que arrojaba procacidades a la cabeza de unos y otros. Lo triste que es Jiménez-Hyde fue dominando poco a poco a Jiménez-Jekyll, hasta llegar casi a destruirlo» (Cernuda 1971, 289-290)– termina por enemistarlo prácticamente con todos los jóvenes: Gerardo Diego, Jorge Guillén, Rafael Alberti, José Bergamín y Federico García Lorca.

Bergamín se molesta del tono con el que Juan Ramón Jiménez se dirige a ellos.<sup>29</sup> El cruce de insultos en *El Sol* llega a su zénit en 1934, año en que Bergamín publica un par de artículos elogiando *La voz a ti debida* de Pedro Salinas a lo que Juan Ramón Jiménez replica solicitando a Gerardo Diego que sus poemas sean retirados de la segunda edición de su antología *Poesía española contemporánea* (en el prólogo de esa edición el propio Gerardo Diego achaca la enemistad al artículo de Bergamín sobre Salinas)<sup>30</sup> pero es probable que la ruptura, más allá de la difícil personalidad del maestro, o además de, se debiese a que las relaciones se habían enturbiado por un cúmulo de motivos: el rechazo de Jiménez a participar en los homenajes a Góngora en 1927, las diferencias generacionales (el propio Ortega y Gasset, como recuerda Adolfo Salazar en un artículo en *El Sol* en 1932, sostenía que «a estos jóvenes, como no vamos a fusilarlos, intentaremos comprenderlos») y, quizá lo más importante, una cuestión de egos personales y luchas de hegemonías porque el magisterio del onubense terminó por decaer, primero en favor de Antonio Machado,<sup>31</sup> después del chileno Pablo Neruda y la poesía pura dejó su lugar a la comprometida. Ramón Gaya, que los conoció a todos, siempre explicó esas desavenencias con una frase: «no se le puede deber tanto a un solo hombre y todos ellos le debían hasta la respiración» (cit. en Trapiello 2008, 16). A pesar de los intentos de mediación de Rafael Alberti en los años del exilio, cuando Juan Ramón Jiménez viajó a Uruguay para impartir unas conferencias, jamás volvieron a tener trato personal –Jiménez exigió a Bergamín que se retractase públicamente y este se negó en rotundo alegando no tener motivos por los que hacerlo–, y aún se cruzaron cartas públicas insultándose. A pesar de ello Bergamín fue a escuchar su conferencia de

---

<sup>29</sup> En un homenaje organizado en 1980 Bergamín charlando con Rafael Alberti le dice que Juan Ramón Jiménez se molestó con él porque le reprochó su manera de puntuar (Alberti 1980, 31).

<sup>30</sup> Para profundizar esta polémica cf. Rodríguez Marcos (2012) y Francisco Moya Ávila, quien sostiene que, para Juan Ramón Jiménez, «Bergamín, junto a Jorge Guillén y Pedro Salinas, era miembro del grupo de poetas confabulados en su contra» (Moya Ávila 2015, 43).

<sup>31</sup> Escribe María Inés Silva Vila (1993, 42) a propósito del encuentro con Juan Ramón Jiménez que antes habían consultado a Bergamín «porque sabíamos que entre él y Juan Ramón se arrastraba una larga enemistad, muy a la española, pero enemistad al fin (creo que el problema había empezado cuando a Juan Ramón le atacaron ciertos celos de maestro, por(que) Bergamín y otros intelectuales jóvenes empezaron a acercarse a Machado».

Montevideo y siempre lo reconoció como maestro.<sup>32</sup> Sabía de su enorme deuda literaria, como reconocía a Manuel Arroyo-Stephens: «Un día le pregunté qué había aprendido de su primer maestro, Juan Ramón Jiménez, a quien tanto detestaba (era la única persona de quien hablaba con amargura, casi con rencor, al cabo de tantos años, a pesar de haber tenido a lo largo de su vida muchas agrias, durísimas polémicas). Contestó sin dudarle: “a editar”» (Arroyo-Stephens 2015, 61-62).

Juan Ramón Jiménez, otrora maestro, llamó a estos jóvenes «promoción» de *Índice*. El joven escritor y crítico Antonio Marichalar, colega, amigo de infancia y vecino de Bergamín, los etiquetó como «*la jeune littérature espagnole*» en la antología que la revista francesa *Intentions* les dedicó en 1924 (Dennis 2005, 13). Son conocidos, en cambio, como Generación de(l) 27. Fue Dámaso Alonso el que acuñó el término en un artículo publicado en la revista *Finisterre* en 1948, titulado «Una generación poética. 1920-1936». Bautizaba así a este grupo de poetas que se encontraron en Madrid y Sevilla para conmemorar el tercer centenario de la muerte de Góngora.<sup>33</sup> El poeta cordobés, marginado por el canon literario, había propuesto una poesía pura, escrita sobre bases exclusivamente estéticas, para la que había inventado un lenguaje poético, algo tan en boga en la década de los veinte. Pero no fue el único antepasado literario al que festejaron (en ese mismo año esos mismos jóvenes poetas homenajearon a fray Luis de León) y muy pronto fue abandonado como maestro. Entre aquellos muchachos se encontraba Bergamín quien desde su adolescencia había participado en las muchas tertulias de la ciudad que le habían permitido conocer a la flor y nata de la intelectualidad española y americana que circulaba por la capital. Su curiosidad literaria le había llevado a publicar numerosas críticas literarias en la mayor parte de las revistas y periódicos en boga. Bergamín comenzaba a ser un «generador de cultura» cuya voz no solo se oía, sino que se escuchaba y esta centralidad fue determinante durante la década siguiente. Miembro indiscutido de ese grupo (como demuestran las biografías y las correspondencias de todos ellos, de Pedro Salinas a Rafael Alberti), presente en el homenaje gongoriano y uno de los retratados en Sevilla en la más célebre fotografía de la literatura española, curiosamente no siempre es considerado como miembro de pleno derecho de ese grupo. El propio Dámaso Alonso, en el citado artículo, lo excluía por no ser poeta sino «el

---

<sup>32</sup> En el texto apenas citado de María Inés Silva Vila esta escribe que cuando consultaron con Bergamín este les respondió «—¿Cómo se lo van a perder? —dijo don Pepe—. Yo tuve el privilegio de tratarlo durante muchos años»

<sup>33</sup> Díez de Revenga sostiene que fue Ángel Valbuena Prat el que acuñó el guarismo «de 27», al que se refiere indirectamente en sus primeras ediciones de su *Historia de la Literatura española* y en la que aparece explícitamente en la reedición de 1957 (2000, 83-95).

prosista más cercano a la generación» ([1948] 1999, 387). Si bien es cierto que en aquel momento el autor apenas sí había publicado poesía (un poema que editó Alberti, sin su permiso, precisamente en el volumen que dedicaron a Góngora) y no lo haría hasta muchas décadas después, a su vuelta del exilio hispanoamericano –con la sola excepción de los sonetos «A cristo crucificado» en 1938 que tanto gustaron a Antonio Machado y que le valieron sus mejores críticas, o los romances contra los generales Mola y Franco durante la guerra después recogidos en el *Romancero de la guerra civil*–, también lo es que la distinción para Bergamín era estéril, como tempranamente había escrito en la revista murciana *Verso y prosa* porque «desde Aristóteles, los maestros de ciencia estética nos dicen que la prosa y el verso, no determinan, por sí mismos, una diferencia poética [...] el arte poético lo mismo puede estructurarse, expresarse, en prosa que en verso» (Bergamín 1927, 4).<sup>34</sup> De hecho, su gran amigo el pintor Ramón Gaya consideraba que sus aforismos publicados en *El cobete y la estrella* (1923) ya eran poesía disfrazada de prosa: «un libro disimulado de versos», tanto que lo consideraba el mejor poeta del grupo, con la excepción de Luis Cernuda:

Y claro, Luis Cernuda; el mal interpretado Luis Cernuda. Y el mal interpretado... José Bergamín. Porque, por muy extravagante que pueda parecerle a tal profesor de “Graná”, Luis Cernuda y José Bergamín son, acaso, los dos poetas más... precisos, más finos –si–, más finamente vívidos, más soterradamente líricos de toda esa generación que no es generación; en una palabra: los dos más sustancialmente poetas. No se parecen nada entre sí, ni siquiera, como podría pensarse, coinciden en su inclinación becqueriana, porque cada uno espera de Bécquer algo muy distinto: Bergamín, más que otra cosa, parece valorar en Bécquer una decisión, un tono de la escritura; el rápido sevillano, en cambio, busca más bien en las famosas “Rimas” una atmósfera de tristeza, una tristeza que sea hermana de la tristeza suya, una tristeza que le sirva de compañía y de consuelo. (Gaya, [1973] 1995, 318-319)<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> Años después, en sus clases en la Universidad de la República Oriental del Uruguay, seguía sosteniendo que entendía «por poesía española, como por poesía en general, la escrita en prosa o verso y por generaciones literarias aquellas que señalan sus propias diferencias por sucesivas en el tiempo pero sin que puedan reducirse nunca a términos estrictamente cronológicos» (Cagnasso 2004b, 296-297)

<sup>35</sup> Años después Trapiello escribiría, coincidiendo con esta idea de Gaya, que «no fue otra cosa [que poeta], y, cuando lo fue, lo fue en su más alto grado» (Trapiello 2008, 28); «Pedro Salinas y Luis Felipe Vivanco asignaron al aforismo bergaminiano el carácter de poesía gnómica (del griego *gnóme*, sentencia), una de las formas literarias más antiguas no solo en el mundo clásico, sino en el hebreo y el hindú. Es una poesía asistemática, expresada en fragmentos, y a diferencia de los proverbios, contiene una elaboración literarias» (Casanova 1995, 51).

Bergamín en aquellos años era conocido especialmente por sus ensayos y su crítica literaria, hasta tal punto era crucial su opinión que Gerardo Diego décadas después lo describió como «gusano de luz» en reconocimiento a su papel de mentor, editor y crítico de todos ellos.<sup>36</sup>

Bergamín fue un gran estudioso de la literatura española, a la que dedicó muchos ensayos, en especial al teatro de los Siglos de Oro. Profesaba una gran devoción por Calderón y Lope, Larra y Galdós, Bécquer y Azorín y, sobre todo, por Unamuno, de quien fue gran amigo pero al que consideró, sobre todo, maestro. También se interesó por sus contemporáneos. Sus gustos eran de lo más eclécticos y no tenía ningún pudor en colocar a la misma altura un sainete y un drama calderoniano. Esto también sucedía con su escritura donde el lenguaje cotidiano y la lengua literaria se mezclaban dando lugar a un estilo muy peculiar, pues para él no era más poético un verso que un refrán, solo por el hecho de serlo. Esta ausencia de jerarquías también se detectaba en su crítica literaria. No dejó jamás que una moda o el criterio de otro modificasen el propio. Defendía autores y obras que escandalizaban a las voces literarias autorizadas de su época pues jamás se dejó guiar por criterios historicistas o canónicos, leía lo que quería y opinaba sobre lo que le gustaba. Consideraba que cada escritor tiene un mundo propio y que la lectura de sus textos debe llevar al lector a descubrir ese mundo, no a paragonarlo con el de otros. La comparación, además de estéril, le parecía injusta. Quizá esa sensibilidad peculiar fue la que lo llevo a ser el primero en elogiar la poesía de Luis Cernuda sin compararla a la de Salinas o a descubrir la de un César Vallejo recién llegado a Madrid. En Ediciones del Árbol, que había fundado y dirigía, publicaron sus obras además de los citados, Pablo Neruda, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Jorge Guillén, Luis Cernuda, Max Aub, Pedro Salinas, Luis Rosales o Miguel Hernández, por citar a los más conocidos.

La enorme literatura crítica vertida sobre los jóvenes escritores de la generación de Bergamín ha usado numerosas etiquetas para definirlos no exentas de polémica como demuestran los estudios de Gabriele Morelli (2007). Desde la «joven literatura» del citado Marichalar a la clásica «Generación del 27» (Alonso 1948, Rozas 1980 y Marías 1966) en referencia a los citados

---

<sup>36</sup> Años después, en 1978 la revista *Litoral* convocó una encuesta en el cincuentenario de la “generación del 27” en el que preguntaba a diversas personalidades convocadas quién era «la personalidad literaria más completa por amplitud de su expresión y con mayor proyección sobre nuestra cultura dentro y fuera de España de los miembros aun vivos de la generación del 27» y Bergamín obtuvo una mayoría aplastante, treinta votos de los cuarenta y cuatro convocados. La revista publicó una separata «Resultado de una convocatoria» en la que publicaba las respuestas y el voto de cada uno de los participantes (1995, 300-330).



homenajes. Sus propios miembros no fueron capaces de ponerse de acuerdo: Dámaso Alonso en su artículo se preguntaba si en lugar de generación debía ser considerado «grupo», opción que años más tarde defendía el poeta Ángel González (1976, 7) que también proponía las de «Generación de los poetas-profesores» por el magisterio desempeñados por muchos de ellos, y «Poetas de la Residencia» por haber sido la Residencia de Estudiantes el lugar físico en el que se conocieron la mayoría de sus miembros y donde se formaron intelectualmente. Jorge Guillén –en una conferencia en Harvard en el año académico 1957-1958, «Lenguaje de poema: una generación»– hablaba de *«lost generation»* por la dispersión a la que les había obligado la guerra española y el exilio. Luis Cernuda utilizó en su *Estudios sobre poesía española contemporánea* (1957) el término «Generación del 25» que ya había defendido Gullón en 1953 y que usaría Debicki en 1968 por ser la fecha de las primeras publicaciones de sus miembros. José Luis Cano usó la de «Generación de la amistad»:

Sí, la amistad era el signo cálido de aquella generación. Y esa amistad era tan fraterna y verdadera, que ni siquiera pudo romperla la tragedia de la guerra civil de 1936, que tantas cosas logró destruir. Ni siquiera la muerte, pues Federico continuó vivo en el corazón de todos sus amigos. Y el destierro al que marcharon la mayoría de los miembros de la generación -Guillén, Salinas, Cernuda, Alberti, Prados, Altolaguirre-, como consecuencia de la derrota de la República, solo pudo dividir al grupo geográficamente, no espiritualmente. Los que quedaron en España al final de la guerra -Aleixandre, Dámaso Alonso, Gerardo Diego- siguieron formando un todo generacional, una polis literaria, con los que se marcharon. El contacto entre unos y otros no se rompió nunca, y ello permitió a la generación mantener viva su unidad y su continuidad espiritual. (Cano 1973, 14-15)

Esta acepción fue criticada por Ángel González que consideraba que aunque la amistad existió, no era la causa sino una consecuencia más de las mismas afinidades estéticas: «la amistad surge al mismo tiempo que el grupo literario o incluso después, no antes» (1976, 15). A estas, las más conocidas, se añaden las propuestas «Generación Guillén-Lorca» (González Muela 1953) para resaltar los dos extremos de una generación desde un punto de vista estilístico. La desafortunada «Generación de la Dictadura» en referencia a la dictadura de Primo de Rivera, años en los que publican sus primeras obras pero que, aunque coincide cronológicamente, es indudable que estos artistas nada tenían que ver con dicho régimen. «Generación de 1923 o de la Revista de Occidente» –por el año en que se funda la revista de Ortega y Gasset quien capitaneó la vida cultural española hasta la guerra y en la que publicaron la mayoría de los poetas–. O «Nietos del 98» (Gaos [1965] 1986, 13) por la influencia de los maestros Unamuno y Machado. Después, durante las últimas décadas, en palabras de Díez Revenga (1987), se utilizó con frecuencia el menos comprometido «poetas del 27», evitando tanto «generación» como «grupo».

Gerardo Diego narró con todo lujo de detalles y pormenores los festejos para celebrar el tercer centenario de la muerte del poeta cordobés en su revista *Lola* (números 1 y 2) y en su suplemento *Carmen*. Juan Ramón Jiménez, Miguel de Unamuno, Ramón Gómez de la Serna y Ramón Valle-Inclán, entre otros, se negaron a participar. No contestaron Manuel Machado, Ortega y Gasset y Eugenio D'Ors. Sí lo hicieron los jóvenes poetas de esos años, lo que viene a corroborar la teoría de Bergamín de que aquellas celebraciones habían sido una travesura de una pandilla de jóvenes con ganas de divertirse y con poca repercusión literaria. Bergamín, uno de los «siete literatos madrileños de vanguardia», como los llamó *El Sol*, en alguna ocasión admitió que Dámaso Alonso tuvo que leer su discurso en el Ateneo sevillano porque él se había quedado afónico por la juerga de la noche anterior con Ignacio Sánchez Mejías (Gibson 2007). Que en los actos celebrados en Madrid, habían tenido la desfachatez de orinar en las tapias de la Real Academia (Alberti 1980, 31). Y que en el convento de Las Salesas, iglesia en la que habían pedido unos responsos, el cura al ver la cara compungida y seria del escritor, lo confundió con el pariente más cercano al muerto y le dio el pésame y no le sacó de su error. En sus propias palabras, Bergamín, protagonista de los actos que consideraba una bravuconada de una pandilla de jóvenes, decía en 1978:

Yo digo que no pertenezco a la generación del 27 en el sentido de que tal fecha no tiene para mí una significación literaria (...). Este grupo, al que Juan Ramón llamaba “promoción” fue el que andando el tiempo y hacia esa fecha -1927- en que se conmemoraba a Góngora intentó ese homenaje que siempre se cita y que en realidad no tuvo importancia ninguna. De él siempre se señalan dos hechos: el viaje a Sevilla con el acto en el Ateneo; era el primer viaje a la capital andaluza (pues luego hubo otro) y de esa ocasión viene aquella foto famosa con Ignacio Sánchez Mejías. Cuando volvimos a Madrid, el mismo grupo organizó los funerales en la iglesia más barroca, lujosa y esplendorosa que pudimos encontrar: las Salesas Reales. En aquel funeral, que no fue nada serio, aparecíamos más o menos el grupo de Sevilla, y como yo debía ser el más feo, o cuando menos parecía estar más triste, el párroco, que debió pensar que Góngora había muerto unos días antes, me tomó por eso que llaman en Sudamérica “el doliente principal”, y a mí me dirigieron todos los pésames... La verdad es que aquello no tuvo ninguna trascendencia, pues éramos una minoría sin importancia. (Bergamín en Marfil 1978, 22-27)

La consideraba una etiqueta reductiva que dejaba fuera a muchos escritores y artistas y que ni siquiera servía como común denominador estético de los que sí quedaban incluidos. Él, el crítico más cercano a su generación (y su editor), estaba convencido de que:

llamar «generación del 27» a la nuestra y, además, reducirla a los poetas líricos me parece completamente caprichoso, pues todo aquello no tuvo significación histórica, ni política, ni literaria, de ninguna clase (...). Está claro, entonces, que lo que llamaba “promoción” J.R. Jiménez es más justo que fuese calificada como “de la República”, porque en la Dictadura todavía los mayores – Salinas, Marichalar, Federico, Gerardo, Guillén, Espina o yo entre otros– éramos escritores

incipientes, mientras que en el 31 ya habíamos dado lo que teníamos. De ese grupo no se puede separar a los prosistas, pues ahí estaba ese escritor genial que es Ernesto Giménez Caballero, o Antonio Marichalar, finísimo y de calidad, o un Antonio Espina, tan admirable en prosa como en verso, y sin olvidar a Corpus Barga. Solo me resta añadir que, por mi parte, me considero de la generación de la República, o sea, del 31, y que para conmemorar nuestro cincuentenario habrá que esperar a 1981, si el tiempo no lo impide, y festejando la III República. (Bergamín en Marfil 1978, 22-27)

Es claro, pues, que el sintagma «Generación del 27» no responde a toda la producción artística de aquellos años y es solo una etiqueta con la que marcar a algunos de sus poetas. Mas allá de su posible –y siempre discutible– utilidad pedagógica el concepto de generación del 27 es muy problemático. Dámaso Alonso quizá no fue consciente del servicio prestado a la historiografía franquista porque con su fórmula –que eludía citar a la república y de esta manera evitar cualquier alusión a su potencial político– se podía introducir en los programas educativos franquistas a algunos (no a todos y no por supuesto a aquellos exiliados) de los poetas de esa generación, la mejor desde el Siglo de Oro evitando el marbete republicano y pasando de puntillas sobre las muertes de Federico García Lorca (cuyo asesinato durante décadas se atribuyó a la confusión)<sup>37</sup> y de Miguel Hernández, al que el académico madrileño calificaba de «epílogo genial», que murió de tuberculosis tras años de encarcelamiento. El más amplio concepto de «Generación de la República», en cambio, permitía (y permitiría) encuadrar en sus filas a todos, independientemente de su expresión artística –que, además, muchos experimentaron en varias, como Federico García Lorca en poesía y música–, de los distintos caminos estéticos que recorrieron o de las diferencias de edad (Pedro Salinas era 14 años mayor que Francisco Ayala, diez más que Luis Cernuda, del que fue profesor). Pero, por encima de todo, es el marbete que la mayor parte de ellos eligieron para denominarse, porque se consideraron parte de un proyecto de modernidad del país que representó la Segunda República más allá de unas siglas políticas (de hecho, Giménez Caballero y José Bergamín son una muestra de cómo las adscripciones políticas, antes de la guerra, no fueron un impedimento para mantener un interesante diálogo cultural y estético).<sup>38</sup> Bergamín, pues,

---

<sup>37</sup> Rodríguez Puértolas en su artículo «La Generación de la República» lista las situaciones en las que Lorca toma partido a favor de la República por lo que ni puede ser considerado un poeta «apolítico» como se ha sostenido durante muchos años, ni tampoco su asesinato como una confusión (2009, 521-522).

<sup>38</sup> «Les interesaban las mismas cosas y tenían los mismos modelos, ambos eran prosistas, a ambos les importaba la gestión cultural, los dos trataron de convocar en torno a sí no solo a las diferentes facciones de la juventud, sino a los maestros, que para ambos eran también los mismos (Unamuno como pensador paradójico, Azorín como escritor clásico y Gómez de la Serna como escritor moderno), los dos también propusieron una reinterpretación de la tradición española (en su lado más castizo en el caso de Giménez Caballero y Unamuno, en su vertiente culta en el de Azorín y Bergamín), y siempre con el salpimentado imaginativo y festivo de Gómez de la Serna, por quien ambos, Giménez Caballero y Bergamín, sintieron

siempre prefirió la etiqueta de «Generación de 1931 o de la República», como escritor y como crítico, por ser más amplia y acomunar a todos los artistas.<sup>39</sup> Era consciente de que pertenecía a una ola cultural inédita en la España de aquellos años, cuyos orígenes se situaban en el krausismo, en Galdós, en Pardo Bazán. En el magisterio de Juan Ramón Jiménez –independientemente de las malas relaciones que después mantuvieron con él la mayor parte de los jóvenes–, de Unamuno y de Machado. De las tertulias madrileñas y la estética de Ramón Gómez de la Serna. De la pintura de Goya y la música de Manuel de Falla. Para todos ellos el 14 de abril de 1931 significó la convicción de que la cultura progresista y moderna podía transformar España. Aquello sí que había determinado sus vidas y no los homenajes a Góngora. Esta es la razón por la que resulta fundamental que la denominación «Generación de la República» se recupere y deje de ser marginal. Ya en 2007 Rodríguez Puértolas, en una conferencia después publicada como actas de un congreso sobre la cultura republicana (2009), justificaba la necesidad de hablar de estos artistas con esta etiqueta. También porque al seguir utilizando tanto en la crítica literaria, como en los libros de textos o en la divulgación periodística, la nomenclatura de la historiografía franquista se sigue proyectando la sombra de una concepción posterior, y fuertemente politizada por un estado dictatorial, de la historiografía literaria de esos años.

Fernando Larraz, en un volumen colectivo publicado hace poquísimos meses (2021), del que es editor junto a Diego Sánchez, plantea la necesidad de estudiar lo que ellos han acuñado como «literatura bajo el franquismo» para tomar conciencia de lo alargada que es la sombra, aún hoy en la segunda década del siglo XXI, de la actividad franquista en el campo literario. El marco cronológico al que se refieren en la obra abarca de 1936 a 1978 (alargando así el final del periodo a las primeras elecciones democráticas y el sucesivo comunicado del gobierno republicano que ponía fin al exilio) pero las premisas de su estudio («un país lleno de cómplices involuntarios del sistema, de colaboradores necesarios para mantenerlo y reproducirlo aun cuando su voluntad es rebelarse contra él») son absolutamente extrapolables a la época literaria anterior: es imprescindible revisar los discursos historiográficos del momento y recuperar lo que era la crítica

---

indesmayable respeto» (Trapiello 2008, 17). En la entrevista que Luis Suñer y César Antonio Molina hicieron a Bergamín le preguntaban si entre sus amistades tan distintas no hubo nunca choques a lo que el escritor contestó «nunca hubo disputas entre nosotros, y menos políticas. Alberti hacía *Octubre*, Araquistáin *Leviatán* y yo *Cruz y Raya*. Nunca chocamos (cit. Penalva 1997, 447).

<sup>39</sup> El crítico Adolfo Salazar (1932) de hecho así denominó tempranamente al grupo de jóvenes músicos que gravitaron en torno al magisterio de Manuel de Falla (los hermanos Ernesto y Rodolfo Halffter, Gustavo Pittaluga, Salvador Bacarisse, Rosa García Ascot, Julián Bautista, Juan José Mantecón y Fernando Remacha), quienes estrecharon una gran amistad con los poetas que frecuentaban la Residencia de Estudiantes.

del momento y lo que fue la posterior. Recuperar la primera y aclarar la segunda. Este debe ser el imperativo para los estudios de la literatura. Dar a los críticos de aquella época literaria la centralidad que se merecen, escuchar sus voces, recuperar sus criterios y entender el porqué de sus discursos y de las etiquetas que emplean. Es una tarea absolutamente imprescindible que aún está pendiente. Comprender por qué los artistas de esa época prefirieron el marbete Generación de la República ayudará a entender su compromiso con el nacimiento de un nuevo mundo, la invocación política, y no necesariamente partidista, de sus posturas, su convicción de formar parte de un grupo, amplio y heterogéneo, llamado a cambiar una sociedad.<sup>40</sup> Permitirá entender que entre ellos había una dialéctica, que no eran grupos impermeables entre sí, sino todo lo contrario, y que vivieron en un período en el que la experimentación y la confrontación con otros artistas, de otros lugares y otros ámbitos estéticos para ellos fue absolutamente normal (y necesaria). Para confirmar esto valga el ejemplo de la amplísima lista de contactos de Bergamín (que no se redujo solo al ámbito español sino que se alargó a los católicos progresistas franceses y a una buena parte de la intelectualidad hispanoamericana antes y después de su exilio) y de sus compañeros (para muestra, el Congreso de Escritores Antifascistas que organizaron en Valencia en 1937). En lo concerniente a los ámbitos estéticos, los poetas de la mal llamada Generación del 27 mantuvieron, por citar un ejemplo, excelentes relaciones con los alumnos más cercanos al magisterio de Manuel de Falla, los músicos de la llamada Generación de Madrid, entre los que destacan los hermanos Rodolfo y Ernesto Halffter o Salvador Bacarisse. En el ámbito plástico son célebres las amistades, como la de Bergamín con Ramón Gaya o con el maestro Pablo Picasso desde que se conocieron en 1937 y hasta la muerte del pintor. La lista de ejemplos es infinita. Así para el crítico madrileño la «Generación de la República» es una «comunidad», la «comunidad imaginada» por utilizar el célebre término de Anderson, o mejor aún, la comunidad entendida en los términos del antropólogo Marco Aime, que evoca dos imágenes: por una parte la del propio artista y su individualidad y la de un grupo amplio con el que comparte un credo. De

---

<sup>40</sup> Lo mismo ocurre, por ejemplo, en el campo historiográfico acerca del marbete utilizado también para la contienda española: la mayor parte de los intelectuales que la sufrieron y que se posicionaron a favor de la legalidad republicana hablaban de «guerra de España» (con la excepción de Unamuno que habló de guerra “incivil” pero por otros motivos) porque para ellos por encima de una guerra fratricida fue una lucha antifascista que tenía lugar en suelo español —eran conscientes de que no era, o no solo era civil, porque Franco no habría podido dar un golpe de Estado sin la ayuda de Hitler y Mussolini, quienes utilizaron el suelo español como laboratorio de pruebas armamentísticas—. Serán las historiografías europea y franquista —la primera con la Guerra Fría y el Plan Marshall americano y la segunda aprovechando el guante brindado por los occidentales— las que subrayen lo fratricida de la contienda para convertirla en un conflicto en el que el levantamiento quedaba justificado para combatir el comunismo soviético republicano. (Viñas 2014).

esta manera la idea de grupo, de comunidad, contiene en sí tanto la semejanza como la diferencia. Ahora bien, la comunidad, para serlo y sentirse tal, debe necesariamente trazar algún límite. Una línea simbólica –simbólico porque a menudo el límite se basa en la presunción de homogeneidad interior y en la de diversidad del exterior– que marca el final de un ‘nosotros’ y el comienzo del ‘otro’ porque para definirse a sí mismo uno necesita definir a los demás y viceversa (Aime 2019, 16). Para los artistas de los años 30, la fe que los congregaba en España era la republicana, los límites de este proyecto político eran los que los contenían pero alargaron esas ‘fronteras imaginarias’ a lo largo de Europa y América Latina.

Por todos estos motivos es también interesante descubrir que Bergamín, años después, en los años 60 en una entrevista en París (Ramírez 1963), utilizó el término «constelación» para referirse al grupo de intelectuales con los que compartió afinidades.<sup>41</sup> En el Preámbulo de su obra sobre el origen del drama barroco alemán, Walter Benjamin había escrito que «las ideas se relacionan con las cosas como las constelaciones se relacionan con las estrellas» (1928).<sup>42</sup> En una vuelta de tuerca posterior, curiosamente Bergamín utilizó la misma palabra, remitiendo así a esa imagen epistemológica usada por el filósofo alemán, la del grupo de estrellas –de intensidades diferentes– a distancias variables, que forman figuras caprichosas que se convierten en instrumentos cruciales de orientación y que transforman el caos en cosmos.<sup>43</sup> Bergamín abatía así de un plumazo, además, la idea reductiva de «generación» orteguiana o la de «círculo» como grupo de conocidos, amigos o influencias a los que se les supone una homogeneidad.<sup>44</sup> Volvió a emplear el término «constelación» en un artículo titulado «el panorama literario» publicado en *Sábado Gráfico* en 1975 (cit. en Penalva 2001, 351-354) para hablar de la Edad de Plata de la literatura española

---

<sup>41</sup> En una nota enviada a Vaz Ferreira, el rector de la Universidad de la República de Uruguay, a petición del Consejo de la Facultad para dar cuenta de su curso en 1948 habla de constelaciones literarias para distinguir por un lado, pro ejemplo, a los autores de la picaresca y por otro a los de la mística.

<sup>42</sup> «Con su humor característico, [Bergamín] profetizó su ausencia mediante un juego fonético declarando a Giorgio Agamben, que estaba trabajando sobre Walter Benjamin: “¡Benjamín me robó el nombre!”» (Delay 2017, 90).

<sup>43</sup> También usó el concepto en la entrevista que le hizo la uruguaya Hortensia Campanella que lo recuerda así: «José Bergamín fue una figura única dentro de lo que casi todos llamamos Generación del 27, pero que él, con su sensible acierto para los nombres llamaba “Constelación Republicana”» (2010, 98).

<sup>44</sup> «De lo de las generaciones prefiero no hablar. Me suena a sociologismo científicante alemán (peor que el francés). Demasiados humos para tan pocas luces. Ortega y Salinas nos hablaron de esto hace muchos años. Puestos a metaforear mitos siempre prefería hacerlo hablando de constelaciones literarias. Pero tampoco. Me quedo solamente con las ilusorias “hojas del árbol caídas” de nuestro gran poeta romántico, evocadoras del mito homérico». José Bergamín, «Respuesta a mi amiga Tonia García Nombela». *Egin*, 10 febrero 1982. Cit en *José Bergamín escritos en Euskal Herria*. 81-83.

Gracias a mi vista cansada puedo ver panorámicamente la literatura con mi vista de pájaro y no solo “a vista de pájaro”. Con lo cual, como si mirase un paisaje o panorama luminoso, contemplo sus líneas y colores gozándome en sus vivas fijezas y mudanzas; en sus relieves y planicies, como las terrestres, y hasta en sus figuras humanas, que unas veces parecen que se agrandan y otras que se achican a la mirada en esos oscuros y claros espacios del tiempo. Como constelaciones del tiempo y generaciones de la tierra. Ahora se habla mucho de generaciones y constelaciones literarias y está muy de moda hablar de la “generación del año 1927” en la que se me incluye supongo que por razón de edad. Al principio creí que debía protestar, y no de que se me incluyera, que eso es inexorable como diría Azorín, sino de la elección del año 27 como fecha significativa cuando precisamente esa fecha no tiene ninguna significación. ¿generación o constelación literaria la insignificante o del insignificante *año 27*? ¿Recordaremos a Calderón, que culpó a las flores de parecerse a las estrellas, o sea, a las generaciones terrestres de parecerse a las constelaciones celestes?. (Bergamín en Penalva 2001, 352. La cursiva es del autor)

En esta ocasión, al igual que Walter Benjamin –que utilizó un complejo sistema de referencias, archivado e inspirado en el *Atlas Mnemosyne* de su amigo el historiador Aby Warburg por el que mediante distintas señales y diagramas establecía relaciones transversales entre sus propios textos, citas ajenas o conceptos generales que se superponían a la argumentación tradicional– Bergamín propone una mirada «a vista de pájaro» para conectar autores y obras donde, gracias a su diferente posición generen distintas imágenes resultantes como las constelaciones del universo que en función de su posición cambian su valor y sentido. Sostenía Bergamín que «las constelaciones literarias con el tiempo se van alejando de nuestros ojos; por lo que a los míos aparecen con más claridad» (cit. en Penalva 2001, 353). En su obra crítica siempre había defendido que estas diferentes luminosidades, que por sí mismas tienen nombre y valor –pues cada escritor tiene un mundo propio, individual, es una estrella única que brilla con una luz más o menos intensa pero siempre propia en el firmamento– al unirse a otras, se convertían en conjuntos con nombres y valores diversos. Estas nuevas figuras se relacionan entre sí y trazan sendas que marcan distintos caminos por los que transitar. Bergamín reconocía así, que además de pertenecer a la Generación de la República –el proyecto político y cultural al que dedicó su vida, al que siguió dedicando sus energías incluso cuando el proyecto fue dinamitado para que no cayese en la desmemoria–, era miembro de un universo mucho más amplio.

Sirvan pues estas líneas para llamar la atención sobre la importancia de llamar a las cosas por el nombre que sus propios protagonistas le dieron. Utilizar las etiquetas «Generación de la República» o «constelaciones republicanas» permitiría no solo usar el término con el que ellos mismos se denominaban, el elegido por los propios interesados, si no, y sobre todo: 1) ampliar la reducida nómina de la mal llamada Generación del 27 a todos los artistas que fueron parte de un movimiento más amplio, rico y complejo. 2) evitar los quebraderos de cabeza de la crítica para

intentar justificar la centralidad, indiscutible, de muchos de sus autores. Por ejemplo, el caso mismo de Bergamín pues Nigel Dennis, uno de sus principales estudiosos, habla de él como del «poeta desconocido de la generación del 27» para resaltar su centralidad. No creo que se trate de esto, de forzar su ingreso en una nómina posterior para darle la entidad que se merece. Tampoco se trata de crear nuevas categorías en las que incluirlo, como ha pasado recientemente con los estudios capitaneados por Fatiha Idmand y Margarida Casacuberta Rocarols (2020) donde se habla de «intelectuales satélites», usando el término acuñado recientemente por Fatiha Idmhand (2017) como figuras relegadas. En mi opinión, no es la nueva nomenclatura o tratar de recuperar para una primera línea aquellas figuras relegadas a una segunda lo que interesa de esta propuesta. Lo central es que en su trabajo cuestionan esa segunda línea, polemizan «la manera como se construye el canon (literario, artístico), su estructura, su rol prescriptivo y el papel de los estudiosos cuando se dedican a algunas figuras y no a otras» (2017, 3). Lo fundamental es seguir el hilo de estos actores, sus recorridos intelectuales, su producción artística y, sobre todo, la dimensión transnacional de sus trayectorias para entender «por qué no aparecen en las consagradas “bibliotecas” (ya sea en España, en Francia o en otros países de Europa y de las Américas) y también por qué permanecieron en la sombra» (Idmhand y Casacuberta 2017, 4). En mi opinión, seguir esas trayectorias, –y me permito añadir que también extender los límites cronológicos para estudiar los itinerarios de esos intelectuales antes del estallido de la guerra, lo que podría aclarar muchas cosas–, y con ellas sus dimensiones transnacionales, son las claves que permiten entender por qué Bergamín habló de constelaciones, superando límites territoriales y también temporales, para entender la creación literaria y las afinidades electivas.

### 2.3. «Un parto casi milagroso»

Se produjo realmente un contagio que se convirtió en esa especie de triunfo inocente y maravilloso  
que dio nacimiento a una república.  
Como el sueño de un niño, como el despertar de una mañana de alguien que encuentra la vida, y,  
naturalmente sin miedo y sin reproche.  
José Bergamín.

Así definió Bergamín en su entrevista con André Camp el advenimiento de la segunda república, como «un parto casi milagroso» donde no hubo una gota de sangre, aunque la ilusión no duró mucho (López Cabello 2008, 252). Su padre había sido uno de los políticos que más hilos había movido en favor de la república y él desde los inicios se entregó a la causa. Nada más proclamarse el nuevo régimen aceptó un puesto político del que dimitiría poco después porque «[yo] no era un



político sino un escritor» (Bergamín en Gurméndez).<sup>45</sup> Bergamín en aquellos años publicó numerosos artículos sobre la literatura de sus amigos y compañeros en las revistas más importantes de la época: *Alfar*<sup>46</sup>, *Residencia*, *Mediodía*, *Litoral*, *Carmen*<sup>47</sup>, *Gallo*, *Verso y prosa* y *La Gaceta literaria*. Y se convirtió así por encima de poeta, en el mayor conocedor y el más importante crítico de ese grupo de jóvenes artistas.<sup>48</sup> Seguramente porque tenía una manera muy peculiar de leer y escribir sobre la poesía de otros. Porque como subraya Ciplijauskaité (2002, 109-119) Bergamín nunca quiso sobresalir, nunca quiso tomarse en serio a sí mismo y de esto dejó testimonio. Como decían de él Gerardo Diego y José María de Cossío «prefería actuar de animador o iluminador de la poesía ajena» –de aquí el apelativo «gusano de luz» de Diego. Él fue, por encima de todo, un intérprete. Leía la obra de los otros con la convicción de que cada autor tiene un mundo propio (que llamaba «mundo aparte») y a su juicio, la crítica literaria debía consistir en descubrirlo, explorarlo para encontrar lo que cada poeta tiene de único y no insistir en las semejanzas o divergencias o en las comparaciones con los otros.

No volvió a detentar un cargo político, como tampoco se afilió jamás a una sigla, pero tampoco dejó nunca de opinar sobre política y su condición de poeta jamás le separó de su compromiso político. De hecho en la prensa de la época se puede rastrear su preocupación por la fundación de Falange, sus críticas a las represiones en las revueltas mineras de 1934, y en general la situación social del país. En este sentido es interesante su labor periodística sobre todo en el diario republicano madrileño *LM*<sup>49</sup> pues «el intelectual, durante la Segunda República, adquiere un

---

<sup>45</sup> Yo era director general en Acción Social y comisario general de Seguros, el menos social y el menos seguro. Felipe Sánchez Román me pidió que entrara en el Ministerio de Trabajo, donde Largo Caballero era ministro, para preparar la reforma agraria, cuyo proyecto era de Sánchez Román, Agustín Viñuales y Flores de Lemus, proyecto que rechazó el gobierno por oponerse Niceto Alcalá-Zamora y Miguel Maura. Yo renuncié al cargo de director general de Acción Social al reformarse el Ministerio de Trabajo y pasar estas funciones al de Comunicaciones, cuyo ministro era el helenista Nicolau D'Olwer. No acepté ser candidato a las Cortes como independiente. No era un político sino un escritor (Bergamín en Gurméndez *El País*, *Artes*, 26/01/1980).

<sup>46</sup> *Alfar* es la revista creada por Julio J. Casal de origen uruguayo y que después en el exilio refundará en Montevideo y en la que Bergamín participará durante su exilio uruguayo. En ella publicaron además muchos de sus alumnos, de la generación del 45.

<sup>47</sup> Es la revista de Gerardo Diego en Santander. Su suplemento es *Lola*. En ellas publicaron todos los homenajes que a lo largo del año 1927 hicieron a Góngora.

<sup>48</sup> Para lo publicado en revistas en esa época sobre la literatura de compañeros de filas y amigos, la antología de Nigel Dennis, *Prólogos epilógicos*, es lectura obligatoria.

<sup>49</sup> Diario de información general que aparece en sustitución de *Crisol* (1931-1932). Fundado por el empresario Nicolás María de Urgoiti (1869-1951) y el grupo de periodistas que se había separado de *El Sol* (1917-1939). Se titulará “diario de la República” (no aparecerá los domingos) y su gran artífice

protagonismo político del que antes estaba totalmente ausente» (Penalva 1985, 75), y aunque él detestaba el calificativo de «intelectual», como escribió en varias ocasiones,<sup>50</sup> la verdad es que responde a esa actitud de compromiso con el mundo que lo rodea y a medida que avanza el fascismo en Europa y ante las políticas de la CEDA en la España republicana su tono se enciende y su postura se radicaliza.

La politización de la literatura era, así, un hecho evidente a las puertas de la guerra española. Atrás quedaba el magisterio de la poesía pura de Juan Ramón Jiménez, o la férrea convicción de Ramón Gómez de la Serna de que la pureza literaria no debía contaminarse con la política. A partir de la revolución de Asturias la mayoría de los jóvenes escritores se habían convencido de la importancia de tomar partido con sus plumas. Algo en lo que Bergamín había sido pionero, siguiendo a su maestro Unamuno. Pero no era este un hecho aislado en la literatura española. El oficio de escritor y su dimensión pública era un tema a debate en toda Europa. El intelectual tenía dos opciones: o encerrarse en su torre de marfil o pronunciarse contra el fascismo incipiente. Así se discutió en el Congreso Mundial contra la Guerra en Ámsterdam en 1932, en el I Congreso Internacional de Escritores, celebrado en París en 1935 al que asistió una delegación española integrada por Ramón Valle-Inclán, María Teresa León, Rafael Alberti, Arturo Barea y José Bergamín. Estos dos últimos serían los secretarios de la sección española de la Asociación Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura que se fundó en el congreso parisino (Penalva 1985, 138). Barea y Bergamín, portavoces de la delegación, solicitaron que se celebrase la segunda edición del congreso en España y poco después, en febrero de 1936, organizaron la Alianza de Intelectuales Antifascistas, presidida en primer momento por Ricardo Baeza, después por José Bergamín (que había ofrecido el cargo a Antonio Machado, quien lo rechazó aceptando

---

intelectual, José Ortega y Gasset, iniciará su colaboración con el artículo titulado «Antimonarquía y república». En su presentación, el periódico señala que «quiere ser el más fiel defensor del régimen que España se ha dado por su soberana voluntad» y afirma su independencia «libre de todo partido político». Escribieron asiduamente en él intelectuales y escritores de renombre como Azorín, Salvador de Madariaga, Américo Castro, Miguel de Unamuno, Benjamín Jarnés, Ángel Ossorio y Gallardo, Guillermo de Torre, Carlos Soldevilla o Ramón Gómez de la Serna. Su principal viñetista será Luis Bagaría, que también había trabajado para los dos rotativos citados. Tras varias crisis económicas desaparece en septiembre de 1935 y sus periodistas, tras editar una edición en enero de 1935, pasarán a fundar una nueva cabecera: *Diario de Madrid*. En la hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional de Madrid se encuentran varios ejemplares digitalizados de la edición vespertina. Vid. [Hemeroteca Digital. Biblioteca Nacional de España \(bne.es\)](http://hemeroteca.digital.bne.es)

<sup>50</sup> Detestaba el adjetivo de «intelectual». En *Lázaro*, don Juan y Segismundo publicó «Intelectuales», un par de hojas en las que se despachaba con la categoría y declaraba que «se es inteligente en la medida en que se es capaz de poesía. La inteligencia se manifiesta por esa sensibilidad aparente para el canto y encanto poético; por su propia trascendencia luminosa, mística, poética» (Bergamín 1959, 167).

solo detentar la presidencia honorífica) cuya principal actividad fue la organización del citado II Congreso en Madrid. Llegado el momento, ya declarada la guerra y en plena contienda, tuvo que ser trasladado a Valencia, a donde se había mudado el gobierno republicano, porque la capital estaba sitiada por las tropas franquistas. La colaboración de la Alianza y el Ministerio de Instrucción Pública fue estrecha porque el gobierno republicano consideraba el congreso una propaganda internacional inmejorable a favor de la causa republicana. Aunque lo que se pretendía en el congreso era fijar las líneas maestras que iluminasen la actitud del escritor comprometido en la defensa de la cultura y de la libertad, la mayor parte de los discursos fueron declaraciones de solidaridad. Es más, hubo un incidente, ya comentado, con André Gide que fue condenado públicamente por todas las delegaciones.

El congreso se inauguró el 14 de julio de 1937 con la presencia del presidente de la República, Juan Negrín, y varios de sus ministros. El primer discurso de la segunda sesión lo pronunció Bergamín. Su título, «Los problemas de la cultura española» traza la figura del intelectual ideal:

No hay que olvidar que Hamlet no es el símbolo de la inteligencia, sino más bien su caricatura, la caricatura trágica del intelectual; plantea la cuestión problematizándola, es decir, aislándola, separándola de sí mismo. Por eso permanece indeciso, vacilante. Y siendo como es intelectual puro, contradice la virtud misma de la inteligencia que encarna: que es virtud o facultad de decidir y no de vacilar. Hay todo un intelectualismo hamletico que se alimenta de sí mismo en ese empeño vacilante e indeciso de problematizarse. Lo cual le aísla, le separa. El intelectual aislado se cree de ese modo independiente como la tortuga. Y se siente feliz en su propio reblandecimiento viscoso, protegido de todos por la personal pesadez y penosa de su caparazón. El caparazón de la personalidad intelectual es como el de la tortuga: la máscara del miedo. Pero del miedo a la vida, no a la muerte. La cobardía no es miedo a la muerte, es miedo a la vida. Y ese intelectual blindado a toda prueba de comunión o comunicación humana, vive, se pudre en sí mismo y de sí mismo. Se encierra faraónicamente en ese inconsciente empeño suicida, se pudre y momifica en vida, en cerrándose en su propia tumba. Ese hamletismo ha sido el peor mal de nuestro siglo. (Bergamín 1937, *Hora de España*, 8, 31-32)<sup>51</sup>

El congreso no tuvo gran interés desde el punto de vista literario pero consiguió una gran visibilidad para la causa republicana y también, para José Bergamín su presidente, después elegido para el mismo cargo de la Asociación Internacional de Escritores, para la Secretaría General y para el Bureau Internacional. En estas instituciones compartió sus encargos con André Malraux,<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> Publicado en *Hora de España*, 8, 30-36. La revista está digitalizada y accesible al público en la página web de la Hemeroteca Nacional de España [Hemeroteca Digital. Biblioteca Nacional de España \(bne.es\)](http://hemeroteca.digitaal.biblioteca.nacional.de.españa) (última consulta 19/01/2021).

<sup>52</sup> Participa como brigadista en la guerra española y filma un documental (en el que también participó Max Aub), *Espoir. Sierra de Teruel* en 1937 para mostrar al mundo la solidaridad de los civiles tras un ataque

Julien Benda,<sup>53</sup> Romain Rolland, Jean-Richard Bloch,<sup>54</sup> Louis Aragon, Thomas Mann, Ernest Hemingway<sup>55</sup>, Bernard Shaw, W. Forster, Leon Tolstoi, Antonio Machado, A. Nexo y Guglielmo Ferrero.

En 1935 asume públicamente sus vínculos con el idealismo cristiano y el humanismo marxista. A Bergamín, convencido republicano y ferviente católico –la valencia religiosa de su pensamiento político y literario no tiene puntos de encuentro en la obra del resto de compañeros de filas literarias– le preocupaba la injerencia constante de la institución eclesial en la política que empujaba a los españoles a un anticlericalismo sin límites. De hecho, muchos de sus ensayos sobre la cuestión religiosa defienden esta postura. Decidido a batallar por la vuelta al primitivo cristianismo de la Iglesia institución, se aventuró en 1933 a fundar una revista católica de corte progresista, *Cruz y Raya*, que publicaría su último número, el 39, en 1936 al estallar la guerra. El dinero procedía de sectores religiosos liberales católicos que en un primero momento habían querido fundar un colegio jesuita pero que terminaron por entregar grandes cantidades de dinero (Bergamín contó con sumas mayores que Ortega para su *Revista de Occidente*) para poner en marcha el proyecto, que debía ser el altavoz de esta nueva progresía católica. Contó con la colaboración de literatos tan dispares como Luis Rosales, Miguel Hernández, José Antonio Muñoz Rojas, Luis Felipe Vivanco –que además de poeta era su sobrino– o José Antonio Maravall entre otros. Le ayudaron a fundarla Manuel de Falla, su amigo y filósofo Xavier Zubiri y en ella colaboraron asiduamente Ortega y Gasset y Unamuno (que declinó ser miembro fundador alegando su agnosticismo). Solía contar Bergamín que Ortega le había dado un consejo fantástico: «“usted lea despacio, y cuando crea que lee despacio, lea más despacio todavía”. Era magnífico, era un consejo torero, porque lo mejor es siempre quedarse quieto ante el toro» (Bergamín en Esteban 2008, 271).

---

aéreo en la contienda. Ministro del Interior de 1958 a 1969 durante la presidencia del General De Gaulle será un apoyo fundamental para José Bergamín en los años de su segundo exilio parisino (1963-1970).

<sup>53</sup> Autor de un texto clásico sobre el papel de los intelectuales (*La trahison des clercs*, 1927; trad. esp. *La traición de los intelectuales*. Barcelona: Galaxia Guttember, 2008) y de unas memorias en las que habla del congreso (*Mémoires d'infra-tombe*. Paris: Julliard, 1956; trad. esp. *Memorias de un intelectual*. Madrid: Espasa Calpe, 2005).

<sup>54</sup> Escritor y periodista, junto con Louis Aragon fundó el periódico *Ce soir*. Sobre su experiencia española escribió *Espagne Espagne!* (Paris: Editions Sociales Internationales, 1936)

<sup>55</sup> Fruto de su paso por España son *La Quinta Columna* (1938), su única pieza teatral y *Por quién doblan las campanas* (1940).

Bergamín era francamente crítico con la Iglesia católica española y como muchos de sus fervientes, consideraba, incluso, que ser cristiano y católico en los años treinta era casi un escándalo:

Cuando hablamos de catolicismo español estamos pensando no en el cristianismo, sino en una iglesia católica española, eminentemente sacerdotal y a su vez prácticamente anticristianesca. Por eso Menéndez Pelayo habló del ateísmo práctico de la católica España. Y yo seguiría diciendo, y tal vez más que nunca, que las condiciones indispensables para ser católica española o español católico en España, son tres: 1ª no ser cristiano, ser prácticamente ateo, como afirmaba Menéndez Pelayo; 2ª (y consecuente con la anterior), ser teóricamente anticlerical y 3ª (que sintetiza las otras dos con la definición teológica de un admirable jesuita español), ser indiferente ante lo temporal y ante lo eterno. Que haya diferencia entre lo temporal y lo eterno le ha tenido siempre sin cuidado al castizo catolicismo español. Así lo pensaba y decía don Marcelino. (Bergamín en Esteban 2008, 293)

Paralela y directamente relacionada con esta revista, se creó una editorial, Ediciones del Árbol y Bergamín utilizó para la editorial el mismo emblema que había usado para la revista, el *hortus philosophiae* o árbol de la vida extraído de la obra de Johann Horst von Romberchs *congestorium artificiose memorie* (Venecia, Melchior Sessa, 1533) en un intento por visualizar la pluralidad de intereses que siempre lo movió. De hecho la línea de publicaciones recuperaba obras de la tradición literaria española algo olvidadas (Góngora o Gil Vicente, por ejemplo) y por otra publicaba obras actuales de autores ya reconocidos, como Azorín, Gómez de la Serna o Pablo Neruda (*Residencia en la tierra*), o de jóvenes como Federico García Lorca (*Bodas de sangre*), Rafael Alberti, Jorge Guillén (la segunda edición de *Cántico*), Pedro Salinas (*Razón de amor*), Luis Cernuda (*La realidad y el deseo*), Max Aub, César Vallejo o Miguel Hernández. La editorial también publicó como separatas los artículos de la revista que mayor repercusión habían tenido. Fueron una veintena según la lista confeccionada por Nigel Dennis (2018) y el proyecto contó con la colaboración de los impresores Silvero Aguirre y Manuel Altolaguirre. Considera Francisco Fuster (2015) que desde el punto de vista físico «cada libro fue un artefacto artístico que tuvo un formato diferente al resto, de manera que no hubo dos títulos iguales, sino que cada título se editó con un diseño personalizado y adaptado, por voluntad del propio Bergamín, tanto a su contenido como a las preferencias de su autor». El sello, además de tener un éxito comercial que no tuvo la revista, se convirtió en el sello de prestigio de la intelectualidad española de la Segunda República y a su artífice le sirvió de experiencia para lo que haría después en México, con la editorial Séneca.

#### 2.4. «Adorarás al filólogo tu señor, y a él solo servirás»: «la letra mata el espíritu»

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  
José Bergamín. *Duendecitos y coplas*.

En 1933, en su recién estrenada revista *Cruz y Raya* Bergamín publicó un ensayo, *La decadencia del analfabetismo*,<sup>56</sup> que, en realidad, era el texto que había dictado como conferencia en mayo de 1930 en un ciclo organizado por Arturo Soria –gran amigo suyo– en la Residencia de Señoritas de Madrid, la institución femenina a imagen y semejanza de la Residencia de Estudiantes, ambas en estrecha colaboración con la Institución Libre de Enseñanza. Ya el año antes, en Galicia, había dictado otra conferencia «La persecución del analfabetismo y la misión antipedagógica» como parte de la iniciativa de Soria y Espinosa en el proyecto de los Comités de Cooperación Intelectual.<sup>57</sup> Sostenía Bergamín que la infancia era el paraíso perdido, el momento más importante de la vida de una persona –recordaba la propia como muy feliz, por lo que se sentía afortunado–. Estaba convencido de que la niñez era un estado –no una etapa– de ingenuidad pura que permitía aprehender a través de las imágenes del universo y expresarlas en aforismos. Coincidió con Pascal no solo en su pensamiento fragmentario y por oposiciones, como el francés, también creía que el humano es un ser irremediablemente contradictorio, capaz de lo mejor y lo peor, de la más alta dignidad y la más profunda de las miserias. Bastaba un soplo de aire para aplastar al hombre (la «caña pensante» pascaliana metáfora que Bergamín usaría en uno de sus aforismos de *El cohete y la estrella*: «el cohete es una caña que piensa con brillantez») pero es el más noble del universo porque es el único con conciencia de su muerte. Una grandiosidad obligada a convivir con sus infinitas limitaciones. El hombre desea la verdad pero todo le engaña: los sentidos, la razón, la voluntad y la imaginación. Aspira a la justicia, pero está condenado al arbitrio de la opinión o la costumbre. Se siente nacido para el infinito, pero está condenado a morir. Querría igualarse a Dios, pero está más cerca de los animales. En definitiva, vive en un perenne desequilibrio porque, como sostiene Pascal, somos incapaces de no aspirar a la verdad y a la felicidad, y somos incapaces de certidumbre y felicidad. Esta tragedia que Pascal había resuelto con la ayuda de la fe, pues la razón sola no es capaz de dilucidar el sentido de la vida ni la existencia de Dios, Bergamín la resuelve con el binomio fe-imaginación pues considera que la

---

<sup>56</sup> Hoy publicado junto a «La importancia del demonio» por Siruela, 1974.

<sup>57</sup> Esta empresa que ha sido ampliamente estudiada por Dennis (1996, 87-99).

imaginación es condición previa del pensamiento. Pensar imaginativamente es pensar *en* imágenes. Sostenía el escritor madrileño que el ser humano, a medida que acumula conocimiento y saber científico pierde ese estado de ingenuidad, de analfabetismo (lo expresó con su habitual vena polémica en uno de sus aforismos: «bienaventurados los que no saben leer ni escribir porque ellos serán llamados analfabetos», reelaboración de una de las bienaventuranzas de Jesucristo recogidas en el Evangelio según San Mateo, 11-6). Bergamín propone como afortunados a los analfabetos («todos los niños, mientras lo son, son analfabetos») precisamente porque para él lo envidiable es su genio libre, gratuito, su inmaculada razón pura donde prima la imaginación y donde juegan un papel fundamental pasión y juego. La pasión, porque Bergamín, siguiendo a Kierkegaard y a Unamuno creía que «razón es pasión y pasión es conocimiento», es decir que la pasión salva a la razón que suele borrar el carácter puro, el genio libre de la inocencia.

No es que [el niño] no pueda conocer el mundo, sino que lo conoce puramente: de un modo espiritual exclusivo y no literal o letrado o literaturizado todavía. La razón del niño es una razón puramente espiritual: poética. El niño piensa solamente en imágenes como, según Goethe, hace la poesía: y piensa imaginativamente, sin duda, aun antes de vocalizar su pensamiento; y cuando lo empieza a vocalizar, grita. Dice San Agustín, que un llanto, un gemido, son una voz: que lo es también un grito. El niño dice a *voz en grito* su pensamiento. Y empieza a entender de *viva voz* el nuestro, mucho antes de usar, de utilizar su razón pura: de impurificarla. (Bergamín 1974, 24).

Bergamín, profundo antipedagogo, sabiendo que su opinión podría incomodar a sus oyentes, escribió antes de pronunciar su discurso a la directora del centro, María de Maeztu, para aclararle sus ideas (consideraba «las letras como perturbadoras de la vida y del pensamiento: como enemigas de la verdadera cultura») y obtener su permiso para participar en la charla. Oponía, y en esto encontró solo eco en su amigo Ramón Gaya, los valores académicos, alfabéticos –que consideraba estériles– a los valores espontáneos, analfabetos propios de la cultura popular, del niño. Porque «el niño no es que no tenga razón ante de usarla, sino que la tiene intacta, pura, analfabeta». Su identificación pueblo-niño es constante. El pueblo es niño mientras preserva su inocencia, mientras es analfabeto. Por eso rechaza la cultura literal, porque «la letra mata el espíritu» y esteriliza la imaginación. La cultura literal se contrapone así a la espiritual que es la del pensamiento, la de la imaginación, la de la palabra. Por eso solía repetir: «la palabra contra la letra». Para Bergamín la voz del pueblo –analfabeto niño– es la voz divina. La niñez espiritual para él es un estado de gracia y libertad, de inocencia. Solo en estas condiciones se encuentra la inspiración poética. Por eso –más allá de su visión idealizada del pueblo– su defensa a ultranza del analfabetismo encontró los ánimos de numerosos intelectuales de la época. Cano Ballesta sostiene que los escritores de esta generación eran gente de alto nivel cultural y de estudios

universitarios, que pertenecían a clases acomodadas, y que eran conscientes de su función creadora y social, a los que Ortega y Gasset, en sus conocidos ensayos, había hecho, sin duda, reflexionar sobre el papel que como minoría intelectual estaban llamados a desempeñar en la sociedad. Y que a estos círculos y ambiente pertenecía, como el que más, el propio José Bergamín por su origen familiar y educación esmerada, por sus intereses artísticos, curiosidad insaciable y su espíritu independiente (2002, 121). Aunque es verdad tal afirmación, José Bergamín mantuvo desde el inicio, y fue una de las pocas voces críticas y discordantes, una postura contraria a la canónica orteguiana. *La deshumanización del arte* se publicó por entregas entre 1924 y 1925 y tempranamente Bergamín escribía un artículo, «las cosas en su punto» en el que decía:

bajo el epígrafe, poco explicado todavía, de “La deshumanización del arte”, ha iniciado Ortega y Gasset una especie de campaña entre literaria y política, para convencernos de que el arte moderno no solamente es impopular sino que es antipopular, enemigo de todos y dedicado exclusivamente a unos pocos. Estos pocos, esta minoría selecta –que Unamuno ha calificado graciosamente de los “selegidos”– sería la única capaz de entender a los artistas actuales, buenos o malos, tributándoles su admiración o desdendiéndolos silenciosamente» e ironizaba sobre «*el punto de vista sociológico* de Ortega y Gasset es [...] que en cuanto una obra de arte moderna –moderna para Ortega es desde Debussy (?)– se pone en contacto con el público –¿quién es el público?, preguntaba Larra–, indefectiblemente se produce este fenómeno: *la mayoría* –del público– se indigna y protesta, casi animalmente, y una minoría –la de los selegidos– aprueba y admira. (*España* 404, 12 enero 1924 pp.8-9)

Refutaba drásticamente tal afirmación Bergamín y añadía que «el teatro es popular o no es teatro, es otra cosa distinta» y se preguntaba si para el filósofo popular y democrático (equivocadamente) querían decir lo mismo, porque en tal caso estaban ante un problema político y no estético. Encontró también la incompreensión del resto de compañeros de filas literarias porque criticó duramente el proyecto de Las Misiones Pedagógicas o el teatro de La Barraca. Su oposición a los proyectos republicanos de este tipo y su convicción de que un maestro sin imaginación podía hacer mucho daño lo llevaron a publicar una violenta reseña, titulada «La letra y la sangre» en un claro guiño al dicho popular «la letra con sangre entra», en la que se preguntaba por el sentido de estos programas:

Una información gráfica de *Las Misiones Pedagógicas* por pueblos de Castilla (Pedraza, Cebreros, Beteta, La Cabrera, Cañizares, San Martín y Turégano).

Desfile de rostros humanos, expresiones vivísimas entre perplejas y asustadas, o forzosamente risueñas, cuando a una probable incitación se han contraído para una decisión gozosa. Estos testimonios nos responden, mejor que el texto, a la interrogación que sugiere el contemplarlos: ¿**basta** al hambre y sed de justicia popular, que es hambre y sed de espíritu, hambre y sed de veras – las que se revelan en esos rostros- esta propaganda pseudorreligiosa, esta mixtificación pedantesca, bautizada corroborativamente en este sentido, con el nombre de *Misión Pedagógica*?



Véase un *Ecce-Greco* entre dos porteros municipales, pretorianamente escarnecido en el balcón del Ayuntamiento. *Ad pedem literae*: misión, sumisión alfabética: pedestre literalidad. Simulación, copia o falsificación, es lo mismo: Pedagogía pura. ¿No será esta *misión pedagógica*, como la otra, como la antipedagógica, la de las *razzias*, en la propaganda de la vacua, irresponsable actitud gubernamental del Estado, un pilatesco afán escénico de lavarse las manos ante la sangre? J.B.

En 1946 Ortega y Gasset pronunció unas conferencias sobre el teatro en las que consideraba el juego como «la más pura invención del hombre» (1966, IV:469). Decía con sencillez que Dios hizo el mundo, pero el hombre hizo al ajedrez para aclarar que los quehaceres humanos vienen más o menos impuestos por la realidad, pero las reglas del juego (y no hay juego sin reglas) crean un mundo, el de la broma y la farsa, el de la distracción —que es algo consustancial a la vida humana— que no existe y del que es responsable solo el ser humano. Concluía el filósofo definiendo el juego como «el arte o técnica que el hombre posee para suspender virtualmente su esclavitud dentro de la realidad, para evadirse, escapar, traerse a sí mismo de este mundo en que vive a otro irreal. Este traerse de su vida real a una vida irreal imaginaria, fantasmagórica es distraerse. El juego es distracción» y establecía una jerarquía del juego en el que la forma más perfecta serían las bellas artes que liberan del quehacer cotidiano más y mejor que cualquier otra actividad. Ya en 1925 en *La deshumanización del arte* había descrito como uno de los rasgos más distintivos del «nuevo estilo» (las vanguardias) el «considerar el arte como juego, y nada más». Aunque Bergamín participa de esa dimensión lúdica del arte, sobre todo en sus propuestas teatrales en los años veinte, jamás abandonó toda pretensión de transcendencia social, filosófica o política para su arte, como sí hicieron en sus primeras andaduras el resto de sus amigos literatos. El juego en la obra de Bergamín se viste de ironía mordaz, algo que le acarreó no pocos disgustos e incomprensiones y, con los años, se demostró que no era rebeldía juvenil, sino estilo. Jamás se tomó en serio a sí mismo (ya se ha aludido a esto) y se permitió siempre ironizar y divertirse, incluso con las personas más encumbradas o con los temas que él consideraba más serios (como la religión). Su dimensión lúdica es profundamente deudora de la tradición vitalista (Spinoza, Nietzsche y Bergson). De Spinoza, para quien existen dos tipos de risa, la de la burla, —que esconde la tristeza del burlado pero también del burlador porque el malestar de un semejante no deja indiferente (Ética III prop. 23)— y la pura y simple, se queda con la segunda, la de la felicidad que es la del perfeccionamiento del alma y es la que caracteriza el estado de infancia y a la que apela en su defensa del analfabetismo. La de Bergson no es una risa ni bondosa ni justa, sino útil, es una risa con una clara función social: correctora. Es la risa que Bergamín usa en sus textos, la que juzga la rareza, multa la extravagancia, censura la ridiculez. La risa es graciosa para el indiferente que ríe, pero humillante para el burlado. Es una risa que, en el fondo, demuestra el

triunfo de lo mecánico sobre la vida, el célebre «*du mécanique plaqué sur du vivant*» (1999, 29). Y de Nietzsche adopta, en cambio, la risa como *modus operandi*: para refutar la verdad del otro utilizamos el martillo y la burla. La risa es, pues, el elemento del método. Pero el método tiene una segunda fase positiva: la resignificación. Se destruyen los viejos valores para crear nuevos, consecuentemente la risa tiene dos caras: la disolvente y la constructiva. Nietzsche ríe para burlarse del débil, pero también como el niño que no ríe de nadie, sino que ríe de sí, de risa pura, de inocencia. Es la risa de la creación, la del artista, del advenimiento del super hombre.

Algunos años antes de dictar las citadas conferencias o publicar el ensayo sobre la decadencia del analfabetismo, Bergamín ya había escrito una obra de teatro, una farsa, *Los filólogos* (1925) en la que declaraba su profundo credo iletrado y lo hacía a través de la burla y la parodia. Recelaba de la erudición (que, paradójicamente, detentaba y demostraba) y prologaba la obra con las palabras de un mirlo:

El que esto escribió me quiere mucho, porque cuando era niño, en los parques, yo fui su mejor amigo, y hasta un poco su negro preceptorcillo juguetero. Me preguntaba muchas cosas. Un día me preguntó: ¿Qué es un filólogo? Y como yo no quise entristecer la pura alegría infantil de su inocencia, le contesté, burlándome: ¿un filólogo? ¿quién te ha enseñado esa palabra? No me respondió.

Hoy me ha buscado para su comedia, y yo salgo de prólogo para daros este consejo: desconfiad de cualquier pájaro de mi especie que no sea negro como yo. (Bergamín en Ambrosi y Dennis 2004, 267).

Juan Ramón Jiménez leyó el manuscrito, y aunque le halagó por la reverencia que le brindaba, desaconsejó la publicación, convencido de que le acarrearía numerosas enemistades (algo que a Bergamín no le preocupaba en absoluto). El texto era un alegato contra la filología y por él desfilaban sin gran disfraz los grandes nombres españoles de la materia del momento: el Doctor Américus (Américo Castro), el profesor Tomás Doble (el filólogo Tomás Navarro Tomás) y el Maestro Inefable Don Ramón Menéndez (Pidal), una momia rescatada de un sarcófago mientras suena la música «La consagración de Graal» en un claro guiño al sarcófago de Titirel en el *Parsifal* de Wagner.<sup>58</sup> La momia exhorta a un fantasma –con forma de murciélago y gafas y barba de Valle-Inclán– que decía haber sido enviado por Don Miguel (de Unamuno) para protestar: «está escrito, y todo lo que está escrito es verdad, adorarás al filólogo tu Señor, y a él solo servirás» en un guiño irreverente a lo que Jesús contestó tras ser tentado en el desierto por Satanás (San Mateo 4, 10). El grupo aplaude las apariciones del Insigne Ortega, «cazador *made in Germany*», con

---

<sup>58</sup> En 1923, en su libro de aforismos, *El cobete y la estrella*, escribía Bergamín: «no era necesario que Wagner proclamara estúpido a Parsifal para convencernos de la estupidez de su poema» (Bergamín 1942,40).

la excepción del Maestro que previene a Américus para que: «huyas de las pecaminosas seducciones de Ortega y no imites sus imágenes venatorias». La cacatúa, símbolo de la filología y el coro de Monos, son sus secuaces. Frente a ellos están, Miguel Unamuno (la sabia Lechuza) y Juan Ramón Jiménez (el Ruiseñor). El primero les grita: «¡Farsantes! ¡Hipócritas! ¡Fariseos! ¿qué sabéis vosotros de la palabra? De la palabra viva, sangre y cuerpo de nuestra alma. De la fe, del amor, de la poesía, ¿qué sabéis vosotros? ¡Id a engañar a los tontos con vuestras mercancías, ya que no sabéis descubrir la vida, como los auríspices, en las entrañas palpitantes del idioma!», de nuevo en un guiño a la escena de Jesús echando a los mercaderes del templo (San Marcos 8, 11-18).

La filología en la obra se presenta como una disciplina inhumana que disecciona el lenguaje y merece los insultos de Unamuno. Ortega y Gasset es un cazador de imágenes «borracho de su elocuencia». Bergamín rechazaba la estrella ascendente del filósofo que ganaba terreno en favor del poeta. La actitud de Bergamín contra los filólogos, insisto, no es una rebeldía iconoclasta juvenil. De hecho, así lo declaró en una entrevista a Gurméndez cuando le preguntó sobre la farsa de *Los filólogos*: «el objetivo de mi farsa aristofanesca era exaltar la poesía representada por Unamuno y el analfabetismo espiritual y poético, al cual sigo fiel» (Bergamín a Gurméndez, *El País*, 22/06/1980). Es una actitud que mantuvo el resto de su vida, su tono, su estilo, su forma de entender el mundo literario, burlándose siempre de toda autoridad que, en sus años de exilio, donde trabajó como docente le acarreó no pocos problemas y lo terminó excluyendo del mundo académico. Tras su paso por México, donde principalmente se dedicó a las tareas de edición —en la revista *España Peregrina* y la editorial Séneca—, recaló en Venezuela en 1945 donde enseñó brevemente en el Instituto Pedagógico Nacional dependiente de la Universidad de Caracas. Brevemente porque las autoridades académicas en 1947 le pidieron que pusiera notas a sus alumnos y él tras dar un aprobado general firmó su dimisión irrevocable y escribió un artículo «Good bye, Mr. Ciruela»<sup>59</sup> —en un evidente guiño al dicho popular español «el maestro Ciruela no sabía leer y puso escuela»— en el que establecía una constelación de «analfabetos» (de San Agustín y Santa Teresa de Ávila a Nietzsche, Tolstoi y Kierkegaard pasando por los Fray Luis —de León y de Granada— y «los tres mayores Migueles españoles: Molinos, Cervantes y Unamuno» y Pascal. En *La corteza de la letra* (1957) años después —tras su feliz experiencia docente en Uruguay— escribiría que enseñar literatura era «enseñar a releer lo que se ha leído y olvidado de puro sabido». En el artículo de 1947 lo había explicado con las siguientes palabras:

---

<sup>59</sup> El artículo fue publicado en *El Nacional* de Caracas el 23 de septiembre de 1947 (p.47). Después recuperado por Gonzalo Penalva en *José Bergamín. Antología*. Madrid: Castalia, 2001, pp.316-320.

Oían mis palabras, digo, aquellos jóvenes que cuento, con la más profunda atención viva; o sea, que escuchaban como el que oye llover, que es como la semilla en el surco aprende a escuchar profundamente el rumor de la lluvia que la fecunda o resucita. Porque ese rumor de agua viva no era el de mis palabras propias sino el que yo iba tratando de recoger y encauzar por las sementeras de la eterna palabra española popular de nuestra poesía; en místicos y santos, en poetas y filósofos españoles [...] Yo no sé si esos jóvenes y queridos oyentes míos [...] habrán aprendido algo de mí. Sí sé que yo he aprendido mucho de ellos [porque] enseñando se aprende y aprendiendo se enseña. (Penalva 2001, 318)

Y se «retiraba de profesar enseñanzas tal vez imposibles» disculpándose con sus alumnos: «Mi retirada no es huida. Yo no huyo ni rehúyo el decir la verdad sencillamente, en cristiano español, como la dijeron los clásicos míos. Huyo y rehúyo de falsificarla o mentirla engañosamente, feamente, disfrazándola de pedagogías o metodologías. Huyo de mentir la verdad o de callarla disimulándola, más o menos pedagógicamente». Años más tarde recordaba, con su habitual sorna, el incidente:

Me obligaron a examinar a unos alumnos a los que daba clase, porque de otra manera no podían obtener el título. Empecé por examinar a una preciosa monja de dieciocho años. Le pregunté el título de cualquier obra de Santa Teresa, de la que ella quisiera. Me respondió que no conocía ninguna y yo le di veinte puntos, la nota máxima. Firmé las actas y mi dimisión irrevocable (Bergamín en Gurméndez, *El País, Artes*, 26/01/1980)

Sin trabajo y ánimo de quedarse en Caracas pidió a Eduardo Dieste que mediara para conseguirle un trabajo en el Instituto de Cultura Hispano-Uruguayo. Vivió en Montevideo de 1947 a 1954, donde fue profesor de literatura española en la recién estrenada facultad de Humanidades de la Universidad de la República Oriental de Uruguay. Facultad que nacía gracias a los esfuerzos del que había sido su rector en dos ocasiones (1928-1930 y 1935-1941), el filósofo y escritor Carlos Vaz Ferreira que lo invitó personalmente a formar parte del cuerpo docente. En esa universidad, que mantenía la misma línea antipedagógica y experimental que él defendía, conoció y enseñó al grueso de la generación uruguaya del 45 (como los llamó Emir Rodríguez Monegal aunque Ángel Rama prefirió rebautizar como Generación crítica). Sus clases gozaron de gran popularidad como demuestran los testimonios de Ángel Rama, Ida Vitale, Guido Castillo o José Pedro Díaz

Bergamín organizaba a toda velocidad el registro del mundo. Ese fue mi primer asombro, a poco de que llegara a Montevideo, en 1947, al conocerlo, como alumna de la novísima Facultad de Humanidades y Ciencias: verlo moverse entre desconocidos como si tuviese una idea precisa, una definición rotunda de cada uno. Por primera vez estaba ante un escritor que era también un *zoon politicon*. Siendo un maestro nato (más que puertas abría esclusas por las que llegaba una tumultuosa crecida de aguas), se vio rodeado de oyentes fieles. A sus clases, "dos veces por semana [...] ante un público muy numeroso y distinguido", llegaban escritores mayores: Sara y Roberto Ibáñez, Francisco Espínola, Esther de Cáceres, Enrique Dieste, a menudo con su sobrino, el ingeniero

Eladio Dieste. Aceptó confiar en lo poco que podíamos ofrecerle: afecto, atención, solidaridad, ingenuidad. Éramos todo lo antifranquistas que él requería. Él, todo lo sutil que necesitábamos para entrar en las complejidades de un tejido cultural inabarcable. "Solemos reunirnos por las tardes a tomar el té en estos deliciosos rincones, muy siglo XIX europeo. O a cenar después de las clases" (Ida Vitale, *Letras Libres* 2001, 92-95)

Bergamín, muchos años después, confesó que el trato feliz –y poco académico– con sus alumnos y las charlas-clases prolongadas hasta tarde más allá de los muros universitarios en cafés y pastelerías del centro de Montevideo, convirtieron su estancia uruguaya en el único periodo feliz de su exilio.<sup>60</sup> A su vez, sus alumnos consideraron que él: «lector traspasado de la mejor poesía española y traspasador de opacidades, pudo retribuirnos con un espléndido don: la conciencia de que nos pertenecía no solo el pasado clásico español inmediato, sino también el derecho de comunión con un vasto sistema que no tenía por qué limitarse a nuestra lengua, a nuestro tiempo, a un territorio y sus problemas restringidos» (Vitale 1983, 92). La dispersión y el desconocimiento de su obra en España contrasta con la valoración que sus alumnos dieron a su magisterio.

## 2.5. De «pasaporte para otro mundo» a «peregrino en mi patria»<sup>61</sup>

Regresé y me voy.  
En ningún momento tuve la sensación de formar parte de este  
nuevo país que ha usurpado su lugar al que estuvo aquí antes  
Max Aub, *La gallina ciega*.

José Bergamín, a comienzos de 1936, concentra sus energías en la fundación de la Alianza de Intelectuales Antifascistas y asume su presidencia en agosto de 1936 (un mes después del estallido de la guerra). Con Rafael Alberti y María Teresa León participa en el rescate de las obras de arte del Museo del Prado, escribe varios artículos en *El Mono Azul*, la revista de la Alianza y publica también dos romances satírico-burlescos «El mulo Mola» y «Traidor Franco» después recogidos en el *Romancero de la guerra civil*. Están considerados por Andrés Trapiello como parte de la mejor literatura satírica española de todos los tiempos a la altura de Francisco de Quevedo o Miguel de Unamuno (Trapiello 2008, 19). El dictador Franco desde la publicación de este poema se referiría a él de manera despectiva como «el poeta» (Morán 2014).

---

<sup>60</sup> Uno de sus alumnos, Héctor Galmés, recreó esta situación de Bergamín con sus alumnos por el centro de Montevideo en su novela *Las calandrias griegas*.

<sup>61</sup> Fui peregrino en mi patria / desde que nací. / Y lo fui en todos los tiempos / que en ella viví. / Y por eso sigo siéndolo, / ahora y aquí: / peregrino de una España / que ya no está en mí. / y no quisiera morirme, / aquí y ahora, / para no darle a mis huesos / tierra española. (1982, 12).

En ese mismo año, gracias a la autoridad y prestigio alcanzados durante sus años de director de *Cruz y Raya* como escritor católico comprometido con los ideales republicanos, Luis de Araquistáin, embajador republicano en París, lo llama como delegado extraordinario para ayudar a Max Aub (el delegado oficial) a recabar apoyos y ayudas económicas en favor de la república pues habla francés perfectamente y está bien relacionado con amplios círculos del país.<sup>62</sup> Gracias a su peculiar idiosincrasia Bergamín había trabado amistad con personajes muy dispares, desde los círculos católicos progresistas franceses a los comunistas. Se traslada a París con su familia – Rosario Arniches, su mujer, y sus tres hijos, José, M<sup>a</sup> Teresa y Fernando—pero durante estos años viaja constantemente: de España a Francia, donde presidió en 1937 el II congreso de Escritores Antifascistas, pero también a Inglaterra, EE. UU. y a la Unión Soviética. Publica en *El Mono Azul*, *Milicia Popular*, *Hora de España*, *Madrid* y *Cuadernos de la casa de la cultura*. Y preside el ya citado Segundo Congreso de Escritores en Defensa de la Cultura celebrado en Valencia (Madrid y París) en el verano de 1937.

Derrotado el bando republicano Bergamín asume la imposibilidad de volver a España e inicia un largo exilio junto a su familia que lo lleva a América de 1939 a 1954: estará en México hasta 1945, un año en Venezuela y después otros siete años en Uruguay. En México la amistad cultivada en las décadas anteriores con figuras como Alfonso Reyes, Octavio Paz, Carlos Pellicer o Xavier Villaurrutia le permitieron colaborar en revistas mexicanas como *Romance*, *Letras de México*, *El Hijo Pródigo* o *Taller*. También dirigió la revista *España Peregrina* y la editorial Séneca, ambas fundadas por él. Pero la enemistad con alguno de sus antiguos colaboradores (Eugenio Imaz y el poeta Juan Larrea), la muerte de su esposa en 1943, dejándolo viudo con tres hijos pequeños, y un exilio que se prolongaba más de lo previsto, lo empujaron a aceptar una oferta de trabajo en Caracas, ciudad en la que vivían su hermano, el arquitecto Rafael Bergamín, y su mujer. Pero poco tiempo después, las desavenencias con las autoridades académicas lo llevaron a Uruguay,

---

<sup>62</sup> «Nel dicembre 1936, a Parigi, in casa di Jacques Maritain, convince un gruppo di intellettuali cattolici, fra i quali si trovano Emmanuel Mounier e Berdjaev, a sostenere moralmente la repubblica» in «L'autore» note biografiche a cura di Florence Delay pp.32-33 en José Bergamín, *La decadenza dell'analfabetismo*. Con saggio introduttivo di Giorgio Agamben. Milano: Bompiani. [1974] 2000. La brutal represión del profundamente religioso País vasco, revelada ante el mundo con el bombardeo de Guernica, llevó a importantes católicos franceses a distanciarse de la línea oficial de la Iglesia sobre la guerra española. Además de Muriac, George Bernanos –que publicaría su testimonio sobre el comienzo del conflicto en Mallorca en *Los grandes cementerios bajo la luna*– y el filósofo Maritain. Este último visita Uruguay y Argentina en 1936 como conferenciante invitado de los cursos de Cultura Católica pero terminaría repudiado por sus declaraciones contra el totalitarismo y el antisemitismo. La revista *Sur* publicó en agosto de 1937 su ensayo «Sobre la guerra santa» muy crítico con la Carta Colectiva de los obispos españoles que dividió a la intelectualidad católica tanto en Argentina como en Uruguay (Binns 2016, 33).

donde permaneció hasta 1954. En 1950 partió de nuevo para Europa rumbo a Inglaterra junto a su gran amigo Rafael Alberti, para acudir al Congreso por la Paz. En un irónico artículo escrito en *El País*<sup>63</sup> el poeta gaditano explicaba años después, en 1985, cómo las autoridades inglesas los habían bloqueado, a ellos y al resto de los asistentes, incluido el gran Picasso, en el aeropuerto. Los organizadores del congreso se vieron obligados a trasladarlo a Varsovia, ciudad que había ofrecido su hospitalidad. Allí viajaron todos pero al volver a Uruguay, que ya no gozaba de la situación política de la década anterior, Bergamín fue acusado de comunista y le rescindieron su contrato en la Universidad. Uno de sus alumnos elevó el problema al congreso y fue reincorporado en su puesto, pero aquello zanjó de manera definitiva su relación idílica con el país americano. Ansioso por volver a su tierra, en la que no había puesto pie en casi veinte años, se decidió a mandar a sus hijos a España pues temía que echasen raíces en América y no quisieran volver a Europa. Él, mientras tanto, se trasladó a París (se instaló en una habitación de la Casa de México en la Ciudad Universitaria de París) a la espera de que le permitieran volver a entrar en España, lo que consiguió cuatro años después, en 1954. Su primer retorno, en palabras de López Cabello «perturbó tanto a franquistas como a exiliados y fue muy criticado entre ciertos sectores del exilio, llegándose a decir que el autor de la frase “España peregrina” se había cansado de peregrinar» (López Cabello 2008, 256) y recibiendo duras críticas pues feroz y sonora había sido su crítica a Margarita Xirgú por querer volver a España. Criticado como incoherente –no sería la primera ni la última vez en su vida– salió al paso con la siguiente frase: «más vale ser un enterrado vivo que un desterrado muerto» y justificó su vuelta como la obligación que el intelectual tiene de tornar a su patria para así contribuir desde dentro a la reconstrucción de la vida cultural. Instalado en Madrid siguió colaborando con *El Nacional* de Caracas –colaboración que no se había interrumpido desde sus tiempos venezolanos– porque gozaba de plena libertad para escribir lo que quería sin tener que sufrir la censura franquista. Pero la firma, en 1963, del manifiesto en favor de los mineros, desató las iras de Fraga Iribarne, por aquel entonces ministro de Información y Turismo. Le fue retirado el pasaporte y tuvo que refugiarse en la embajada de Uruguay, que le concedió el asilo. Voló a Montevideo con un «pasaporte para otro mundo» como él mismo ironizaba, en el que fue, en sus palabras, «el día más triste de su vida». Volvió poco después a París donde se instaló en un palacete deshabitado del Marais, el Hôtel des Ambassadeurs d’Hollande, gracias a la mediación de André Malraux, escritor y ministro de De Gaulle. Allí vivió hasta su vuelta definitiva en 1973 a España. En estos años escribió muchísima poesía y publicó dos volúmenes de poesía en la editorial Turner: *La claridad desierta* y *Canto rodado*.

---

<sup>63</sup> [En el bar de concentración | Opinión | EL PAÍS \(elpais.com\)](#)

En 1965 la televisión francesa emitió una serie de entrevistas, «Entretiens avec un fantôme» (disponibles en internet) y en 1966 se le concede la Legión de Honor en su grado especial de *Commandeur des Arts et des Lettres*, distinción que hasta entonces solo habían recibido dos españoles: Picasso y Buñuel (Dennis 2005, 24). En 1973, tras su vuelta definitiva a Madrid escribió regularmente en *Sábado Gráfico* entre 1974 y 1978. Sus constantes ataques a la transición y a la monarquía le cerraron las puertas a cualquier colaboración, incluso las taurinas, donde utilizaba las metáforas del toreo para criticar la vida política. En 1981 decidió autoexiliarse al País Vasco, a San Sebastián, donde estrechó lazos con las publicaciones cercanas a ETA porque:

con mis ochenta y cinco años de vida, cincuenta y dos en España y treinta y tres fuera de ella, puedo decir sin modestia y sin jactancia, que yo soy más español que nadie. Y por eso ahora estoy con el pueblo vasco, con Euskalerría cien por cien, o sea con una verdad a los dos lados del Pirineo, la misma verdad: la de mi maestro don Miguel de Unamuno. Una verdad que puede atemorizar a los falsos españoles, a los falsificadores de España, pero no a ningún pueblo español de veras. Y por ello hoy menos que nunca, me da la gana a renunciar a lo que Unamuno llamaba el santo nombre de España. (Esteban 2008, 278-279)

Allí murió en 1983 a la edad de 87 años pidiendo ser enterrado en una fosa común en Fuenterrabía «para no dar con mis huesos a España», la ciudad de sus veranos, donde había conocido a su mujer y a su maestro Unamuno. Su féretro, por propia voluntad quedó envuelto con una ikurriña.

El año antes había compartido con Alberti el Premio Pedro Salinas otorgado por la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander. Y la Fundación Pablo Iglesias le había concedido un premio especial en reconocimiento del «conjunto de su obra literaria y la ejemplaridad de su larga vida». Fueron los dos únicos premios que aceptó por su significación republicana. Incluso durante algunos meses de 1982 el nombre más papable para el Cervantes fue el de Bergamín –propuesto por las academias uruguaya y mexicana, no por la española– que al final se concedió a Luis Rosales, otrora discípulo y cuyos primeros versos había publicado Bergamín en las Ediciones del Árbol de *Cruz y Raya*. Manuel Arroyo en un artículo publicado en *Diario 16* el 16 de noviembre de 1982 calificó el acto de «premio a la conducta».



## 2.6. Variaciones y fugas

Si empiezo a jugar con las palabras, las palabras acabaran por jugar conmigo.  
No importa. Lo mismo me da hacerme juguete de los dioses que hacerme dioses de juguete.  
Porque las palabras son como los dioses: la divinidad. El Verbo es Dios solo.  
José Bergamín

A Bergamín le gustaba jugar con las palabras. Con las suyas y las ajenas porque como él mismo escribió (a propósito de la poética de Alfonso Reyes) en *La Gaceta Literaria* en 1929:

cada palabra del lenguaje lleva tras de sí, al arrancarla de su terreno, de su lugar propio, común, extra poético, múltiples ramificaciones, raicillas, antes invisibles. El poeta, al desarraigar la palabra, analiza o descompone esta complicadísima arquitectura vegetal para transponerla –componerla– transplantarla, arraigándola de nuevo en el sitio propio o lugar poético que le corresponde. El poeta a veces modifica estas raíces verbales, dirigiéndolas a la absorción de jugos más profundos y va formando, a media que piensa –a la medida imaginativa de su pensamiento– nuevas raíces; echando raíces verbales al pensar poético. (1929, 3 cit. Penalva 1984, I:81)

Así, una de sus aficiones preferidas era acuñar o reelaborar frases. Voraz lector y de gustos eclécticos, lo hacía con versos de Lope, dichos populares y refranes, bienaventuranzas o frases célebres para estudiar todas sus partes. Buscaba inspiración, una iluminación que al reescribirla podía incluso tener un sentido contrario al original. De aquí que su gran amigo Ramón Gaya –a pesar de que Bergamín es conocido más por sus ensayos que por el resto de sus obras– dijese que era un poeta y no «ensayista, porque cree, y el ensayista no» (1973, 54).

Ecléctico también en sus géneros, escribió con fórmulas completamente distintas y contrapuestas: en prosa se decantó por los aforismos y el ensayo. Los aforismos son fragmentos, flechazos, textos breves. En el aforismo intuye la idea y la dispara como una flecha, o como un cohete que produce una iluminación. De aquí que su primer libro de aforismos, publicado en 1923, se llame *El cohete y la estrella* y uno de sus ensayos «el disparate en la literatura española», escrito en 1936 afirme que «el disparate es la más forma más sincera de la literatura» (2005, 95). Con el aforismo Bergamín perseguía, como escribió Pedro Salinas en la reseña que hizo de su primer libro, «la ambición de la brevedad» (1934, 95) para denominar el interés que esta prosa desató a comienzo de la década de los años veinte en la mayor parte de los escritores españoles. Sus ensayos, en cambio, son variaciones sobre un tema central, como una enredadera que va creciendo en torno a un tronco y se ramifica y busca nuevos puntos a los que agarrarse, para luego volver al origen, por lo que es fácil perderse en su lectura ya que la ruta trazada por Bergamín para alcanzar el objetivo no es la convencional. Sus esfuerzos estilísticos se concentran en desmontar convenciones, en socavar el estatus tradicional de las palabras y el sentido que comunican. Su estilo exuberante y rico, barroco, ornado y florido, se transmite a alta velocidad: el

autor salta de unas ideas a otras, de unos conceptos a otros, obligando a su lector a mantener el ritmo. La puntuación de sus textos demuestra estas idas y venidas. Suele utilizar los dos puntos o el punto y coma, frases largas con subordinadas o explicaciones encerradas entre rayas o paréntesis, como señalando que no ha acabado de argumentar su idea, a la que vuelve más tarde con sutiles variaciones, pero ya se ha concentrado en una reflexión complementaria.

Sus escritos surgen siempre a partir de una frase, de un verso de otro autor, porque «el escritor se apropia el lenguaje común, al modo del aire en sus pulmones, para hacerlo propio y para poderlo, de nuevo, de renuevo, hacerlo común» (1964). Bergamín se coloca frente a una obra no solo para rendirle homenaje, para reconocer la deuda contraída, sino para dialogar con ella y con su autor porque «la obra de arte vive en el tiempo y del tiempo. Y con el transcurso de este lo que cambia es el lector, no la obra literaria. Pero es a través del tiempo que esta se verifica, se actualiza, se mantiene viva». Esto exige al nuevo lector, al recreador como él, un esfuerzo para alcanzarla en plenitud. Porque la cultura «no se transmite como una herencia, sino que tenemos que esforzarnos en conquistarla».

Como en una fuga musical –de aquí que Manuel de Falla, al que tanta admiración profesó, le dijese que era más músico que escritor– repetía un tema con infinitas variaciones que buscaban ofrecer nuevas interpretaciones. Como todo «lector espabilado» (expresión que él utilizaba para referirse al lector atento al pasado literario), asimilaba voces, textos y motivos anteriores con la intención de actualizarlos, matizarlos y reorquestarlos por seguir con el símil musical que a él tanto le habría gustado (reconocía en una entrevista que sus primeros textos fueron críticas musicales). Su obra está cargada de ecos porque además era una persona de una vastísima erudición. Aprovecha la polisemia y la homonimia de las palabras y mezcla expresiones populares a las que termina dando un significado completamente distinto. En este sentido es profundamente deudor del conceptismo y del ingenio de Gracián. En ese juego además le gustaba decir las cosas con una cierta ironía, medio en broma, medio en serio, «entre burlas y veras» para decirlo con el refrán que él usaba, pero con una ornamentación lingüística que chocaba con lo popular de los modismos. La suya es una pose histriónica que desea escandalizar, un discurso cargado de paradojas y contrastes que es muy evidente en el teatro que escribe en los años veinte que corrobora su convicción de la natural anarquía poética del lenguaje. Escribía en *Duendecitos y coplas*: «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 el alfabeto; / ni consultó la gramática / cuando empezó por el verbo» (1963, 20-21).

Jamás estableció jerarquías en sus fuentes o desde luego no utilizó las canónicas. Era un espíritu libre en ese sentido, y de ahí la calidad de su crítica literaria. Leía sin tapujos ni prejuicios y escribía sobre lo que le gustaba sin que le importase lo que los demás opinasen sobre sus afinidades literarias. Porque, como solía afirmar, la buena poesía era aquella que hacía temblar y todo arte –y «el arte es intuición, imaginación, fantasía, representación poética y no práctica conceptual» (1927, 4)– tiene sus vecindades: poéticas, que no históricas, porque «la poesía no tiene historia, tiene estilo».

Su preocupación por la muerte y su obsesión por el pasar del tiempo (devoto ferviente de las coplas de Manrique) encontraron en el arte la posibilidad de eternizar el tiempo, de cristalizarlo. No era la muerte lo que le preocupaba, sino el vivir otra vida plena. Por eso dedicó numerosas páginas al Segismundo calderoniano de *La vida es sueño*. Para él, el arte (poesía, música, pintura) convierte un momento histórico en un instante eterno (1974).



**CAPÍTULO 3:**  
**EXILIO EN MÉXICO (1939-1946)**



### 3. RUMBO A MÉXICO: «LO CORTÉS NO QUITA LO CUAUHTÉMOC»<sup>64</sup>

¡vitor José Bergamín, / que el mexicano te alaba, / donde se juntan dos sangres /  
de valor y de templanza: / una en guerra con la otra, / pero en pugna que es alianza, /  
porque no quita la una / cuanto la otra declara: / lo cortés y lo cuauhtémoc, / como tú lo bautizabas  
(Alfonso Reyes, «Para José Bergamín», *Constancia poética*, 1957)

En 1939, la caída de Barcelona y la posterior retirada de las tropas republicanas del Frente de Aragón precipitó el curso de la guerra española. Además, la publicación de la Ley de Responsabilidades Políticas de 13 de febrero de 1939 que penalizaba a todos aquellos que se hubieran opuesto y se opusieran al «movimiento nacional», provocó que miles de españoles se vieran obligados a escapar de la represión franquista para evitar la muerte o la cárcel.<sup>65</sup> La mayoría marcharon a Francia, no solo por la cercanía, también por su democracia. En Portugal, la otra frontera del país, el dictador Salazar mantenía unas excelentes relaciones con los golpistas y devolvían a todos aquellos que intentaban escapar por sus fronteras, como ocurrió con Miguel Hernández. Muchos de los huidos que habían atravesado a pie las fronteras, al llegar a tierras francesas fueron hacinados en campos de refugiados. Ante esta situación, la generosidad del presidente mexicano Lázaro Cárdenas de fletar barcos y dar asilo a todos los que desearan viajar al país —con la única condición de que el gobierno republicano pagara los pasajes—, convirtió al país azteca en el mayor receptor de exiliados republicanos pues entre 1939 y 1942, año del cierre de los puertos franceses por la ocupación nazi, se calcula que arribaron los «barcos de la libertad» con unos 22.000 refugiados españoles.<sup>66</sup>

---

<sup>64</sup> Verso de Alfonso Reyes en un poema dedicado a Bergamín, recordando lo que este había escrito en México en 1943 en el primer número de su revista *El Pasajero. Peregrino Español* (2005, 94): «interrogué una vez a la *cabeza encantada* de la burladera quijotesca, sobre la verdad o la mentira —sobre el sueño histórico— de esta Nueva España Mexicana, que ahora piso, por la que ahora paso; y me contestó peregrinamente, con encantadora y parlanchina testarudez: lo Cortés no quita lo Cuauhtémoc».

<sup>65</sup> Moguel Aquino, Luis Enrique. «La esperanza viaja en barco: 70 años de la llegada del vapor *Sinaia* a Veracruz». <https://web.archive.org/web/20120129183254/http://www.inehrm.gob.mx/Portal/PtMain.php?pagina=exp-exilio-espanol-articulo> consultado el 03 de marzo de 2019.

<sup>66</sup> El primero de los buques fletados rumbo a México fue el *Sinaia* en 1939 (excepción hecha de los 461 niños que viajaron a México para evitarles los horrores de la guerra y que han pasado a la historia como los *niños de Morelia*, por el lugar en el que vivieron en México. Para su estudio vid. Dolores Pla Brugat (1985). Los exiliados republicanos que viajaron en él mantuvieron un diario del viaje cuyo facsímil se puede consultar online en la página de la Biblioteca Cervantes (virtual). Enlace consultado el 03 de marzo de 2019. [http://www.cervantesvirtual.com/portales/fundacion\\_pablo\\_iglesias/obra/sinaia--diario-de-la-primera-expedicion-de-republicanos-espanoles-a-mexico/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/fundacion_pablo_iglesias/obra/sinaia--diario-de-la-primera-expedicion-de-republicanos-espanoles-a-mexico/).

Existe también una versión impresa a cargo de Adolfo Sánchez Vázquez. *Sinaia: diario de la primera expedición de republicanos españoles a México*. Universidad Autónoma Metropolitana- Coordinación de Difusión

Allí llegó en 1939 una avanzadilla de intelectuales y políticos para organizar la venida del contingente humano (Aznar Soler 2017, 34)<sup>67</sup>. Viajaron en el buque holandés *Veendam*, vía Nueva York y después en autocar atravesaron la frontera por Laredo hasta la capital mexicana. José Bergamín era miembro de este grupo en calidad de presidente de la Junta de Cultura Española. El doctor Puche le había encargado la fundación y dirección de una revista que fuese voz y correa de transmisión de los trabajos de los exiliados.<sup>68</sup> A través del CTARE (Comité Técnico de Ayuda a los Refugiados Españoles), el gobierno del presidente republicano español Juan Negrín pretendía de esta manera evitar la dispersión del saber científico y difundir las obras destruidas durante la contienda o censuradas por los franquistas.<sup>69</sup> Así surgió la revista *España Peregrina*, que Bergamín completó con una editorial, Séneca, como ya había hecho en sus proyectos anteriores a la guerra, cuando paralelo a la revista *Cruz y Raya* había creado el proyecto de las ediciones del Árbol. Ambos proyectos, revista y editorial, nacieron destinados a morir prontamente porque los recursos económicos del gobierno republicano menguaron rápidamente –en un exilio, además, que se previó breve y se alargó durante décadas (Dennis 2005, 27 y ss)–.<sup>70</sup> La editorial, a pesar de su corta y azarosa vida, resulta, sin embargo, un valioso testimonio de la idea que la intelectualidad republicana tenía de sí misma y de la cultura de la que se consideraban custodios.<sup>71</sup>

---

Cultural: México, 1989. Le siguieron el *Ipanema*, el *Messique*, *Nyassa*, *Massilia*, *Flandre*, *Cuba* o *Winnipeg*. La bibliografía sobre estos viajes y los testimonios son numerosos.

<sup>67</sup> Aznar Soler, Manuel. «Salidas» en Balibrea, Mari Paz (coord.). *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español*. Madrid: Siglo XXI, 2017. pp.29-35.

<sup>68</sup> Las dificultades por las que tuvo que pasar la Junta de Cultura Española, creada por Juan Larrea y José Bergamín y suscrita por las legaciones española y mexicana en París, que, además, recibió el apoyo incondicional de Pablo Neruda como diplomático chileno, están documentadas en Santonja (1997, 15-37).

<sup>69</sup> Sobre el Comité Técnico de Ayuda a los Refugiados Españoles (CTARE) cfr. Armendáriz y Ordóñez, 1999.

<sup>70</sup> Para los problemas económicos a los que se enfrentó la revista *España Peregrina* y su posterior evolución a la revista *Cuadernos Americanos* véase Larrea (1941, 75-86). En un congreso sobre el exilio republicano organizado por la UNED en su centro de Santander (17-19 julio 2019) con motivo de la conmemoración de los 80 años del fin de la guerra española, el profesor Manuel Aznar Soler presentó una comunicación sobre Juan Larrea y la Junta de Cultura en la que proponía, gracias al acceso a los papeles del archivo de Larrea donde se custodian todos los documentos de la Junta de Cultura Española, una visión muy distinta y con un trasfondo más complejo que el conocido enfrentamiento Bergamín-Larrea por simples motivos de egos. Hasta donde sé, aún no ha sido publicada en ninguna revista científica, pero expuso el mismo tema en unas jornadas en Francia grabadas y colgadas en la red que se citan en la bibliografía; Andrés Trapiello achaca la ruptura a la denuncia de Larrea cuando advirtió que los cuantiosos fondos recibidos habían desaparecido, desviados al proyecto de la editorial Séneca, algo que no era del todo cierto porque, al menos en parte, Séneca fue un proyecto financiado por la rica mexicana Rafaela Arocena, casada en segundas nupcias con el exiliado Jesús Ussía, amigo de Bergamín. (Trapiello 2008, 21).

<sup>71</sup> Sobre el exilio republicano como custodio de la cultura cf. Foehn (2016).



Lo demuestra el programa de publicaciones de José Bergamín que no se completó por problemas económicos pero editó algunas obras canónicas de la literatura española como las *Obras completas* de Antonio Machado, *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca o la versión anotada de *El Quijote* de Agustín Millares Carlo.<sup>72</sup> Obras que podrían ser consideradas, siguiendo a Aby Warburg en su *Atlas Mnemosyne*, como las marcas físicas de la memoria cultural colectiva que, cuando se colocan en la disposición correcta, se convierten en disparadores semánticos que no precisan de explicaciones verbales.

Bergamín, además de dirigir este proyecto colectivo que suponía mantener la memoria literaria de la Segunda República en particular y española en general, trabajó por encontrar un espacio propio.

En España, años antes, había escrito *Don Lindo de Almería*, el libreto de un ballet, a semejanza de los rusos, tan de moda en los años veinte europeos, y el músico Rodolfo Halffter había compuesto la música. No habían conseguido estrenarlo como ballet porque la guerra había truncado todas las posibilidades. Al llegar a México y conocer a Anna Sokolow, vieron la posibilidad de conseguirlo y se embarcaron en esta aventura. El éxito de la colaboración dio lugar a otros dos estrenos dancísticos igualmente triunfantes.

En paralelo siguió escribiendo para su propia revista, *España Peregrina*<sup>73</sup> y publicó cuatro libros en la editorial que dirigía: *El alma en un hilo* (1940), el tercer volumen de *Disparadero español*, donde reivindica la figura de Lope de Vega por el carácter revolucionario y popular de su teatro; *Detrás de la Cruz. Terrorismo y persecución religiosa en España* (1941), un grupo de ensayos donde analiza las relaciones entre Estado e Iglesia y critica duramente el papel de la Iglesia española en la contienda española y el silencio del Vaticano; *El pozo de la angustia. Burla y pasión del hombre invisible* (1941) donde ahonda en la comunión entre cristianismo y comunismo; *El Pasajero. Peregrino español en América* (1943) una revista unipersonal en la que editó tres números; y *La voz apagada* (1945), una serie de ensayos. Escribió también dos obras de teatro cuya temática era la guerra civil, *La hija de Dios* y *La Niña Guerrillera* y una tercera, *Tanto tienes cuanto esperas* y *El cielo padece fuerza* o *La muerte burlada* dedicada al martirio de Santa Catalina de Siena, de quien era un gran devoto.

---

<sup>72</sup>Para conocer con exactitud los libros que sí se publicaron en la editorial Séneca cf. Eisenberg (1985).

<sup>73</sup> Para la relación de Bergamín con la revista *España Peregrina* (Férriz Roure 1995, 124-126). Solo publica en los cinco primeros números: «Los españoles infra-rojos y ultra-violetas» (n.1 febrero 1940, 13-14), «Palabras» (n.2. marzo 1940, 65), «La del catorce de abril» (n.3. abril 1940, 99-101) y «Versalles 1940» (n.5 junio 1940, 195-196).

### 3.1. La danza de los exiliados españoles en México

Dijo a Pegaso un bailarín: –¿qué haces que no vuelas?  
–Contestó Pegaso: –verte bailar  
José Bergamín, «Hermes encadenado», *Mediodía*, 9, enero 1928

Los Ballets Rusos de Serguéi Diáguilev marcaron un hito en la danza clásica de las primeras décadas del siglo XX y ejercieron un influjo sin precedentes sobre los escritores, compositores y artistas plásticos del momento. La gira española de la compañía en 1916 y las numerosas colaboraciones escenográficas y musicales de Picasso y Falla, los dos españoles más internacionales del momento, suscitaron la eclosión de obras para el género. José Bergamín escribió en 1926 un libreto de ballet que tituló *Don Lindo de Almería* y pidió a Falla que compusiese la música o en su defecto que le propusiese a alguien. El músico denegó el ofrecimiento pero le aconsejó que se dirigiese a uno de sus discípulos, Rodolfo Halffter, quien sí aceptó y estrenó la partitura en un concierto en 1935. La guerra española obligó a posponer el estreno del ballet que se representó por primera vez en tierras mexicanas en 1940. Su éxito permitió al escritor y al músico colaborar en otros dos ballets *La madrugada del panadero* y *Balcón de España o enterrar y callar y lluvia de toros*.

#### 3.1.1. El «arte nuevo» europeo

La compañía rusa había debutado en 1909 en París, revolucionando el panorama artístico e imponiendo su dominio absoluto durante las dos siguientes décadas. Resulta difícil determinar si el suceso fue más importante para el arte ruso –al que colocó en un lugar privilegiado– o para el mundo del arte europeo pues como escribió uno de sus protagonistas indiscutibles, Serge Lifar, ya en 1913 a las puertas de la Primera Guerra Mundial, tras el estreno de *Sacre du Printemps* en París, aquel arte de procedencia oriental se había convertido en arte europeo, de transcendencia universal, absorbido por ese *poder de occidentalización* que es París (Salazar [1949] 2014: 2453).

El éxito de la compañía se debió a una conjunción de factores muy diversos, pero el primero y fundamental, el empresario que la ideó y dirigió: Diáguilev era un músico mediano y un desconocedor de los principios de la danza, pero su pasión por la pintura le hizo merecedor de la nómina de director de las misiones extraordinarias rusas que le llevó en 1906 a París a exhibir las obras más significativas de la pintura contemporánea de su país. En la capital francesa, en estrecho contacto con las artes escénicas, ideó un nuevo lenguaje corporal que revolucionó la danza. Concibió el ballet como pintura en movimiento influido por las propuestas de Stanislavski y Meyerhold en el Teatro de Arte de Moscú. Copió sus *poses* dotándolas de una estilización que

las convertía en masas armoniosas y derribó a tierra la danza.<sup>74</sup> Al retomar la horizontalidad primigenia, sus bailarines transcurrían más tiempo en el suelo que en el aire, al contrario de lo que había sucedido hasta entonces. Lo vertical servirá solo como poderoso contraste, como violencia que se opone al estatismo de las poses (Salazar 2014, 2473). En su búsqueda de colaboradores dispuestos a poner en funcionamiento sus ideas y en el trabajo cotidiano con el grupo de baile, el empresario ruso entró en contacto con artistas que trastocaron los valores tradicionales del arte y de la danza. Por eso, cuando Lifar sostiene que a partir de 1913 el del ballet ruso ya no es un arte oriental sino europeo es porque la danza ideada por los grandes colaboradores de Diáguilev se dejó permeable por el cubismo, por el surrealismo, por la gimnasia rítmica de Jacques Dalcroze, por los deportes y el cinematógrafo, cuyo efecto de *rallenti* o cámara lenta fue muy utilizado; por el maquinismo, el exotismo y el primitivismo negro, la acrobacia, el *music-ball* y el constructivismo soviético. Así, a la altura de 1914 se habla de un «arte nuevo» en el ballet revolucionado por el coreógrafo Michel Fokine.<sup>75</sup>

En la danza clásica nada se improvisa, todo está regulado matemáticamente y como cada movimiento o actitud se basa en cada uno de los valores del compás, el bailarín parece como si al

---

<sup>74</sup> Esta, desde que pasó a principios del siglo XVII de la sala de baile al escenario de teatro (del que no saldría nunca más), cambió tanto el punto de vista como la ordenación de las figuras con relación al público. El espectáculo, que hasta entonces se había visto *desde arriba*, al situarse la escena más alta, por encima del público, será visto *desde abajo*, exactamente lo contrario. En realidad, las personas acomodadas en los laterales siguieron manteniendo la visual clásica, pero los espectadores del *parterre*, de la platea, terminaron por imponer su punto de vista. La ordenación de las danzas de sala era horizontal, como horizontales eran las figuras geométricas canónicas inventadas por el compositor francés de origen italiano Beaujoyeux, o Baldassare da Belgioioso, en 1581 para el *Ballet Comique de la reine*, primer ballet cortesano francés. Los desplazamientos se hacían de un lado a otro, de adelante a detrás. Rodeadas de espectadores, todas sus posiciones tenían visibilidad. En cambio, en la escena teatral, el bailarín daba siempre la cara a los espectadores que no podían ver sus evoluciones, constriñéndolo a girar. Al mismo tiempo que el punto de vista cambiaba de abajo a arriba, lo que antes fue una línea horizontal ahora se trocaba en línea vertical. Nació una nueva técnica y comenzaron las *elevaciones* (primero los brazos, después las piernas y después todo el cuerpo en saltos y piruetas) de tal manera que la verticalidad de la línea en el baile siguió a la horizontalidad.

<sup>75</sup> como ha quedado señalado a principios del siglo XVII, más exactamente entre 1625 y 1630, los ballets salieron de la sala para entrar en la escena. Parejo a este cambio se asiste a la paulatina profesionalización de la danza: en principio, los bailarines profesionales fueron una minoría que se mezclaba con los participantes para asistirlos e ir coordinando sus pasos, para organizar las coreografías. Poco a poco aumentaron su número, hasta desplazar definitivamente a los concurrentes y conquistar todo el espacio escénico. Esto supuso que el ballet pasase de ser un espectáculo lúdico participativo a ser, exclusivamente, un espectáculo. Lo mismo ocurrió con los músicos. Paulatinamente se les redujo en tribunas separadas, en ocasiones en medio de la sala, y, una vez en el teatro, ocuparon un lugar exclusivo y netamente separado. Además, un tiempo los instrumentos no se sujetaban a ningún plan, se tocaban todos los disponibles, pero poco a poco esto irá cambiando al ir eligiéndolos en función de las partituras y sus coreografías.

bailar solfease la música de danza. Las cinco posiciones de los pies corresponden a una actitud del cuerpo, de la cabeza y de los brazos. El movimiento jamás es arbitrario o desordenado y llega a su punto de extrema tensión en el arabesco. Para Fokine, en cambio, el movimiento y la música debían corresponderse e incluso si era necesario, se debían inventar nuevos movimientos y no adaptar los ya existentes como se había hecho hasta ese momento en combinaciones clásicas y académicas. Consideraba que la danza y el gesto carecían de sentido en el ballet si no se ajustaban estrictamente a la expresión de la acción dramática. Mientras que en la danza clásica eran las posiciones de las manos lo que marcaba la expresividad, para Fokine los gestos de la danza clásica tenían razón de ser en su ballet cuando así lo requería el estilo, pero si era necesario las posiciones de las manos debían reemplazarse por las del cuerpo en su integridad. El cuerpo danzante era un vehículo de expresión de la cabeza a los pies, no existía un solo punto muerto o inexpresivo en él. Siguiendo los pasos de Viganò (el famoso coreógrafo sobrino de Luigi Boccherini), recuperó la centralidad de los grupos, a los que consideró algo más que ornamentales. El italiano había sido el primero en individuar los caracteres principales o secundarios para involucrar a todos los bailarines, para que cada uno cumpliera un papel propio, más o menos importante, pero animado de vida. De esta manera el antiguo coro quedaba dividido en grupos, cada uno con su propia variante y el número de bailarines en escena se prestaba a multitud de combinaciones plásticas. Esta fórmula perfecta en la que hizo confluir el arte de los maestros franceses e italianos, uniendo la expresión mímica y la danza pura, fue una influencia fundamental para los ballets rusos de Diáguilev.

Otro de los cambios significativos que el coreógrafo propuso fue la sustitución de la indumentaria institucionalizada a finales del siglo XVIII por Charles Didelot —que a su vez había renovado los disfraces, las antiguas «mascaradas» del ballet con los *maillots*, los de las bailarinas de color carne y con el añadido de las falditas de gasa—, por túnicas negras, influido por las indumentarias de Isadora Duncan. Ahora bien, la revolución fundamental de Fokine fue considerar que la danza debía estar en situación de igualdad con la música, los decorados o el vestuario. Para él no había música de ballet, sino música, a secas. Siguiendo los principios ilustrados del ballet-pantomima como «arte imitativo» el espectáculo de danza debía ser el resultado del entendimiento perfecto entre el pintor de las decoraciones, el músico, el maestro de danza, el maestro de ballet y el maquinista. El coreógrafo debía poseer una cultura enciclopédica para poder ejecutar su cometido. En el «ballet nuevo» había que inventarlo todo a cada instante.

Con la Primera Guerra Mundial se inicia la segunda época de la compañía que se prolongará hasta la muerte de Diáguilev en 1929 en Venecia. Será una época determinada por la pintura de Picasso, la música de Maurice Ravel, Arnold Schönberg e Igor Stravinski, a los que se añaden los nombres de Bela Bartók y Prokófiev y se mantendrá el de Debussy mientras que el de Strauss declina y con él la hegemonía musical germánica. En España el músico por excelencia será Manuel de Falla.

En 1916 la compañía aprovecha la neutralidad española en la Gran Guerra y la ayuda de Alfonso XIII –al que consideraron su «padrino»– para iniciar una gira por la península que después los llevó a América. Será precisamente en esta *tournée* cuando Manuel de Falla entre en contacto con el ballet ruso (Picasso ya colabora desde 1915). Su coreógrafo Léonide Massine asiste con Diáguilev en 1917 al estreno madrileño de la pantomima del músico, *El Corregidor y la Molinera*, sobre un argumento del matrimonio Martínez Sierra<sup>76</sup> basado en la novela de Pedro Antonio de Alarcón *El sombrero de tres picos* (1874) que a su vez recuperaba una leyenda popular.<sup>77</sup> Diáguilev quedó fascinado con la obra y propuso al gaditano que modificase la partitura compuesta para orquesta de cámara (Marinero 2016). El músico siguió las indicaciones de Massine adaptando las escenas a su idea coreográfica, de la misma manera que había hecho Chaikovski con las partituras de *La bella durmiente* (1890) y *El lago de los cisnes* (1895) siguiendo las necesidades de Marius Petipa. Este método de trabajo sentaba las bases de un cambio radical porque era el coreógrafo el que pedía al músico la estructura, los matices o el ritmo que deseaba en la partitura, no adaptaba una composición ya creada a la que ajustaba una coreografía. Hay una fuerte colaboración entre las artes.

La obra de Manuel de Falla se estrenó en Londres en 1919 con el título *Le Tricorne*, y fue un éxito rotundo. El célebre compositor y crítico musical Florent Schmitt dijo de la obra que era una «transposición en un plano de arte» donde el matrimonio Martínez Sierra acomodaba la deliciosa prosa de Alarcón, Falla la música de raíz popular que volvía a crear y Picasso las salinas gaditanas y una Andalucía imaginaria. Massine, por su parte, la danza española. Para conseguirlo, se había trasladado con la compañía a Sevilla donde estudió la técnica. Desde su estancia, y hasta 1921 aproximadamente, sus coreografías fueron exclusivamente de obras de origen italiano o español

---

<sup>76</sup> Ya habían colaborado en 1915 en *El amor brujo*, «gitanería» para Pastora Imperio que Antonia Mercé La argentina estrenó como ballet en 1925.

<sup>77</sup> El argumento de la novela, que después recupera Bergamín en otro libreto es la tranquila y apacible vida de un matrimonio sin hijos. Él simpático, feo y bonachón y ella guapa y virtuosa. Ambos fieles a pesar de las pasiones que ella despierta. El corregidor, ayudado por su sirviente, pretende cortejarla con un engaño pero ella se resiste y lo rechaza. Tras un malentendido, el matrimonio vuelve a su apacible vida.

con una tendencia a los argumentos cómicos. La de Massine, en realidad, es más bien una «fantasía» de la danza española porque, aunque se empapó de lo español<sup>78</sup>, cayó en muchos movimientos un tanto forzados y poco «españoles» (Marinero 2016).

Picasso y Falla, el pintor con sus figurines y decorados y el músico con sus partituras, habían colaborado en la definición estética de los espectáculos rusos con una danza (española) de procedencia popular. Ambos artistas se convirtieron en referentes obligados de la danza española porque encarnaron como pocos el ideal de las vanguardias. Los jóvenes poetas y músicos españoles de su tiempo les profesaron auténtica devoción.

### 3.1.2. Escenas de costumbres andaluzas: *Don Lindo de Almería*, versión madrileña y musical

A estos jóvenes, como no vamos a fusilarlos, intentaremos comprenderlos.  
José Ortega y Gasset

En 1926 un joven José Bergamín compuso el libreto de un ballet que título *Don Lindo de Almería*. El argumento de la obra era una típica estampa andaluza: una vieja santera que rezaba a un San Antonio para que una colegiala, enamorada de un torerito apresado por la guardia civil, encontrase un novio. El santo obra el milagro y un anciano caballero desposa a la chiquilla. Pero el torerito vuelve a escena para recuperar a su amada. Los jóvenes se reencuentran danzando felices.

Bergamín con esta obra seguía, como él mismo declaraba en carta a Manuel de Falla, el ejemplo de los autores de *El sombrero de tres picos*. No tenía trato con Picasso, aunque es posible que lo hubiese visto en alguna ocasión en la tertulia de Valle-Inclán a la que el malagueño asistía en sus estancias madrileñas y con el tiempo entablaron una amistad que duró toda la vida.<sup>79</sup> A Manuel de Falla, en cambio, ya lo conocía. Se carteaban y de su correspondencia se deduce que también se frecuentaban cuando el músico viajaba a Madrid. Bergamín profesaba una admiración sin límites

---

<sup>78</sup> Hay una triste anécdota sobre el bailarín que le ayudó a conseguirlo, al que no dejaron estrenar la obra y acabó loco y encerrado en un manicomio. [El Sombrero de Tres Picos \(2016\) - Repertorio - Ballet Nacional de España \(mcu.es\)](#) consultada por última vez 08/03/2021

<sup>79</sup> Picasso y Bergamín se harían muy buenos amigos años después cuando, durante la Guerra Civil, el madrileño se desplazó a París para ayudar en la embajada española en las campañas de sensibilización a favor de la república. Para la Exposición Universal de 1937 se comisionó al artista malagueño para que representase al Pabellón español y colaboraron estrechamente. Su amistad duró hasta la muerte del pintor. De hecho Picasso y André Malraux fueron sus principales apoyos durante sus exilios parisinos en las décadas de los cincuenta y sesenta.

por ambos sobre la que ya había escrito y que confirmaría al año siguiente en un artículo, «El idealismo andaluz» publicado en la *Gaceta Literaria*, una de las revistas más significativas de los miembros de la que daría en llamarse generación del 27<sup>80</sup> y dedicado a la poesía de Luis Cernuda. En él se refería a la transcendencia estética universal andaluza representada en poesía por Juan Ramón Jiménez, en música por Manuel de Falla y en pintura por Pablo Picasso. Algo que él denominaba «andalucismo universal». <sup>81</sup> En esos términos se había dirigido al músico para pedirle que leyese su libreto y compusiese la música:

Mi admirado amigo:

¿Me permite Vd. que le pregunte –y a título solamente interrogante– su opinión sobre el pretexto figurativo –yo le llamaría: cromoterapia de sainete andaluz– que le envió con esta carta?

Creo que solo Vd. podría darle la plasticidad musical –como solo Picasso, la pictórica– que mi pobre intención poética reclama.

Se trata, como Vd. verá, de un simple juego escénico, suscitado imaginativamente en mí por su música y por la pintura de Picasso. No sé si habré logrado sintetizar, clara y sencillamente –picante estímulo de ironía– la *visión* andaluza que a Vds. debo. No hay extravagancia ni disimulado alegorismo en mi propósito; hay un intento de expresión, de forma, puramente (pasión y burla, al cabo). ¿Quiere decirme su opinión con franqueza?. (José Bergamín a Manuel de Falla [1926], Archivo Manuel de Falla, Madrid. cit. en Dennis 1988, 17)

---

<sup>80</sup> El ejemplar digitalizado de la Hemeroteca Nacional de España no contiene la página 7 por lo que no es posible consultarlo a distancia, pero la revista *Litoral* lo publicó en su número de homenaje a Luis Cernuda (1978-1979, 79-81, pp 180-182).

<sup>81</sup> «El andaluz hace siempre poesía, aún sin saberlo. Vive en constante estado metafórico, como si dijera e hiciese siempre una cosa por otra. Pero, entiéndase bien, esto no es un juego tramposo, sino, por el contrario, el más puro, inexorable intento de veracidad que pueda darse. Una veracidad de poesía a cuyo contacto percibimos, inmediatamente, como exageración o mentira, como halagadora seducción formal, la comunicación espiritual que tan vivamente establece. Por esto resulta a primera vista paradójico en el andaluz (su poesía, su pintura, su música, lo expresan significativamente de este modo) esa exageración aparente que se apresura para expresarse en un limpio estilo tan dominado, tan contenido, tan exacto, como el ímpetu poderoso del toro en la rectitud de su embestida. Todo gran artista andaluz tiene estilo torero. Y esto puede ejemplarizarse fácilmente desde Séneca, primitivo iniciador universal de este estilo (que es estilo de toro bravo) hasta Falla, Picasso, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, García Lorca, Alberti, Cernuda. Y a esto es lo que ha llamado el poeta andaluz contemporáneo, Juan Ramón Jiménez, la universalidad de lo andaluz [que] parece imponerse fuera de España con un acento tan marcado que se confunde a veces con lo español absoluto. [...] Se confunde lo específicamente andaluz con una falsa españolidad o españolismo que se llama “de pandereta”. Y de lo cual quienes menos culpa tienen son los andaluces, que, aunque los haya “andalucistas” y que se disfrazan de serlo, son los menos, y nunca alcanzan esa universalidad que decimos. Fuera de España las voces que más vivamente han llegado a alcanzar en nuestro tiempo esa comprobación universal de lo español son voces andaluzas [...] porque no es Albéniz, es Falla, y no es Solana, es Picasso; y no es Unamuno, son Antonio Machado y Federico García Lorca y Rafael Alberti, esos andaluces universales, los que comunican a Europa, al mundo, el significado más hondo, más puro y más vivo de lo español». (2008 [1958], 307-308)

Falla no compuso la música. Tampoco contestó por escrito a la cuestión, aunque de lo sucedido con posterioridad se deduce que debieron hablar del tema en alguno de sus encuentros madrileños. Compuso la música uno de sus discípulos, Rodolfo Halffter, miembro de la llamada generación de los 8 –músicos fuertemente vinculados con los poetas del 27–. Este había entrado en contacto con la Residencia de Estudiantes –cuyo sistema de educación integral privilegiaba el estudio de la estética musical (Martín Moreno 2010, 57)– a través del musicólogo y crítico Adolfo Salazar (después exiliado en México como él y con el que colaboraría asiduamente). En la Residencia conoció a José Bergamín, y a algunos de los estudiantes de la institución como Federico García Lorca o Rafael Alberti, para el que compuso un ciclo de canciones para voz y piano cuyo texto eran los poemas de *Marinero en Tierra* (Oliver García 2010, 222).<sup>82</sup> Halffter aseguraba que Bergamín le había dado el libreto en 1934, fecha discutida porque el músico habría dispuesto de muy poco tiempo para componer la obra y siempre fue lento en la escritura (Carredano 2008). Sostiene la estudiosa mexicana como fecha más probable 1929 apoyándose en el testimonio de Jesús Bal y Gay quien escribió, en la crítica del estreno en México, que alrededor de 1930 la obra se encontraba en proceso y recordaba haber escuchado algunos pasajes de ella en el piano de la Residencia de Estudiantes<sup>83</sup> (cit. en Carredano 2008, 82).

Sea como fuere, en 1935 la partitura estaba lista en forma de suite para dos orquestas de cuerda y percusión. El músico, autodidacta, había usado como principal fuente de inspiración en sus primeros años el *Tratado de Armonía* de Schönberg, que había comprado en 1920 por casualidad en una librería de viejo de Madrid. Pero tras su encuentro con Falla gracias a la mediación de Adolfo Salazar se introdujo en las filas del Neoclasicismo (Oliver García 2010, 223). Para la partitura de *Don Lindo* siguió el ejemplo de *El retablo de maese Pedro*, como confirma en una de las cartas que dirige al maestro. Según declaró años después, él y sus compañeros de generación (su hermano Ernesto, Rosa García Ascot, Salvador Bacarisse,<sup>84</sup> Julián Bautista, Juan José Matecón, Gustavo Pittaluga y Fernando Remacha) aspiraban a escribir una música pura, «purgada del

---

<sup>82</sup> En 1925 el galardonado libro de poesía *Marinero en tierra* de Rafael Alberti incluía tres piezas para canto y piano sobre versos del poeta compuestas por Gustavo Durán y Ernesto y Rodolfo Halffter cuyos títulos son: *Salinero* de Durán, *La corza blanca* de Ernesto y *Del cinema al aire libre o verano* de Rodolfo (Torres Clemente 2010, 81)

<sup>83</sup> La referencia original, de imposible acceso desde aquí, es Jesús Bal y Gay «un ballet creado en México», *El Universal*, 14 enero 1940.

<sup>84</sup> José Bergamín mantuvo hasta el final de sus días una gran amistad con Salvador Bacarisse, con el que había colaborado, como con Rodolfo Halffter en la Alianza de Intelectuales Antifascistas. Bacarisse se exilió en París y allí se reencontraron a la vuelta de Bergamín de América. Se frecuentaron mucho, el músico en su casa parisina mantenía una tertulia de la que el escritor fue asiduo.



folklore de pandereta, de la contaminación literaria o filosófica, de la exhibición de sentimientos primarios» (Halffter en Iglesias 1979, 49) que llevó a Ramón Gómez de la Serna a proclamar «¡Ya tenemos hermanos declarados en el otro arte!». Efectivamente, las coincidencias entre músicos y escritores se atestiguan, además, al reflexionar sobre la actitud que muchos de ellos adoptan frente a lo popular. Falla les indicó un camino: la aproximación intelectual e irónica al cante popular. Había que extraer su esencia e incorporarla a la creación propia. En eso consistía la «renovación del lenguaje» que guiaba el *Cancionero popular* de Pedrell, convertido en libros de horas para esta generación de músicos. Se aprovechó el lenguaje enraizado en la fuente popular a la vez que planteaba nuevas propuestas y sensaciones. Este, desde la literatura, era exactamente el propósito de José Bergamín: alcanzar el «universalismo» en una creación genuinamente española (Piñeiro 2011, 70). *Don Lindo de Almería* no se estrenó como ballet, ni en España ni en Europa, aunque sí lo hizo como música sinfónica, primero en la capital francesa en un concierto dirigido por Gustavo Pittaluga en el Colegio de España en París el 13 de marzo de 1936, y un mes más tarde bajo la dirección de Bartolomé Pérez Casas, en Barcelona, en la Sociedad Internacional de Música Contemporánea donde fue anunciada como un «divertimento coreográfico». Las críticas fueron muy positivas, en especial la de Adolfo Salazar en el periódico *El Sol* que calificaba la obra como «un lirio entre cardos» y destacaba la capacidad del compositor de seguir la propuesta literaria y estética de Bergamín, que definió como un «mosaico» (Carredano 2008, 83 y Piñeiro 2011, 70). Rodolfo Halffter había abandonado definitivamente las tendencias experimentales que habían definido sus composiciones iniciales y abrazaba sin reservas los principios de la estética neoclásica vigente por la influencia de Falla en obras como la ya citada que le había servido de inspiración, *El retablo de maese Pedro* (1922), o el *Concierto para clavicémbalo* (1926). Y Bergamín exultaba ante la nueva dimensión que había adquirido su idea original gracias a la intervención de su amigo músico, pero «si don Lindo tenía ya su propia personalidad musical –con su debida dosis de picante ironía–, todavía le faltaba su realización pictórica» (Dennis 1988, 50). Aunque hubo planes de estrenarla como ballet en la temporada de 1934-1935 en la Compañía de Bailes Españoles de La Argentinita, Federico García Lorca e Ignacio Sánchez Mejías, la muerte del torero y posteriormente el estallido de la guerra española y el asesinato del poeta, impidieron su materialización (Murga 2014, 259 y 2015, 151nota).

Tanto Bergamín como Halffter adhieren sin reservas a la causa republicana. Durante la guerra participan en todo tipo de eventos a favor de esta y coinciden en París en la Junta de Defensa para la Cultura española, de la que Bergamín es director, y Halffter detenta el puesto de vocal musical. En la capital francesa frecuentando los círculos artísticos conocen a Picasso y a Miró a

quienes piden que se encarguen de los decorados y figurines de la obra, pero el exilio trunca la colaboración. De todos modos, la partitura adquiere una nueva interpretación en el marco de la Exposición parisina de 1937 porque, a pesar de las difíciles condiciones económicas y el presupuesto limitado del pabellón español, el comisariado alquila el Théâtre des Champs-Élysées y celebra un par de conciertos con obras españolas contemporáneas los días 21 y 22 de septiembre de 1937: *Don Lindo* comparte cartel con *Cataluña* de Albéniz, *El amor brujo* de Falla, *Liturgia negra* del hispano-cubano Pedro San Juan, *Suite all'antica* de Julián Bautista, *La Maja vestida* de Fernando Remacha y *Evocaciones* de Antonio José. Es una de las escasas muestras de música «culta» en la exposición, cuya tendencia favorecía la música folklórica (Carredano 2008, 85). Después, sus creadores emprenden juntos el viaje al exilio, en el buque *Veendam*, vía Nueva York para proseguir posteriormente en autobús hasta llegar a la capital azteca. Será allí donde *Don Lindo* viva su auténtica naturaleza plástica, sonora y danzada: en 1940 se presenta como ballet con coreografía de Anna Sokolow (Franco 1976).

Del libreto de *Don Lindo de Almería* no quedó rastro a pesar de haber sido estrenada en tierras americanas. El original quedó en la casa madrileña del escritor que fue saqueada por las tropas franquistas durante la contienda y se perdió prácticamente todo el material inédito que escribió hasta su salida del país. En México tampoco se encontró el texto, o bien porque la música ya había sido compuesta antes de que escritor y músico se exiliasen y seguramente no necesitaron acudir al libreto o, simplemente, porque no se han encontrado las copias que manejaron para el montaje. En 1985 se recupera una copia manuscrita que, el profesor Nigel Dennis, principal estudioso de la obra del autor y editor de sus epistolarios, encuentra en el archivo madrileño de Manuel de Falla junto a la carta ya mencionada que Bergamín escribió al músico en 1926 para pedirle que compusiese la música (Dennis 1988). Hasta esta fecha solo se conocía la trama del libreto por tres referencias indirectas que, hasta la aparición del texto completo original, eran las que más informaciones ofrecían de la obra. La primera era una lista de sus publicaciones en el índice de *Caracteres*, obra que publicó en 1927 como suplemento de la malagueña revista *Litoral*. La segunda una carta dirigida a Jorge Guillén, quien la publicó en su revista murciana *Verso y prosa* en la que Bergamín daba cuenta a su amigo y poeta del interés de José Ruiz-Castillo<sup>85</sup> en publicar

---

<sup>85</sup> José Ruiz-Castillo (1875-1945) fue uno de los grandes editores de la llamada Edad de Plata. Colabora en el periódico local *La crónica de los Carabancheles* y en las revistas *Helios* y *Renacimiento*. En 1910 junto a Gregorio Martínez Sierra y Victoriano Suárez fundan la Editorial Biblioteca Renacimiento y algunos años después Biblioteca Nueva. Durante la guerra civil, que pasó en zona sublevada, puso en circulación la editorial Reconquista (Sánchez García 2002 y Martínez Martín 2001).

algunos de sus textos en Biblioteca Nueva y donde explicaba muy brevemente que había terminado de escribir *Don Lindo de Almería*, un «sainete andaluz *mudo*, como Vd sabe, para evitar el *acento* imitativo de los personajes ¡tan insufrible! y cuya acción pasa en Australia, para evitar también el *color local*» (cf. en Dennis 1988, 19); y, por último, las cartas que Bergamín había intercambiado con Federico García Lorca, al que había enviado el manuscrito solicitándole su opinión. La respuesta del poeta granadino está fechada en febrero de 1927, lo que ha permitido a Dennis establecer con bastante precisión que la redacción del manuscrito y la carta de envío a Falla es de 1926. En ella escribe al madrileño:

[...] Anteayer leímos *Don Lindo de Almería* en compañía de Luna, mi hermano y otros amigos. A mí me gustó mucho. Pero no debe llamarse *Don Lindo de Almería* sino *Don Lindo de Cádiz*. Tiene todo el ballet un delicioso aire *colonial* de litoral gaditano. Es necesario recordar irónicamente el ritmo de la habanera para comprenderlo. Almería tiene una aspereza y un polvo azafranado de Argel que no sienta bien con los rasgos de *sainete* último que tan bien has dibujado. Cádiz, en cambio, puede agrandar sus papagayos y palmas hasta donde diga «basta» el siglo XVII. La plasticidad del ballet es magnífica. Pero la música que necesita, a mi juicio, es una música sin *meollo*. Una música *exterior* como una nuez dorada y vacía.

Música para los ojos, con esos golpes de timbal que nos resuena vagamente en los riñones. A mí me ha divertido extraordinariamente el hiperbólico papagayo, clavel y San Antonio, y me complazco diciéndotelo. (cf. en Dennis 1988, 20-21)

En un artículo publicado en la revista *Índice* en 1921 Bergamín había escrito que «el teatro después del fracaso wagneriano volvió a resurgir en el ballet» (Bergamín 1921, 55) subrayando de esta manera la influencia que los ballets rusos habían tenido en la renovación artística de las dos primeras décadas del siglo XX, en la refundación de un «arte nuevo» que había sido posible gracias a la expresión musical y plástica de esta danza escénica. Pocas líneas más abajo, en el mismo artículo, comentaba

¡qué rica cosecha de maravillas podemos recoger en España de esos jardines cultivados a la francesa! ¿habrá que indicar la poesía de Juan Ramón Jiménez, la pintura de Picasso, la música de Falla y Esplá? [...] todos los más puros valores españoles han sido “tocados” en su pureza, es verdad, por esta corriente de internacionalismo —que antes preferimos llamar técnica de civilización francesa—. A todos les fue aplicado por eso el dictado de decadencia, y en todos vemos igualmente nosotros la realización depurada y perfecta, española —instinto, inteligencia—, la maravilla. (Bergamín 1921, 53)

La estrecha colaboración de Manuel de Falla y Pablo Picasso para el montaje de *Le Tricorne* por la compañía de danza de Diáguilev, determinaron las elecciones bergaminianas. Eran dos de los tres miembros de la que él consideraba «trinidad andaluza», embajadores del, paradójico, «arte español internacional». Manuel de Falla había copiado la técnica de Stravinski en los ballets *Historia del soldado* (1918) y *Pulcinella* (1920). Técnica que se llamó «neoclasicismo» y consistía en trabajar

estilizaciones a partir de músicas anteriores o materiales folclóricos prestados. *Don Lindo de Almería* era una obra que pretendía, a imagen y semejanza de lo que habían hecho sus maestros, dignificar al arte español sin traicionar su esencia. Crear una pieza «en la que la estilización y depuración del regionalismo permitieran el surgimiento de un lenguaje cultural español universal asimilable internacionalmente» (Piñeiro 2011, 66). Pretensión y deseo, por otra parte, muy arraigado en la mayor parte de los jóvenes artistas del momento, que trataban de no traicionar lo genuinamente popular, pero buscaban trascender las estrechas fronteras del regionalismo. En palabras del propio Halffter el argumento de Bergamín era un hilo conductor sobre el que bordar una serie de alusiones a proverbios, usos y costumbres sobre la vieja Andalucía:

Reducidos a jeroglíficos, en rápida sucesión de escenas, desfilan muchos personajes del cotidiano acontecer andaluz de comienzos del presente siglo: la beata, como el cuervo, de luto perenne, la mocita de talle de nardo, con un clavel siempre prendido en el cabello; la inevitable pareja de la guardia civil; los tres curas de la buena suerte; el intercesor San Antonio, que suele apiadarse de las jovencitas sin novio; el torerillo que, según la copla, aparece bordado en los pañuelos, rodeado, como el famoso matador Reverte, por cuatro picadores; las mulatas con sus vistosas batas de volantes; la cacatúa, heredera del imperio ultramarino hispánico, diluido éste en ritmos de guajira y habanera, en melodías teñidas de languidez y melancolía o llenas de coquetería y voluptuosidad. Y por último, el protagonista: don Lindo, viejo y noble caballero, enjuto y de tez aceitunada. Se presenta en escena, caído del cielo y enviado por San Antonio, para casarse con la mocita (el casamiento y la muerte del cielo). Para luego “descasarse” de ella, cuando el torerillo surge en el ruedo pasional de la esposa casquivana. Con el corazón hecho añicos, don Lindo, para quien vivir es necesidad de olvidar, regresa a los cielos, lugar adecuado para resucitar en el recuerdo, sobre el cerdito que cabalga, atravesado este por el fatal estoque del torero y que le trae a la memoria su San Andrés hogareño. “Por San Andrés, reza el refrán, quien no mata un cochino, mata a su mujer”. (Halffter en Ruiz Ortiz 1990, 187)

Frente a la Ilustración que había querido establecer una verdad general aplicable a todos los hombres, el Romanticismo se esforzó por destacar las particularidades de los pueblos y naciones, no del individuo concreto sino de los individuos en su colectividad, lo que generaba una identidad común. Así, tras la Guerra de Independencia (1808-1814), España empieza a ser conocida en Europa a través de los relatos orales y escritos de los participantes en la contienda y se convierte en foco de atracción para los románticos europeos encandilados por su particular historia, por el carácter de sus gentes y por lo primitivo de sus costumbres. En especial Andalucía, antigua tierra habitada por el mundo islámico, puerta de Oriente, pero también de las Indias occidentales, pues a sus puertos de Sevilla y Cádiz habían llegado los tesoros de las tierras americanas y de ellos se partía rumbo a aquellas tierras extrañas. Lugar de pillos y maleantes, de gitanos, toreros y tonadilleras. Es Andalucía la región que para propios y extraños conserva más

genuinamente su pasado original, la habitada por una mayor variedad de tipos con unas costumbres singulares, la que representa y resume para estos viajeros extranjeros la imagen fundamental de un país cuyo pasado es aún existencia y donde el espíritu burgués no había llegado aún a destruir su personalidad, contrapuesta a otras regiones europeas. Estas costumbres, el llamado «casticismo» o «costumbrismo» entendido como el apego a lo típico, genuino del país y el lugar en cuestión, manifiestan la identidad del grupo y se reflejan en una serie de comportamientos, usos y modales que constituyen un complejo cultural delimitado. Esto es, al sacar de su contexto dicho comportamiento se convierte en una marca de origen que evoca y reconstruye un conjunto. Lo paradójico es que este imaginario colectivo se utiliza como espectáculo turístico para extranjeros que a su vez colaboran en su definición (por ejemplo los viajeros románticos dejaron un copioso testimonio escrito de sus andanzas en libros ilustrados con litografías, grabados o estampas que difundían imágenes de ciudades, de enclaves pintorescos, de tipos y costumbres que contribuyeron a caracterizar su iconografía plástica) pero la visión resultante que la comunidad refrenda es el producto de la mirada que ella misma arroja sobre sí que, además, debe ser autocomplaciente. El ejemplo más evidente es *Carmen* (1844) de Mérimée, muy castiza para los franceses porque corresponde a los estereotipos españoles vigentes en el país galo pero que no coinciden con los asumidos, interiorizados como propios por los españoles (Pérez-Bustamante 1992, 7).

Escribía Bergamín en un artículo para *El Nacional* de Caracas en 1955 lo siguiente:

Cuando en las letras francesas se puso de moda lo español con España misma (en los barrocos y románticos) [...] se habló de una España de pandereta, injustamente, a propósito de Merimée, de Gautier, de Víctor Hugo... Recuerdo que una vez André Gide, que detestaba a Gautier, (probablemente por lo mucho que amaba a La Fontaine) me preguntaba si yo creía que en esa romántica España podría alguna vez desembarcar Helena. Le contesté que sí. Que había desembarcado muchas veces. Solo que desnudándose del todo, hasta de la “hache”; y claro está que sin tocarse luego de mantilla española. Y encarnándose femeninamente de verdad. La Elena sin hache, española, no se parece como creería el goethiano Gide, al fantasma espectro que evocaba Goethe en su Segundo Fausto. Aunque tampoco a la auténtica Carmencita de Merimée. Contaba Barrés aquella anécdota de una bella dama española que para ir a los toros no se ponía la mantilla, como el propio Barrés esperaba, y que al preguntársele por qué no lo hacía, contestaba: porque como soy española no tengo necesidad de disfrazarme de española. (Bergamín en Penalva 2001, 333-334)

Precisamente sobre esto Luis Campodónico, en una reseña de la representación parisina de *Carmen* en 1964 que escribe para la revista uruguaya *Marcha*, cuenta que se había citado con Bergamín en un café parisino cuando

faltan todavía 11 años para el siglo del estreno de “Carmen”. La obra ha envejecido, acaso, más de lo que parece, pero perduran en ella sus más puras luminosidades. Esa es mi tesis y Bergamín no está de acuerdo. La víspera de la representación despotrica contra Bizet. Estamos en el “Flore” [...] Don Pepe monologa sobre la situación política en el Brasil [...] Luego, sobre la necesaria rehabilitación de Wagner [...] A Wagner, yo opongo Bizet, recordándole las justas palabras de Nietzsche. Bergamín protesta, afirma riendo que “Carmen” es ramplona y lo único bueno quedó en el libro de Mérimée, y que Nietzsche lo sabía muy bien<sup>86</sup>. No me desanimo. [...] oyendo a Don Pepe me pregunto si no es sobre todo la falsa españolidad, la españolería de Bizet, lo que le molesta y no conoce él también, como dice Nietzsche conocía en Bizet, los límites de Wagner; y si no detesta sus tinieblas, a veces, a solas...[...] Dice Bergamín: “La ópera es como una corrida de toros; si sale mal, es lamentable; pero si sale bien, prodigiosa”. [...] Me vuelvo pensando que Bergamín está equivocado cuando me habla de Wagner, de la ópera en general; sobre todo cuando afirma, socarrón como ayer, que la sensibilidad para la ópera es algo especial y que “su ausencia debe explicar tal vez ciertas carencias de los países intelectualmente subdesarrollados, como los nuestros”. (Campodónico 1964, s.p)

En las escenas costumbristas lo que se suele entender por popular en realidad es lo tradicional, cuyos cánones se repiten incesantemente y aunque evolucionan, cuando lo hacen es a una velocidad apenas perceptible. Los modelos que construyen la identidad de la región o nación han sido los más ricos en extremosidad afectiva y en riqueza sensorial, los más diferentes y diferenciadores (quizá por este motivo destaca el costumbrismo andaluz sobre el resto de modelos españoles). Nunca está de más recordar que los gustos populares suelen decantarse por lo bufo, lo grotesco, lo zafio, pero también por lo melodramático, patético e hiperbólicamente sentimental. Los gustos populares suelen incidir en el exceso, lo que choca con los presupuestos estéticos de las instancias burguesas regidas por los límites de la razón.

Lo castizo emana de lo cotidiano y de las formas que sus protagonistas inventan para romper y reconciliarse con lo cotidiano (en el género chico, en las zarzuelas, en el sainete un ejemplo clásico es el de la casa de los protagonistas, que como ellos mismos defienden y justifican es pobre pero «está limpia y es acogedora»). Así lo castizo no es solo lo que hace un pueblo, sino aquello en lo que se refleja y reconoce, que proyecta una forma de ser y de estar que considera consagrada por la tradición y, por eso mismo, modélica. Un claro, y curioso ejemplo de esto es el

---

<sup>86</sup> Bergamín ya había escrito a este propósito lo siguiente en un ensayo que llamó «Nietzsche» y que publicó junto a otros sobre Séneca, Dante, Shakespeare, Cervantes y Quevedo en la *Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias de Montevideo*, después recogidos en su libro *Fronteras infernales de la poesía* (1959): «preguntadle a cualquier inteligente aficionado musical –suponiendo que lo encontréis, cosa nada fácil–, a cualquier persona verdaderamente sensible a la música (cosa rarísima), si la ramplona partitura de *Carmen* de Bizet tiene algo que ver, musicalmente, con *Tristán*, *Parsifal*, *Walkírias*; y si es algo más que una *antítesis irónica* contra Wagner del más seguro efecto. Pero no interpretéis este ejemplo análogo llevándolo demasiado lejos, *Zaratustra* de Nietzsche no es precisamente *Carmen* de Bizet. Me refiero a la música y a la poesía. (La auténtica *Carmen* de Merimée sí parecería una criatura nietzscheana).

*presepe napoletano*: las figurillas de la Virgen María, San José y el niño Jesús ni son castizas ni son costumbre, pues son parte de otra tradición (la napolitana) y llegan a España a través de un rey «extranjero», Carlos III. Ahora, cuando a estas figurillas se les da un escenario reconocible y se ambientan y rodean con y de objetos, ropas, utensilios y personajes populares familiares, como hace la escuela murciana con Francisco Salzillo a la cabeza que rebaja la suntuosidad napolitana en las vestiduras y la sustituye por las populares y pobres españolas, se asumen como tradición y se convierten en una iconografía castiza. Las figuritas de los belenes están tan asimiladas por el imaginario popular español que Bergamín las utiliza para describir a su personaje principal, el anciano caballero Don Lindo, un «viejecito calvo y de barbita blanca recortada, como un leñador de figurita granadina de “nacimiento”. Viste el típico traje corto con camisa rizada de encaje, blanca, finísima; lleva en la mano una vara de nardos» (Bergamín en Dennis 1988, 86). En definitiva, el costumbrismo o casticismo es una actitud de proyección ritual de lo propio de un pueblo, en principio para uso y disfrute interno. Lo propio de un pueblo, basta que a ese pueblo le parezca puro y tradicional. Pero también es una actitud de consagración ritual de la identidad colectiva proyectada en unos modelos que se consideran ejemplares. Los productos castizos artísticos se caracterizan por la repetición de esquemas. Incorporan el espacio propio más significativo, sus personajes son *tipos*, modelos sociales ejemplares (en negativo o en positivo) enraizados en un espacio y que se manifiestan directamente en la acción verbal y no verbal. Son proyecciones de lo mejor y lo peor de esa sociedad, estilizaciones que subliman o degradan lo real y que proponen la admiración, la compasión o la risa, placeres positivos; son encarnaciones de las propias filias y fobias y no evolucionan psicológicamente porque no están concebidos como individuos históricos sino como modelos ejemplares. En *Don Lindo de Almería* todo corresponde a una escena costumbrista, desde el espacio más significativo de las paredes encaladas de los pueblos andaluces, hasta los personajes arquetipos: el torero, los picadores, la santera, la pareja de la guardia civil o los curas y las actitudes de todos ellos. La beata que reza para que la colegiala encuentre marido. Y lo hace a la imagen de San Antonio (de Padua) que es el patrón de las causas perdidas y de los novios. Al que rezan con devoción las muchachas casaderas para encontrar novio a pesar de que esta supuesta capacidad del santo jamás ha sido reconocida por la Iglesia Católica sino como superstición. Y sin embargo, forma parte del imaginario popular y ha sido ampliamente representada en la literatura en lengua española y portuguesa. El torerillo que está enamorado de la colegiala. El tópico generalmente es el torero y la tonadillera, pero en este caso Bergamín presenta a una cría, joven, adolescente, cándida para pronunciarse a propósito del matrimonio desigual como se verá más adelante. La niña está enamorada del torero, pero los

curas le organizan un matrimonio con un anciano y la guardia civil, que vela por las buenas costumbres, se encarga primero de custodiar a la niña hasta el altar, pero después, curiosamente, de «pasear» a Don Lindo en un quiebro inesperado de la situación.

Lo castizo debe tener garra, ingenio, agudeza. A menudo lo que se dice en un sainete no es gracioso, lo que lo vuelve gracioso es la pose, el gesto, el cuerpo, la entonación, la interacción del actor con el resto de personajes (de hecho muchas de estas obras se escribieron para que las representasen actores concretos) cuya prolijidad es cuantitativa y no cualitativa. La mayor gracia verbal, el humor verbal más inteligente, se encuentra en los sainetes de Carlos Arniches, quien inventó una jerga madrileña que desde entonces se adoptó entre los habitantes de la ciudad como tradicional. Gran amigo de José Bergamín, por afinidades electivas, terminó por convertirse en su suegro<sup>87</sup>.

El casticismo genera así un continuo proceso manierista que va y viene del pueblo a la literatura y de la literatura al pueblo, del rito a la cotidianeidad y viceversa, porque se aceptan como realidad estos productos, por artificiosos que sean. Lo realista es lo previsto y por ello inteligible. Lo que no se espera y no se entiende es lo fantástico y lo absurdo. Cuando se rompe la homología entre el pueblo real y el modelo castizo es cuando se desintegra el casticismo, que ya no servirá para proponer modelos vitales sino solo para divertir, para distraer, puro consumo. Los artistas de genio con gustos populares proceden siempre estilizando lo popular, quitándole el exceso populachero (como el Góngora de los romancillos) o acentuando el exceso hasta llevarlo a estéticas paródicas, del malestar, de la denuncia y la desintegración.

Aunque el ballet no prevé diálogos, como si sucede en los sainetes o en las farsas en las que se inspira el autor y que utiliza para catalogar su texto, hay una clara intención de Bergamín de evitar el habla propia andaluza. Con su habitual ironía, había escrito en su carta publicada en *Verso y Prosa* en 1927 que la obra era muda para evitar el acento andaluz y que la acción se desarrollaría en Australia para no caer en los peligros del «color local». Pretendía, de esta manera, evitar el costumbrismo fácil creando una obra abstracta, desintegradora de los tópicos andaluces. Subtituló el texto como «cromoterapia» costumbrista donde «cromo» era el antídoto que debía sanar al sainete andaluz de sus padecimientos (Piñeiro 2011, 67).

---

<sup>87</sup> Bergamín escribió muchos años después, en su primera vuelta a España tras el exilio americano, en un monográfico de la revista *Primer Acto* dedicado a Carlos Arniches una alabanza a su suegro y al género que puso de moda (1963, 5-9).



Nuestra aproximación al canto popular fue intelectual e irónica. Esto se echa a ver en mi mojiganga<sup>88</sup> *Don Lindo de Almería*. Uno de nuestros portavoces, el agudo escritor José Bergamín puso en circulación el neologismo cromoterapia. Y nosotros creíamos, de buena fe, haber descubierto fórmulas terapéuticas adecuadas para el tratamiento del colorismo convencional de la música popular de España, el cual, considerábamos, es con frecuencia una degeneración del casticismo. (Halffter en Ruiz Ortiz 1990, 53)

Naturalmente, esto se conseguía desde el punto de vista textual y visual aplicando mecanismos irónicos y paródicos en los arquetipos de la obra. Mecanismos que pudieron llevar a los espectadores a creer erróneamente –como en su momento se sospecha que pasó a Falla, que, intimidado y molesto por la lectura de algunos pasajes de la obra evitó participar en el proyecto– que lo presentado en escena era incongruente e irreverente, «producto de una cabeza hiperactiva y desquiciada» (Dennis 2004, 18), cuando en realidad «el marco de referencia, amplio y ecléctico, es parte de una estrategia global que aclara y oscurece al mismo tiempo» y que el autor usa para forcejear con el espectador, engañarlo, mantener la broma y conseguir llevarlo hasta el terreno de lo que, seriamente, se está examinando. Rodolfo Halffter recogió el testimonio bergaminiano de manera impecable (de hecho, Bergamín exultó al escuchar la composición musical) y utilizando la metodología del maestro, arriesgó con la elección instrumental, sumamente novedosa en el contexto del tiempo. La partitura está escrita para una orquesta de cuerdas partida en dos secciones, es decir, dos orquestas paralelas separadas por la percusión (aquellos golpes de timbal a los que aludía García Lorca en su respuesta de 1927), en la que alternan triángulo, castañuelas, tambor militar, plato suspendido, gran caja y tarola (Carredano 2008, 89). Halffter combinó el empleo de las dos orquestas, tomado de la tradición policoral polifónica barroca, con el uso de los armónicos, cada vez más frecuente conforme avanzaba el siglo XX hasta constituirse en uno de los recursos característicos de muchas obras de la llamada vanguardia.<sup>89</sup> Los trabajos de Carredano (2008) y Piñeiro (2011), ya citados en este trabajo, destacan por su capacidad de analizar el genial diálogo que mantienen el texto bergaminiano y la música halffteriana. Pues Halffter propuso un collage siguiendo la estela intertextual de Bergamín. Aquí reside el éxito de su colaboración. En su concepción estética compartida.

---

<sup>88</sup> (DRAE): obra teatral muy breve, de carácter cómico, en la que participan figuras ridículas y extravagantes, y que antiguamente se representaba en los entreactos o al finalizar el tercer acto de las comedias.

<sup>89</sup> Acerca de este tema Jorge Velazco, director de orquesta y compositor, alumno de Halffter, escribió un artículo sobre *Don Lindo* en el que explicaba lo novedoso, musicalmente hablando, de la partitura del maestro. (Velazco 1986).

La trama del libreto, según el manuscrito enviado a Falla, presenta un escenario simple, un cocotero (gigante) y un papagayo que chillará durante toda la representación. Una pared encalada, una ventana enrejada y una única maceta (gigante), con un clavel (gigante). La música de un organillo que suena tras una ventana y que cuando se interrumpe, entran en escena un burro que arrastra el organillo acompañado de dos mulatas completamente desnudas y «pelo muy recortado» (Dennis 1988, 85) que abren la tapa del instrumento y meten los cocos que están por el suelo. Después se marchan y aparecen en escena una colegiala con una regadera (gigante) que se acerca a la flor y una anciana vestida de riguroso luto que empuja con gran esfuerzo una caja (gigante) como «una hormiga [tirando] de una cáscara de nuez» (1988, 85) que al llegar a un nicho abre y de la que saca una reproducción de San Antonio (gigante) que coloca en el hueco y al que reza. Aparece un torerito con su traje de luces, vestido de paseo que baila y desaparece. Mientras, la chiquilla se ha mojado con el agua de la regadera y usa un pañuelo (de grandes dimensiones) para secarse y al que hace un nudo. Entran tres curas con sotanas, «el primero muy gordo y bajo, el segundo, mediano, y el tercero flaco y muy alto» que estornudan muy escandalosamente y de manera ordenada. Las sotanas y los sombreros de ala son verdes. Desaparecen todos (curas, vieja y chiquilla) y entran en escena como «una conducción de presos, cuatro picadores quijotescos, la pica en alto, uno tras otro, en final, y en medio, el torerito con su traje de luces, sin capote, y atado codo con codo» (1988, 86).

Reaparecen los curas cada uno con un instrumento en mano (guitarra, clarinete, castañuelas, el que convenga en palabras del autor) bailando en compás de charlestón. Del cielo (en donde se ven dos «flechas diagonales en opuesta dirección, una ascendente y otra descendente, muy visibles») baja, en una nube o cerdo rosa, don Lindo de Almería que acompañado por la música de los curas baila un bolero o un fandango. Entra el cortejo nupcial. La chiquilla, flanqueada por la pareja de la guardia civil (vestidos de verano) y con las mulatas (que siguen desnudas pero se han puesto toquillas) que llevan el velo-pañuelo de la novia-chiquilla. Don Lindo y ella se arrodillan ante la imagen de San Antonio donde uno de los curas ha improvisado un altar. Aparece el torerito con traje de luces pero sin capote bailando y sonando una melodía romántica en una armónica de clown. Ella cae desmayada y la vieja y uno de los curas se la llevan. La pareja de la guardia civil se lleva a don Lindo mientras su cerdito arranca el vuelo acompañado de angelitos con banderitas de color rojo y amarillo, dejando un rastro de sangre pues ha recibido una estocada. El torerito se marcha, y el resto de personajes (dos curas y las dos negras) tocan y bailan (una seguidilla o una sevillana).

El papagayo da un último grito (no ha dejado de chillar) y acaba la representación.

### 3.1.3. En busca del hueco mexicano: un Lohengrin español surca los cielos mexicanos cabalgando un cerdito

En 1939, por mediación del pintor Carlos Mérida, habían llegado a México dos bailarinas estadounidenses, Anna Sokolow y Waldeen. Eran discípulas de la célebre Martha Graham, una de las grandes renovadoras de la danza del siglo XX y fundadora del grupo *Dance Unit*, caracterizado por montar obras de manifiesta crítica social. Llegaban a México con la intención de difundir el método de su maestra. La colaboración entre una de ellas, Anna Sokolow,<sup>90</sup> y José Bergamín y Rodolfo Halffter significó el estreno del ballet *Don Lindo de Almería* el 9 de enero de 1940, en el Teatro Fábregas de la capital, compartiendo programa con la zarzuela *La del manojo de rosas* de Pablo Sorozábal dirigida por el actor español Antonio Palacios, que ofreció a los artistas todas las facilidades necesarias para presentar la obra al público (Murga 2014, 259-260). La escenografía corrió a cargo del artista mexicano Antonio Ruiz *El corcito* (decorados y vestuarios), un pintor con una larga trayectoria en la escenografía y el muralismo. La coreografía fue de la norteamericana y los programas del pintor español Ramón Gaya (Carredano 2008, 69). Los bailarines fueron los de la escuela Campobello que Sokolow había reagrupado en un conjunto de danza al que había llamado Grupo Mexicano de Danzas Clásicas y Modernas. Aunque la técnica de los bailarines

---

<sup>90</sup> Anna Sokolow, de ascendencia ruso-polaca, nació en Estados Unidos en 1910. Tomó sus primeras clases de baile en el Emanuel Sisterhoods of Personal Service con Elsa Pohl, de quien aprendió la danza interpretativa al estilo de Isadora Duncan. Estudió con Blanche Talmud, Irene Lewisohn y Bird Larson. En el Neighborhood Playhouse, Anna conoció a Martha Graham y Louis Horst, quienes le influyeron de manera significativa en técnica e interpretación, así como en la forma de escuchar música. Sokolow bailó en la compañía de Martha Graham, una de las fundadoras de la danza moderna estadounidense, entre 1930 y 1939. En 1934 formó su primer grupo de bailarines con el que realizó una gira por la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas. A su llegada a México en 1939, para dar algunas funciones por invitación de Carlos Mérida, Sokolow decidió quedarse un tiempo para enseñar su técnica y elaborar sus coreografías. Fundó el Grupo Mexicano de Danzas Clásicas y Modernas con las alumnas de la Escuela Nacional de Danza. En México surgieron algunas de sus mejores creaciones, entre ellas *Opus 60* y *Sueños*. Colaboraron con ella artistas como Rodolfo Halffter, Antonio Ruiz, Gabriel Fernández Ledesma, Blas Galindo y Carlos Chávez, entre otros. Obtuvo la Beca Fulbright para Japón, el *Dance Magazine Award*, el *National Endowment for the Arts Choreographic Fellowship*, el *Lifetime Achievement Award* de la American/Israeli Cultural Foundation y el *Águila Azteca*, máximo reconocimiento en México para un extranjero. Además, ingresó al Teatro de Broadway con las coreografías *Street Scene*, *Camino Real*, *Candide* y la versión original de *Hair*. Ejerció la docencia en universidades, compañías de danza y estudios de actuación en Estados Unidos y en el extranjero. Algunas de sus creaciones son: *Rooms* (1955), *Dreams* (1961), *Steps of silence* (1968), *Scenes from the music of Charles Ives* (1971) y *Homage to Federico García Lorca* (1974). Murió en la ciudad de Nueva York el 29 de marzo de 2000 [Anna Sokolow, la bailarina y coreógrafa que revolucionó la danza moderna | Prensa INBA - Instituto Nacional de Bellas Artes | Danza](#)

recibió algunas críticas negativas, la mayor parte de los ambientes artísticos justificó esta falta de preparación por la rapidez con la que se había montado el espectáculo, conscientes de que el tiempo les permitiría mejorar. Las autoridades mexicanas, entusiastas de la experiencia nombraron a Sokolow directora del Ballet de Bellas Artes para que continuase el trabajo emprendido. Así se fundó La Paloma Azul, nuevo grupo de ballet que según Adolfo Salazar tomaba su nombre de una pieza de la época colonial pero que según recoge Antonio Iglesias, músico y biógrafo de Halffter, el sugestivo nombre estaba «tomado del título que ostentaba, en colores chillones, el rótulo colocado sobre la entrada de una pulquería.<sup>91</sup> A este nombre se le agregó después el poético lema, extraído de un texto de Lope de Vega, “las artes hice mágicas volando”» (Halffter en Iglesias 1992, 94-95) y cuyo logotipo creó Ramón Gaya, una representación de las Tres Gracias con atuendos que hacían guiños a los trajes de luces de los toreros, pero también a las vestimentas de las indígenas mexicanas (Murga 2015, figura 31). Esta compañía cambió el rumbo de la danza mexicana y fue el primer grupo que contó con el apoyo no solo de políticos sino de mecenas como la benefactora Adela Formoso, el arquitecto Carlos Obregón Santacilia y el secretario de Lázaro Cárdenas, Agustín Leñero (Murga 2015, 151).

*Don Lindo* en México se presentó ya no como el sainete original al que aludía Bergamín en su carta a Lorca, sino como ballet-mojiganga, que era, en opinión de Adolfo Salazar, una acentuación típicamente española del ballet-pantomima con una peculiar caracterización de los pequeños espectáculos de teatro madrileños de barrio, tan populares desde el siglo XVII (jácaras, tonadillas, mojigangas y fines de fiesta). El propio Bergamín se había encargado de escribir el texto incluido en el programa, que resumía la obra, subtitulada *Escenas de costumbres andaluzas*, de la siguiente manera:

Sobre un cielo abierto como un mapa astronómico, se destacan, como prendidas en la atmósfera, las figuras que aluden o evocan un rincón andaluz: la reja, la maceta de claveles, el nicho blanco que ocupará un San Antonio. Dominando el conjunto se alza un inmenso cocotero al pie del cual, instalada en enorme jaula, la gigantesca cacatúa o papagayo.

Una luz clara, intensa, ilumina la escena, soleándola artificialmente con reflejos de lámpara de cuarzo. Entran primeramente **tres** jóvenes mulatas que danzan al compás de un organillo callejero tirado por un burrito. **Fingen coger del suelo algunos cocos que arrojan a los cielos.** Cuando se marchan, entra la santera, enlutada y acucarachada, como una hormiga que arrastrase un invisible peso. La caja del santo de su devoción o de la devoción de sus devotos. Un San Antonio florido que se coloca en el nicho de la pared. Mientras la santera le reza, llega la mocita que baila y, entre tanto, cruza la escena un torerito jacarandoso y burlón. Después de haber salido este, llegan los tres arabescos sacerdotales que evocan a los tres curas de cuya presencia, la superstición popular hace

---

<sup>91</sup> Versión muy posible, conociendo el sentido del humor bergaminiano.

profecía de regalo, siempre que se tome la precaución de hacer un nudo en el pañuelo<sup>92</sup>. Tal vez por esto estornudan estrepitosamente todos, y cuando el pañuelo en cuestión es anudado por la colegiala, vuelve a aparecer en escena el torerito, conducido entre cuatro picadores, **como dice la copla del pañuelo que tuvo la novia de Reverte**<sup>93</sup>. Terminada esta escena, desciende como regalado o caído del cielo, sobre el dulce y rosa cochino del Santo, don Lindo de Almería, **nuevo Lohengrín celeste y andaluz** que finge una figurilla granadina de nacimiento. Él se entiende y baila solo en espera del cortejo nupcial que aparece inmediatamente. La ceremonia de la boda se interrumpe con **la nueva llegada del torerito**, implorante y melancólico, danzando al compás de una armónica o acordeoneta de clown que, al parecer, es un farolillo japonés y verbenero. La boda se deshace de este modo, perdiendo el cochinito del Santo, tirado, como por las mulillas, por los ángeles, pues va herido en todo lo alto de un estoconazo mortal. **Vuelve el torerito en busca de la colegiala y todos celebran el encuentro en alegre danza finalizadora de la mojiganga.** (Programa de mano, *La Paloma Azul*, Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México, 15 octubre 1940 cit. en Dennis 1988, 93-94. La negrita es mía)

En este resumen hay algunas variaciones significativas –habida cuenta de que es una síntesis–. Cambia el número de las mulatas, de dos a tres. No van desnudas ni meten los cocos en el organillo, sino que los lanzan al aire. Tampoco se hace mención a la regadera gigante con la que la chiquilla riega la planta y la escena ha cambiado pues baila acompañada por el torerito. Sí hace referencia al pañuelo y hay una mención explícita a la copla y al célebre Reverte, el torero sevillano de principios de siglo («la novia de Reverte tiene un pañuelo, con cuatro picadores, Reverte en medio»). De Don Lindo, considerado siempre una figurilla granadina de nacimiento, se dice que es un «nuevo Lohengrín celeste y andaluz» que pierde la cabeza «con gran regocijo general». Tampoco hay referencias a los guardias civiles (aunque sí en las críticas que escribieron a la función Armando de María y Campos). Por último, el torerito vuelve a buscar a la colegiala (en el manuscrito original esta escena no existe) y todos bailan felices el final de esta mojiganga, cuando en el original el baile final corresponde solo a las dos mulatas y a dos de los tres curas.

*Don Lindo* es interesante porque permite analizar no solo el texto sino su recepción tras la puesta en escena. Cosa que no es muy habitual pues pocas fueron las obras dramáticas de Bergamín representadas (*Medea* y *La niña Guerrillera*). Ricardo Doménech incluye la obra en *Teatro del exilio, obras en un acto* (2006) por haber sido escenificada por primera vez durante el exilio mexicano. La considera una de las mejores aportaciones al surrealismo español porque todo el juego escénico

---

<sup>92</sup> En el imaginario popular regalar pañuelos acarrea disgusto, sobre todo entre novios; en general, dan mal fario y barruntan lágrimas. En Andalucía sirve para hallar lo perdido si haciendo un nudo en cada una de sus esquinas se dice: «San Coconato, San Coconato, los cojotes te ato, y hasta que no lo encuentre no te los desato».

<sup>93</sup> [La novia de Reverte tiene un pañuelo \(elcorreoweb.es\)](http://elcorreoweb.es) [Contraquerencia \(y a contramano\): Un pañuelo con cuatro picadores... ¿o eran cuatro sinvergüenzas?](#)

descansa en la mímica, la música, el baile, el vestuario y en una escenografía rica y compleja. La obra juega con elementos típicos del costumbrismo andaluz, con una estética de auténtico «cromo», para llegar a resultados sorprendentes. (Doménech 2006, 138). Creo, al contrario que este estudioso, que Bergamín jamás apostó por el surrealismo, corriente artística que despreciaba. Más que surrealismo, esta obra lo que contiene, y refleja su título, «cromoterapia costumbrista de sainete andaluz», es una búsqueda de la estilización de los arquetipos que se consigue gracias a la deformación y la burla de objetos y personajes. La primera de las imágenes del texto es una escena de costumbres con los objetos más significativos del típico ambiente popular andaluz: las paredes encaladas, la ventana con rejas, la maceta y el clavel. Para el formalismo ruso el hábito impide ver, sentir los objetos; es necesario deformarlos para que nuestra mirada se detenga en ellos; esa es la finalidad de las convenciones artísticas. El mismo proceso explica los cambios de estilo en arte: las convenciones, una vez admitidas, facilitan el automatismo en lugar de destruirlo (Shklovski 1980, 12). Esto es, cuando las acciones se hacen habituales dejan de ser percibidas y pasan a ser, simplemente, reconocidas, es decir, el espectador apenas presta atención porque entrevé unos rasgos formales a los que su retina está ya tan acostumbrada que no es preciso fijar demasiado la atención. Entonces es necesario provocar un efecto de «extrañamiento» para romper con la automatización y conseguir atraer al espectador, suscitar su interés (Viñas 2017, 360). Esto lo contemplaba ya la retórica clásica. Como explica Lausberg se tenía muy en cuenta el efecto anímico que provocaba sobre el hombre lo inesperado. La «vivencia de alienación» frente a la «vivencia de lo habitual» cuya forma extrema es el fastidio. Así pues en realidad aunque los formalistas hablaron de «extrañamiento» en esencia es lo mismo extrañamiento que alienación. Se trata, en definitiva, de subrayar en el ámbito de la recepción artística el efecto provocado por la presencia de lo imprevisible. La dominante desempeña su papel hegemónico hasta que, con el tiempo, entra en una fase de automatización, se desgasta, ya no sorprende a nadie y se la reconoce –ya solo reconocimiento, no visión auténtica– con la indiferencia propia de una excesiva familiarización. La hipertrofia de los objetos en esta obra es lo que permite la ruptura: las dimensiones están deformadas, agigantadas y su unicidad permite singularizarlas: no hay macetas con claveles, sino una única maceta, gigante, con un único clavel, enorme («mayor que una sandía abierta»). El papagayo, que «al empezar la pantomima [...] arma una enorme gritería, chillona e inarticulada, que durará, sin interrumpirse, toda la representación». La desintegración de la imagen costumbrista gracias a la parodia es el primero de los recursos bergaminianos. El desgaste de las formas costumbristas conduce a la repetición, a lo previsible, al lugar común y el tópico. Esto ocurre con el andalucismo, cargado de vicios que invita a crear un nuevo código expresivo con

convenciones y artificios con los que los artistas enriquezcan la fórmula inicial tomándola como punto de partida. La parodia es la fórmula empleada pues se produce cuando la imitación consciente y voluntaria de un texto, de un personaje, de un motivo –en este caso de convenciones populares, situaciones y arquetipos andaluces– se hace de forma irónica para poner de relieve el alejamiento del modelo y su volteo crítico. Es decir, la parodia nace «como otredad no solo en el sentido de ser especular, sino de deformar, de rebajar, de actuar sobre el rostro de tal espejo, desvelando sus líneas y subvirtiendo su sentido, revelando y rebelándose respecto al texto originario» (Pozuelo Yvancos 2000, 4). Es subversiva y burlesca o no es parodia. Sostiene el enfrentamiento de dos textos en el que el parodiado es explícito y reconocible (a diferencia de la ironía donde el texto parodiado no está explícito, es complejo y hay que deducirlo de la actividad intelectual del lector) en una suerte de diálogo con el modelo que contiene la contradicción íntima de ser subversivo y normativo, puesto que dibuja perfectamente la naturaleza dialógica y polifónica de su representación (Hutcheon 1985, 41-75). En esta doble dialéctica la parodia combate la autoridad de lo establecido, de lo canonizado pero por otra parte «inscribe la historia en el interior del mismo artificio literario» (Domínguez Caparrós 1994, 99) porque «los textos paródicos están en el quicio de la evolución de los géneros» (Pozuelo Yvancos 2000, 10).

La parodia está vinculada a la teoría del humor como distancia respecto a la autoridad. La risa nace de una duplicidad, de dos textos, de la subversión del uno por el otro, de su enfrentamiento y la supremacía del paródico que ríe del parodiado. Pero al mismo tiempo, aquí la paradoja, el objeto de la risa está en un nivel más alto, el de la autoridad. Autoridad que es palabra ajena y antigua, heredera de una tradición en la que el individuo no participa creando lenguaje en ella, pero sí puede participar creando lenguaje *contra* ella o *en el margen* o *en la acotación* de ella (Pozuelo Yvancos 2000, 11). La parodia tiene como finalidad rebajar la autoridad del texto parodiado pero, afirma Bajtín, no hay parodia sin homenaje. Para la irreverencia que va a cumplir le es necesario el previo reconocimiento reverencial de una autoridad en el texto objeto de la parodia y, además, que el espectador o lector se encuentre del lado del texto paródico y no del parodiado, se sitúe en el nivel del lenguaje que se crea y no en el nivel del lenguaje preexistente. Así en la parodia «se dan dos movimientos simultáneos: el desvelamiento (que muestra en la hipertrofia del texto parodiado su verdadero rostro) y también *desvelamiento* como ruptura del velo virginal del texto autoritario e intangible que se desea y se reconoce superior pero se mancilla» (Pozuelo Yvancos 2000, 15). Este recurso es para la obra literaria, su otro modo de pensar, su espejo con la imagen deformada de su rostro, aquel rostro-lengua diferente y necesario para eso, para pensar. Al igual que la caricatura, la parodia deforma y abulta los rasgos más sobresalientes del objeto y se avala

de su carácter burlesco para conseguirlo porque la risa es debilidad, corrupción. La escena propuesta por el autor es, efectivamente, histriónica y los objetos típicamente andaluces como la reja o la pared encalada citados conviven con otros exóticos como el cocotero o el papagayo. Lo mismo ocurre con los personajes, a los arquetipos andaluces como la santera, la colegiala, el torero, los picadores, los curas o la pareja de guardias civiles, se añaden las mulatas, que rompen la escena costumbrista. Las mulatas, además van desnudas, para mayor ruptura del decoro de la escena tradicional.<sup>94</sup> Es más, su desnudez se amplifica cuando en el cortejo nupcial se colocan mantillas en la cabeza mientras su cuerpo sigue desnudo. También Don Lindo se presenta como un personaje histriónico en sus vestiduras, como «un leñador de figurita granadina de nacimiento», o por lo ridículo de su cabalgadura (un cerdo). Tanto unos, los objetos gigantes, como los otros, los personajes exóticos, contribuyen a la ruptura de esa escena típica andaluza. De hecho, tras la primera representación no faltaron críticas que atribuían a la obra pretensiones de ridiculizar sentimientos de religiosidad católica, pero Bergamín se apresuró a responder y al día siguiente del estreno junto a los programas de mano hizo repartir una nota de advertencia a los espectadores –polémica, como era habitual en él– para que «no se dejasen engañar porque el pretexto imaginativo cuya traza sirve de cañamazo al ballet que se representa no tiene porque no quiere, ni puede, ni debe tener más transcendencia que la que está a la vista, la que salte, tan graciosamente por el baile, a los ojos; la de sus apariencias mismas que en el teatro, por definición, no son nunca engañosas» (Bergamín 1940 cit. en Dennis 1988, 104). Lo mismo le había ocurrido con su obra dramática *Los filólogos* (1925) que parodiaba a dichos estudiosos y que Juan Ramón Jiménez había desaconsejado publicar.<sup>95</sup>

La mejor de las críticas recibidas, en opinión de Bergamín, la que más se acercaba a la que había sido su idea primigenia fue la de Juan Rejano. El también exiliado español escribía que lo original en este ballet era no haber procedido por acumulación sino por desintegración. No por revelaciones sino por abstracciones. «Parece como si en lugar de imaginar –de crear– unos tipos y una anécdota, se hubiese ido a tomarlos al retablo donde ya existían, viejos como el polvo del tópico, para irlos poco a poco reduciendo –y elevando– a una cifra elemental, que nos devuelve

---

<sup>94</sup> Quizá convenga recordar que precisamente en 1926 llega a España el eco de Josephine Baker y la *revista negra* que triunfaban en París desde el año 1925 como iconos de la última vanguardia (Martínez del Fresno 2010, 136). De hecho, los tres curas de *Don Lindo de Almería* entran bailando «charlestón» foxtrot popularizado con ese nombre por el puerto de Charleston desde inicios de la década de los treinta en Estados Unidos pero desconocido en Europa hasta la llegada de Baker, que lo convirtió en un éxito en esos años de 1926 y 1927.

<sup>95</sup> En la que, por cierto, ya aparecía la cacatúa, animal que representa el conocimiento.



indirectamente la realidad a fuerza de evocación. Desintegrar el cromo, la estampa colorista; desconceptualizar los rasgos que pueden definir una época, un clima espiritual, hasta dejarlos en sonidos, en línea pura» (Juan Rejano en Dennis 1988, 106-107).<sup>96</sup>

La plasticidad de la obra se refleja también a través de los colores, presencia fundamental desde la primera línea del texto, donde el cielo astronómico en lugar de azul es «blanco, de constelaciones claramente trazadas en negro, rojo y azul». Las mulatas cubren su cabeza «con mantillas de blondas negras», los curas, con sotanas y sombreros de alas, todo verde, son los arabescos de la danza, la vieja santera de riguroso negro parece una hormiga que arrastra su botín, el traje de luces del torerillo es rosa y oro. Los colores además se mezclan pues siguiendo el ejemplo de los ballets rusos el coro en escena se divide en varios grupos, principales y secundarios, que además participan en acciones que deberían corresponder a comportamientos y ritos muy tipificados como la ceremonia religiosa de una boda, el rezo a los santos, el prendimiento de un reo por la guardia civil, pero que, Bergamín, entrecruza para obtener resultados sorprendentes: los cuatro picadores «quijotescos», pica en alto con el torerito en medio parecen representar una conducción de presos, un «paseo». También el cortejo nupcial, donde la novia avanza con un guardia civil a cada lado y después ante el altar queda flanqueada por los curas como si unos y otros quisieran evitar su fuga. Los novios son tratados como reos y solo la escena final restituye la «normalidad», cuando la pareja de la guardia civil se lleva a Don Lindo, y las cosas vuelven a ser «como deberían de ser». Doménech habla de rivalidad amorosa entre el torerillo y Don Lindo por la colegiala-novia en dos escenas especulares en la que los dos bailan para seducirla, los machos que cortejan a la hembra. Así, dice él, primero se llevan preso al torerillo y después a Don Lindo. Una clásica escena andaluza de celos y venganzas donde juegan un importante papel las categorías sociales y las luchas de poder (Doménech 2006, 140). Pero lo que él destaca es que las fuerzas desencadenadas en el escenario al romperse el cromo costumbrista son las fuerzas de la naturaleza, por una parte, y por otra, las de la sociedad. La naturaleza representada por los componentes tropicales del espacio escénico –el cocotero gigantesco, el papayo– y por las dos mulatas desnudas (tal es el motivo por el que están siempre desnudas); y la sociedad representada por instituciones de tanto poder y prestigio en ella –y en el cromo de ella– como la Iglesia Católica y la Guardia Civil. Creo que, la trama de este ballet, la intención de Bergamín, va por otros derroteros. Efectivamente las escenas de seducción y celos están presentes en el costumbrismo andaluz, pero lo que aquí parece representar el autor es el viejo argumento, en la

---

<sup>96</sup> [Juan Rejano descubre en México a "Don Lindo de Almería" | Cultura | EL PAÍS \(elpais.com\)](#) 22 de agosto de 1976 consultado por última vez el 26 de febrero de 2021.

tradición española artística en general, del matrimonio desigual, el del viejo don Lindo con la jovencita que ya Moratín había descrito en *El viejo y la niña* (1786), casamientos entre personas de muy distinta edad que retomó en su obra más famosa, *El sí de las niñas*.

La extensión de las ideas ilustradas en España empezó a cuestionar el derecho de los padres para concertar matrimonios. El escritor José Cadalso ironizó en un poema contra los casamientos arreglados, en los que veía el origen de la infidelidad conyugal. Francisco de Goya se mostró igualmente crítico en *La boda* (1792) escena que figuraba un matrimonio entre un hombre mayor, feo y ridículo con una novia joven y guapa. El escenario era de lo más peculiar, un gran arco o puente de piedra, bajo el que se concentra el cortejo nupcial con el novio apresurándose a detenerla. El padre de la novia, con una casaca raída, sigue al cortejo con gesto complaciente. Las mozas, amigas de la novia, sonríen con maliciosa envidia, y el cura parece reírse del padre, mientras que un joven de perfil, al fondo, tal vez un pretendiente rechazado, mira el paso de la comitiva con gesto alterado. La escena de Bergamín evoca la de Goya. Aunque sin duda fue Leandro Fernández de Moratín el que mostró más empeño en denunciar estas uniones de conveniencia. Lo hizo en tres piezas teatrales: *El barón* (1787), *El viejo y la niña* (1790) y *El sí de las niñas*, su éxito más rotundo. Para el autor se trataba de un asunto personal: a los veinte años se había enamorado de una joven llamada Sabina Conti que se casó con un pretendiente que le doblaba la edad. Desde entonces guardó un odio inextinguible hacia este tipo de matrimonios. La trama gira alrededor del matrimonio entre Don Diego, un caballero de cincuenta y nueve años y Francisca, una joven de tan solo dieciséis que está enamorada de un militar, Carlos. Para la madre de Francisca lo mejor es que su hija se case con el hombre experimentado, conocer de mundo porque un matrimonio con un muchacho igualmente inmaduro solo puede acarrear desastres. Por suerte don Diego acaba por darse cuenta de que su idea de casarse con alguien tan joven es disparatada porque la chica no le corresponde. Dirige una fuerte crítica a los progenitores («en esas materias tan delicadas, los padres que no tienen juicio no mandan, proponen, aconsejan: eso sí, ¡pero mandar!»). Al igual que Goya, Moratín pertenece a un selecto grupo de artistas ilustrados y su teatro traduce, en términos de ideario estético, los intentos de reformar la sociedad española de su época. Es posible detectar en Moratín la evolución de un tema delicado en términos de la historia de las ideas durante el siglo XVIII: el tema de la relación entre libertad y Providencia. El problema metafísico del libre albedrío estuvo siempre relacionado con las doctrinas teológicas sobre la gracia, y tiene un largo rastro dentro de la historia religiosa de los países de tradición católica. Con Moratín se opera una importante transformación. No se trata solamente del libre albedrío humano como una forma de libre elección, sino de entender la libertad del hombre a

partir de la noción de autonomía moral del individuo. La gran renovación del teatro moratiniano en cuanto al tema es que ya es posible hablar en el mismo de dos planos de realidad nítidamente separados: el plano de las acciones humanas y el plano de la posible intervención providencial en la ficción poética y en la historia. El propio título de la obra maestra de Moratín (*El sí de las niñas*) destaca la centralidad del problema de la libertad en su producción literaria, dado que la mayoría de sus obras teatrales son variaciones sobre la problemática de los matrimonios desiguales y sobre la negación de la voluntad femenina debido a la sujeción de la opinión de las jóvenes a la autoridad patriarcal. Al lado de los aspectos estrictamente teatrales, lo que se plantea en sus textos es una revisión de la estructura social basada en las ideas contractualistas y en una concepción implícita del derecho natural que pasa por la idea de la Providencia. Existe un paralelismo evidente entre la regeneración pretendida por los afrancesados y los republicanos, la intención, salvando las distancias temporales, de ambas élites políticas y culturales, de devolver una dignidad social al país y de modernizarlo. La reflexión sobre el libre albedrío es, además, un tema habitual de Bergamín y de su generación.

La obra de Moratín, *El viejo y la niña* (1790), es la primera que plantea el ridículo del matrimonio desigual, de la farsa del matrimonio. Quince años después escribe su obra maestra que puede ser perfectamente leída como una reanudación del tema pues, independientemente de las experiencias personales del autor, el tema del matrimonio desigual era un tema candente en la España de finales del siglo XVIII y principios del XIX. Sin embargo, desde el punto de vista de la estricta moral social, el ridículo de una boda entre un viejo y una niña no es menos preocupante que el problema correlato del adulterio. Uno de los primeros parlamentos de Muñoz, el criado de don Roque en *El viejo y la niña*, es revelador en este sentido: «Parece cosa de chanza Un setentón enfermizo casarse. Y ¿con quién se casa? Con una niña que apenas en los diecinueve raya. Y, después, sin conocer el riesgo que le amenaza admite en su casa a un hombre que la conoció tamaña, y ella y él, desde chiquitos se han tratado y aún se tratan con harta satisfacción» (Moratín, 2002 Acto I, I). De entre todos los estudios dedicados a *El viejo y la niña* de Moratín, con propuestas de lo más variadas sobre las posibles lecturas del tema del matrimonio desigual, me interesa resaltar el trabajo de Mario di Pinto (1980) porque para él la clave de lectura del texto no está tanto en el nudo argumental, como en el desenlace, lo que resulta una clave de lectura muy peculiar: «creo que, al menos en esta primera obra, al joven Leandro no le importase tanto la tesis del matrimonio desigual [...] cuanto la solución, el desenlace de tal tipo de coerción, la recuperación de la libertad. No la entrada, por tanto, sino la posible salida de las cadenas de una esclavitud legal». Las soluciones podrían ser el arrepentimiento y reconciliación del matrimonio, la

fuga de los amantes o el castigo de la aspirante a adúltera. Moratín para Isabel elige una solución completamente distinta: la autonomía de decisión. Porque a Moratín, dice di Pinto le importaba más bien poco el matrimonio como instituto,<sup>97</sup> lo que le movía en sus comedias era el amor. Pero no el amor pasional, sino el derecho del individuo a elegir libremente su propia vida. Incluso a cambiar cuando reconociese haberse equivocado, como le ocurre a Isabel, la protagonista de *El Viejo y la niña* (1980, 80). En el caso de Bergamín se desconocen los motivos que permiten el reencuentro de los amantes y la salida de escena de Don Lindo, pero la obra plantea un final feliz en el que no hay fuga ni castigo para ellos.

Existe otro ejemplo en la literatura española, *Don Perlimplín*, texto escrito por Federico García Lorca que además de contemporáneo de Bergamín era su amigo. En esta obra es la criada la que hace las vestes de casamentera apropiándose el papel de madre del soltero-amor para convencer a las vecinas del matrimonio. También aquí se dará un matrimonio desigual en edad y aunque el desenlace propuesto por Lorca será muy distinto, lo que interesa resaltar en esta ocasión es el paralelismo entre la criada y la vieja del ballet de Don Lindo. Dos celestinas que organizan matrimonios que, por organizados, terminan por ser desastrosos. En el caso de don Lindo, a la niña «le cae del cielo» un marido, gracias a la intercesión del santo, pero el matrimonio no será providencial porque no es la elección de los contrayentes. Ella, como ya había sucedido en la trama de Moratín, ya tenía un novio, el torerito.

Para terminar de rizar el rizo en su propio resumen en México, 13 años después de haber escrito el original, Bergamín escribe una frase que, aunque no parece tener más transcendencia, merece la pena volver sobre ella: «desciende como regalado o caído del cielo, sobre el dulce y rosa cochino del Santo, don Lindo de Almería, nuevo Lohengrin celeste y andaluz que finge una figurilla granadina de nacimiento». En 1864 se estrena la primera representación wagneriana en Madrid: «La marcha triunfal» de *Tannhäuser* en el Real Conservatorio de Música. Se encarga de su dirección Francisco Asenjo Barbieri que, aunque contrario a *la obra de arte total wagneriana*, reconoce los méritos de la música del alemán. Tres años después el compositor español funda la Sociedad de Conciertos de Madrid, una institución decisiva en la difusión en la capital del sinfonismo y de la obra wagneriana que poco a poco se va popularizando y cuyas óperas se representan de manera continuada, gracias también, a partir de 1911, al amparo de la Asociación

---

<sup>97</sup> Al estudio del desprestigio del matrimonio está dedicado todo un capítulo de *Usos amorosos del XVIII en España* de Carmen Martín Gaité.

Wagneriana de Madrid.<sup>98</sup> Los socios de la institución suelen reunirse en las tertulias del Café Español, del Café Suizo, de Casa Lhardy («El Bayreuth madrileño») o del Café Levante. En las reuniones de este último son habituales Julio Romero de Torres, José Gutiérrez-Solana, Miguel Vivancos, Ignacio Zuloaga, Santiago Rusiñol, Salvador de Madariaga o Pablo Picasso, en sus viajes a la capital. Es una de las reuniones que Bergamín frecuenta desde muy jovencito. La idea schopenhaueriana de la supremacía de la música frente al resto de las artes, tan importante para la estética romántica germana de comienzos del siglo XIX había llegado con retraso a Madrid pero en poco tiempo muchos artistas, sobre todo los dedicados a la pintura, consideraron la afición musical como símbolo de genialidad artística.

El éxito de *Lohengrin*, estrenada el 24 de marzo de 1881, la mantuvo en cartel durante 196 funciones. Dos décadas después, en 1905, en el Teatro Apolo de Madrid se estrena *El cisne de Lohengrin*<sup>99</sup>, una zarzuela cómica en un acto y cinco cuadros con textos en prosa y verso de Miguel Echegaray y música de Ruperto Chapí. Es una parodia de la obra wagneriana que usa el cisne del protagonista como el objeto de burla, distorsionando sus rasgos y haciendo un uso exagerado de ello. El cisne es reconocido unánimemente como el símbolo de modernidad e ilustración que representa al repertorio wagneriano. El músico alemán postula el arte como poderoso instrumento de civilización, por lo que el cisne, simbólicamente, representa el debate regeneracionista desarrollado en España tras el debate colonial del 98, enfrentando dos posiciones aparentemente contrarias: europeísmo frente a tradición. En la trama del libreto de Echegaray es Ramón, el alcalde del pueblo salmantino en el que transcurre la obra, el defensor de las teorías europeístas, partidario del progreso, del adelanto y del «buen gusto». Contra la tradición (toros, género chico y típles ligeras) que defiende el cacique Tío Pepe, el regidor desea incluir en el programa de fiestas unos juegos florales y una representación de Lohengrin (cuyo cisne ya se está confeccionando en su casa) con la que restituir al pueblo de una cierta moralidad y evitar lo ocurrido en años anteriores (las tripletistas suelen «arruinar» a los casados y los toros han hecho estragos a lo largo de los años y se cuentan por pares los lisiados del lugar). El cacique planea robar el cisne para boicotear la ópera y durante los juegos florales el pueblo se amotina. La reina de los juegos y su corte de amor son sustituidos por el primer espada y su cuadrilla –que

---

<sup>98</sup> El 14 de enero de 1914 se estrenó en toda Europa, de manera contemporánea, la última de las óperas de Wagner, *Parsifal*.

<sup>99</sup> Miguel Echegaray: *El cisne de Lohengrin: zarzuela cómica en un acto y cinco cuadros, en prosa y verso original de Miguel Echegaray; música del maestro Ruperto Chapí*, Madrid: Imp. R. Velasco, 1905, p. 9. [El cisne de Lohengrin : zarzuela cómica en un acto y cinco cuadros, en prosa y verso / Miguel Echegaray; música del maestro Ruperto Chapí | Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes \(cervantesvirtual.com\)](#)

han conseguido, precisamente, en el Café Levante de Madrid— que entran desfilando a ritmo de pasodoble. En la cola del desfile aparecen varios mozos tirando del cisne robado a lomos del cual va la tiple ligera (y sevillana) contratada por los conjurados quienes, como refiere al alcalde uno de los vecinos, han afeitado y cortado las melenas al poeta de los juegos florales, lo han desvestido y sustituido el frac por un traje blanco para que represente el lance taurino de «Don Tancredo»<sup>100</sup> pero no subido a un pedestal, sino metido en el cisne de Lohengrin. La guardia civil pone fin al amotinamiento y los sublevados, en el cuadro siguiente, y último, aparecen en la escuela donde han sido confinados por el alcalde para castigarlos con «lo que más les duele, el estudio»<sup>101</sup> pues España, en palabras del regidor, no será una nación hasta que no desaparezcan los analfabetos.

Paralelamente Echegaray plantea una trama amorosa doble—consideraba como el punto más débil del libreto por la crítica literaria—: Antonio y Concha, hijos del alcalde, son novios, respectivamente, de Rosa y Paco, hijos del cacique. Los novios piden a sus amadas una prueba de amor que desafía la potestad paterna: Rosa como reina de los juegos florales, Concha como presidenta de la corrida. En la escena final, las dos parejas de enamorados hacen público su amor y se acuerda que en las próximas fiestas tendrá cabida «todo lo culto, lo bueno y lo civilizado que venga de fuera, y todo lo neto, lo castizo y lo español que tenemos en casa».

La parodia *El cisne de Lohengrin* de Echegaray implica la notoriedad/canonicidad del original en que se basa. Éxito que confirman las 196 funciones madrileñas de la ópera wagneriana. En ese mismo año de 1905, en la caravana de Carnaval de Madrid, entre los escasísimos coches

---

<sup>100</sup> Tancredo Fernández fue un albañil convertido en torero que a principios de siglo inventó una mojiganga que consistía en vestirse de blanco y esperar al toro completamente inmóvil subido en un pedestal convencido de que el toro pensaría que la figura blanca era de mármol, una estatua y no lo embestiría, convencido de su dureza. Ante la gravedad de la última cogida, en 1901, el Ministerio de la Gobernación prohibió su espectáculo. Sobre la figura de Tancredo, Bergamín, aficionado a la tauromaquia, escribió un ensayo. Sobre esta figura volveré en el apartado siguiente de este capítulo.

<sup>101</sup> «Mis queridos amigos y paisanos. Os empeñasteis en que no hubiera ópera ni Juegos florales y os salisteis con la vuestra. En cambio no ha habido toros, ni género chico, ni baile flamenco, ni ferias, ni nada; es un beneficio que os debe el pueblo. Los novillos fueron al matadero; la carne la repartí entre los pobres; la cuadrilla de maletas se la remití al café de Levante, y la tiple ligera se la devolví a su mamá con los doce o catorce líos que se traía. En cuanto a vosotros, no os podéis quejar de mí. Os he podido meter en la cárcel por desacato a mi autoridad, os he podido fusilar, os he podido uncir a un carro... He preferido castigaros con lo que más os duele, con el estudio. ¡Todos a la escuela! No habéis venido de chicos, venís de grandes. Aquí a ilustrarse y a regenerarse, y a desasnarse. La letra con sangre entra y la regeneración con máuser. Os podéis sentar».

adornados que circulaban en el desfile, marchó una con un cisne de Lohengrin.<sup>102</sup> Es muy probable que Bergamín –que por aquel entonces contaba 10 años y vivía en la céntrica Plaza de la Independencia madrileña– asistiese al evento pues el desfile partió de la plaza de Colón, a pocos metros de su casa.

Bergamín se hace eco de la polémica regeneracionista pero, como se ha visto, es un verso suelto en las filas republicanas, porque él es un profundo defensor del analfabetismo, crítico con ese dicho popular «la letra con sangre entra» que recoge Echegaray. Además de un defensor a ultranza de lo castizo y español. Lo interesante es que, en una ulterior vuelta de tuerca, parodia el símbolo de la modernidad e ilustración germánica convirtiéndolo en un cerdo alado, cabalgadura de un Lohengrin a imagen y semejanza de una figurilla popular de belén. Herido de muerte, además, por las estocadas de un torero, en franca simetría con los opuestos toros/género chico/tiples ligeras – ofrendas florales/ópera wagneriana sobre los que ya había ironizado Echegaray (a quien, por cierto, también debió conocer en el famoso Café Levante).

Esta maniobra la hace desde el exilio, en 1940, mientras dura una guerra que, en sus propias palabras no ha acabado porque para él la española fue solo el prolegómeno de la Segunda Mundial, cuando el nazismo ya había abanderado la música wagneriana que le había proporcionado una liturgia y una mitología antisemita.<sup>103</sup>

---

<sup>102</sup> La prensa madrileña se hizo eco de la noticia: [Hemeroteca Digital. Biblioteca Nacional de España — La Época \(Madrid. 1849\). 6/3/1905, n.º 19.657, página 1. — La Época \(Madrid. 1849\). 6/3/1905, n.º 19.657, página 2. \(bne.es\)](#)

<sup>103</sup> El término guerra civil solo acoge dos bandos enfrentados dentro de un mismo país. Pero el conflicto bélico que asola a España entre 1936 y 1939 es mucho más que eso. Es imposible entender el golpe de Estado del 18 de julio de 1936 y el desarrollo de la guerra sin la participación de Italia, Alemania y la URSS. Hablar de guerra de España no excluye la guerra civil. Pero es una denominación más amplia que permite incluir los factores internacionales que tienen un papel absolutamente clave en el golpe de Estado, en el desarrollo de la guerra y en el final de esta. No es casualidad que haya prevalecido la terminología guerra civil frente a guerra de España (que fue el que utilizaron al principio y el que usa normalmente Bergamín y el que usa hoy todavía el francés), porque permite distinguir entre lo que sucedió en España y lo que después sucedió en Europa. Pero es precisamente este el error porque se consagra como término para que no se pueda acusar a las democracias europeas de haber sido débiles con el fascismo y haber permitido que estallara la Segunda Guerra Mundial en lugar de combatir el problema de raíz en la guerra de España. La Sociedad de Naciones impidió a la segunda República poder defenderse, la no intervención fue ilegal y además afectó solo al régimen democráticamente establecido. Los golpistas no estaban legalmente constituidos y por tanto no estaban vinculados, sometidos al derecho internacional y pudieron proveerse de armamento. La no intervención de las democracias occidentales no responde a su anticomunismo porque el presidente del gobierno era José Giral, que ni era comunista ni siquiera el PCE estaba en su gobierno. (De Hoyos Puente 2016).

### 3.1.4. Los «tancredos» o disfraz de estatua

Tras el éxito de *Don Lindo de Almería*, los tres artistas decidieron seguir colaborando y representaron, con igual fortuna, otros dos ballets: *La madrugada del panadero* y *Balcón de España o Enterrar y callar y Lluvia de toros* (escenas de caprichos, desastre y disparate, trazados por José Bergamín siguiendo las figuraciones de Goya, ambas estrenadas en ese mismo año de 1940.

*La madrugada del panadero*, subtitulada «escenas burlescas trazadas por José Bergamín», es en palabras de Rodolfo Halffter un «ballet-zarzuela» por los momentos hablados (Iglesias 1992, 96), aunque estos diálogos no aparecen en el libreto. La escenografía y los figurines quedaron en manos del pintor mexicano Rodríguez Lozano. La obra según Dennis (1988, 54) y Murga (2015, 152) recordaba, en su planteamiento musical, plástico y argumental a *El sombrero de tres picos* de Falla. En lo que se refiere a la partitura Dennis escribe que la esposa del músico recordaba que este había utilizado la partitura compuesta en 1934 para la película *La traviesa molinera*. En cuanto a la trama argumental difiere de la opinión de los dos estudiosos porque en la obra de Pedro Antonio de Alarcón, el feliz y fiel matrimonio es engañado por el corregidor enamorado de la esposa que, en ningún momento es infiel a su marido, a pesar de que las apariencias así resultan y la confusión reina entre los desposados. En cambio, en esta obra de Bergamín, el tópico de la esposa infiel es el recurso dramático para la parodia. En esta obra es la esposa la que engaña, la traición es el móvil, mientras que en *El sombrero de tres picos*, la protagonista se ve envuelta en un engaño del que no es responsable y acusada de una infidelidad que no comete.

La acción se desarrolla en algún lugar de Andalucía, cuna del costumbrismo, en la panadería de un matrimonio. Empieza a anochecer y ella está terminando de recoger los utensilios mientras el horno se apaga. Cuatro veces se sucede la misma escena: un mozo entra a comprar el pan, galantea con la panadera y se marcha. Al caer la noche ella se dirige a la puerta para cerrarla y un quinto mozo, rezagado, le pide entrar y ella acepta, pero atisbando a su marido, lo esconde. El panadero, sobre aviso, busca sin fortuna y se marcha a la cama. En plena noche, por la calle van llegando de nuevo los galanes de manera escalada. La misma escena se repite en cuatro ocasiones: uno llama, la panadera se levanta, le abre, lo esconde tras un costal de harina y vuelve a la cama con su marido que, al final, se despierta porque los mozos empiezan a asomar como fantasmas por detrás de los sacos. Pero, medio dormido, en la ronda, los confunde con estatuas por la blancura de la harina que los cubre y lo hierático de su postura. Al clarear el día la panadera se



levanta y al verlos finge sorpresa y les golpea con la pala del pan. Los mozos perdiendo su blancura se van metiendo en el horno que el matrimonio enciende. Al abrir la panadería los vecinos que se acercan a comprar descubrirán sorprendidos a los galanes chamuscados. La burla acaba con el baile de todos.

El argumento es de una simplicidad desarmante y sirve a Bergamín para, por una parte, mostrar al espectador una escena de vida cotidiana andaluza en la que recuperar el tradicional tema de la infidelidad en los matrimonios y convertirlo en burla. Por otra, sacar a colación su teoría tancredista pues en el relato describe a estos galanes como «tancredos» en referencia a Tancredo López, un albañil natural de Valencia que se hizo famoso por sus espectáculos taurinos que consistían en esperar a los toros vestido de blanco y subido a un pedestal en mitad del coso taurino donde permanecía inmóvil, haciendo creer al animal que era una estatua. Lo hacía convencido de que el animal lo confundiría con un ser inanimado y no lo embestiría. Su popularidad fue tal que la expresión «hacer el Tancredo» ha quedado para la posteridad como dicho popular para referirse al que, ante los problemas, ni se inmuta ni actúa. Parece ser, según narró el propio Tancredo López, que una mojiganga en La Habana sobre don Juan Tenorio lo inspiró a componer su espectáculo que estrenó en Valencia el 19 de noviembre de 1899. Actuó en Madrid los días 30 de diciembre de 1900, 1 y 13 de enero de 1901. En su última actuación, el 13 de junio 1901, resultó herido grave por lo que el Ministerio de la Gobernación prohibió sus exhibiciones.

Bergamín, amante de la corrida y del universo taurino, escribió varios ensayos sobre el arte del toreo en su revista antes de la contienda que después recopiló en los *renuevos de Cruz y Raya*, su proyecto de reedición a su vuelta madrileña en los años sesenta de las obras más exitosas de la revista que había dirigido antes de la guerra. Componen el volumen (1961): *El arte de birlibirloque* (1930), *La estatua de Don Tancredo* (1934) y *El mundo por montera*. En el ensayo dedicado a Tancredo López, –que además ha sido objeto de estudio reciente de Didi-Huberman para analizar la danza del bailaor Israel Galván– considera que su gesta más heroica fue la paradójica «no morir de miedo para poder vivir de esa valorización de su miedo» (1961, 60) pues «encontró el valor por el camino más corto: el del miedo» porque había observado que los seres más instintivos ante el peligro de perder la vida, se hacen los muertos. Don Tancredo lo que quiere, dice Bergamín, es que no le coja el toro, esto es, salirse del tiempo, de la historia, «quiere que no le coja Dios» (1961, 105) y así se ofrece al público, de brazos cruzados sobre el pecho. Don Tancredo, en definitiva, es una parodia pues se disfraza de estatua de Pepe Hillo, uno de los toreros más emblemático en

la historia taurina por haber fijado las reglas y el estilo de las corridas de toros, cuando «lo único que no se puede estilizar es el estilo» (1961, 108) y se ve reducido a «estoico burlesco», dice el autor.

De esta manera peculiar Bergamín concilia su gusto por lo popular y las escenas de vida cotidiana, costumbristas parodiándolas con su idea del tancredismo. Azorín había dicho de sus ensayos taurinos que, leídos en clave artística, eran auténticos tratados de estética. Y así, efectivamente, de la postura vital de Don Tancredo, Bergamín hace burla. Lo ridículo de Don Tancredo es lo ridículo de los cuatro amantes que prefieren, con tal de no admitir su culpa, ser estatuas de sal petrificadas, enfantasmados por la harina para no ser descubiertos por el ofendido e incluso llevarse palos de la amante. Pagan esta cobardía –como don Tancredo con la cornada fatídica del 13 de junio de 1901– con el escarnio público de verse ridiculizados por los clientes de la panadería que los encuentran chamuscados. Pero esta obra, en apariencia tan inocente y simple, que trata del clásico tema de la infidelidad matrimonial que tanto había recreado la literatura española, no solo esconde una burla a los amantes. La obra de Bergamín vela una crítica política. Él mismo escribió que aquel celebre don Tancredo que además de la mojiganga de la estatua inventó otras como la del «hombre hierba», una versión en la que esperaba al toro disfrazado de arbusto y tocando un cencerro pastoril, era un engaño, una parálisis en la vida política. Una alegoría perfecta de la situación social y política de la España que vino después de aquellos, los republicanos, «todo aquel mundo político [que] lo que no quiso, en modo alguno, fue *trancredizarse*» (2008, 218).

### 3.1.5. Que siga la danza: *Balcón de España*

El tercero de los espectáculos fruto de la colaboración entre el escritor José Bergamín, el músico Rodolfo Halffter y la coreógrafa Anna Sokolow es *Balcón de España o Enterrar y callar y Lluvia de toros (escenas de caprichos, desastre y disparate, trazados por José Bergamín siguiendo las figuraciones de Goya)*, estrenado en octubre del mismo año de 1940. Para la ocasión Rodolfo Halffter usó varios fragmentos de las sonatas más «madrileñas» de Domenico Scarlatti, mezclándolas con otras de su discípulo Antonio Soler. Era un ballet mojiganga, como *Don Lindo de Almería*. El vestuario y los decorados corrieron de nuevo a cargo de Antonio Ruiz y de la coreografía se ocupó la estadounidense Anna Sokolow. Aunque en algunos estudios se hace referencia a *Balcón de España*

como uno de los versos de la canción popular *Como un pañuelo* no he encontrado ninguna relación entre la canción popular y estas escenas goyescas.

Como aclara el subtítulo son escenas de caprichos, desastre y disparates siguiendo los ejemplos goyescos. Es una recreación de la obra de autor, algo que tanto gustaba a Bergamín. En este caso recupera a Francisco de Goya, como ya había hecho, aunque de manera indirecta, su admirado Pablo Picasso para el *Guernica* (y cuyos bocetos preparatorios utilizaría él un par de años después para la publicación de sus obras de contienda *La Hija de Dios* y *La Niña Guerrillera*). *Enterrar y callar* y *Lluvia de toros* son los títulos de dos estampas de las series de grabados *Los desastres de la guerra* y *La Tauromaquia* de Goya.

Nigel Dennis en el volumen que dedica al estudio de estos ballets estrenados en México por exiliados republicanos, recupera el texto de este *Balcón de España...* pero no aclara si el texto que él transcribe es el libreto original (como hace con *Don Lindo de Almería*) o el resumen del propio autor para el estreno mexicano (como el texto que recupera de *La madrugada del panadero*), aunque todo parece apuntar a esta segunda posibilidad. El texto es el que sigue:

Paisaje de Goya evocador de su *Visión fantástica*. Un enorme peñón alucinante que domina la perspectiva de la llanura. **Gran balcón al que aparecen asomadas las dos Manolas.** Perseguidos por dos torazos negros (*Disparate de Bestias* o *Lluvia de Toros*) entran **un militar, un fraile y un magistrado.** Llevan un gran paraguas cada uno con el que se defienden de los toros como si fuera lluvia o viento. Logran escapar. Del balcón desaparecen las Manolas, asomándose a él tres figuras o mascarones grotescos. Son el **Buitre Carnívoro, el Burro y el Macho Cabrío**, goyescos.

Van entrando sigilosamente por todos lados, como conspiradores o conjurados, figuras de embozados y tapadas, majos y majas (*Baile de la Vaquilla*). Surge disparatadamente luego, *Reina del Circo*. Cuando desaparece vuelve de nuevo el baile general con la *Gallina ciega* o *Disparate femenino*. Luego sigue el capricho: *Ya tienen asiento* y por último *El manteo del pelele*. Cuando acaba este baile entra en escena llevado por sus dos compañeros como en los cartones famosos, *El albañil herido*. Se inicia con su entrada la figuración desastrosa entrando en escena El Espanta o Fantasma de la guerra (*Que viene el coco* o *¡Qué guerrero!*); el fantasmón apunta como en el disparate conocido con una especie de fusil o pistola ametralladora que finge ocultar en su ensabanada figura. **Todos van cayendo como en un bombardeo;** resalta la figura en pie del albañil herido, blanco y sangriento, alzando los brazos, desesperado con humano ademán de pelele grotesco (*Fusilamientos de la Moncloa y otros desastres*).

Se marcha el fantasma y se levanta de la escena cubierta de inmóviles sombras una nueva figuración carnavalesca que inicia la danza general (*Entierro de la sardina* y *Procesión del Viernes Santo*). Cuando la danza está en su apogeo vuelven a entrar los dos torazos negros que siembran el desconcierto y acaban con todo. El Buitre, el Burro y el Macho Cabrío que habían bajado al baile vuelven a subir al balcón desde el que contemplan acongojados el paso solemne y melancólico de cuatro encapirotados llevando en andas a la figura exánime del pelele (Dennis, 1988, 97. La negrita es mía).

El escenario propuesto por Bergamín evoca el goyesco de *Visión fantástica* (Anexo II, fig.1) una estampa que pertenece a la serie de los *Disparates* que Goya inició en 1815 y que hace alusión al diablo Asmodeo del Libro de Tobías, recuperado en el siglo XVII por Luis Vélez de Guevara en *El diablo cojuelo* (1641). En esta obra un estudiante saca de la redoma a un diablo encerrado y este, en señal de agradecimiento, le concede un vuelo por los tejados de Madrid, enseñándole uno por uno el interior de las casas, cuyos techos levanta como si se tratara de casas de juguete para poder contemplar a sus habitantes en su intimidad, tal y como son, con sus vicios y virtudes. El diablo cojuelo, con una larga tradición popular castellana que culmina en la obra de Vélez de Guevara, no es un ser maligno, es el más travieso de diablos de los infiernos y trae de cabeza a sus congéneres, de ahí que lo entreguen a un astrólogo que lo encierra en una vasija. El diablo cojuelo, cojo por una caída con sus compañeros infernales, pero no por eso menos rápido que el resto, es inventor de danzas música y literatura. La obra de Vélez carece de unidad, está dividida en diez «trancos»<sup>104</sup> para simbolizar los saltos que realizan los dos protagonistas de un lugar a otro y ofrecer una visión general de la sociedad madrileña de la época con todos sus vicios e hipocresías. Es una sátira ya que el autor pretende mostrar la verdadera cara de cada clase social y de sus costumbres. Bergamín, con esta referencia, pone sobre aviso al espectador acerca de lo que va a ver.

La obra de Proust *En busca del tiempo perdido* se compone de fragmentos escritos en circunstancias y épocas diferentes pero como escribió Jean-Louis Curtis en ella no hay ni tiempo perdido ni tiempo recobrado. Solo hay un tiempo sin pasado ni futuro, que es el tiempo propio de la creación artística. Como analiza Claude Levi-Strauss (1993, 11) Proust trabaja con «restos» y las disparidades saltan a la vista. Él mismo reconocía al final de la serie, que su trabajo era como el de una modista que monta un vestido con piezas previamente cortadas. O bien el vestido está muy usado y lo remienda. Con su metáfora alude a su técnica de ensamblaje de unos fragmentos con otros «para recrear la realidad, acoplando el movimiento de hombros de uno, un movimiento de cuello que ha hecho otro» (Levi-Strauss 1993, 12) y edificar una sola sonata, una sola iglesia, una sola muchacha, con las impresiones recibidas de varias. Esta técnica de montajes y collages convierte a las piezas originales (y su significado) en otra obra, pero esas piezas del mosaico permanecen reconocibles y conservan su individualidad. Es exactamente la técnica de las obras de José Bergamín, donde hay una apropiación de los textos de otros autores o una recuperación de fragmentos de los propios para edificar algo distinto, pero en esa distinción siguen asomando los «restos», son deliberadamente evidentes, rastreables. La peculiaridad en este ballet es que

---

<sup>104</sup> El tranco (DRAE) es el paso largo o salto que se da abriendo mucho las piernas.

Bergamín para su libreto no utiliza para las piezas de su collage, otras obras literarias (o mejor, no solo, porque sí hay una clara y significativa referencia a *El diablo cojuelo* de Vélez de Guevara) sino pictóricas, las de Francisco de Goya a quien, curiosamente, le obsesionaba la literatura como fuente de inspiración para su obra pictórica. Fragmentos plásticos que permanecen reconocibles, que para el espectador tienen un significado –y esta es una cuestión central porque el espectáculo está hecho en México y para un público mexicano por lo que su recepción más o menos positiva devuelve una idea del imaginario artístico compartido– y que él utiliza para transmitir la misma idea en un momento histórico distinto.

«Balcón de España» es la referencia a *Majas al balcón* (Anexo II, fig.2) un óleo realizado entre 1808 y 1812, hoy en una colección privada, una de las obras que Goya en aquellos años pintó a título personal, sin que mediase una comisión. En la pintura aparecen dos mujeres jóvenes, sentadas en un balcón, apoyadas en la barandilla de hierro. Engalanadas y con la cabeza cubierta con mantilla, una negra y la otra blanca.<sup>105</sup> Cuchichean entre ellas mientras dirigen su mirada al mismo punto: el espectador. Tras ellas, dos figuras masculinas, amenazantes, con capa y chambergo negros.

Las «majas», «manolas» o «chulas» eran las madrileñas de los barrios bajos que se distinguían por su estilo y gracia al vestir. Las crónicas madrileñas las describen como descaradas y desenfadadas y Goya las representó en infinidad de ocasiones, sobre todo en sus series de cartones para tapices. «Balcón de España» es un guiño irónico al lugar –elevado y distante–, el balcón, desde el que algunos de los personajes van a ver las escenas que a continuación se presentan y que son un reflejo de las costumbres (buenas y malas) españolas y de la (pésima) situación política y social del país.

José Bergamín en esta ocasión aborda la metapintura pues se aprovecha de los cuadros del pintor para crear nuevas escenas en las que, a su vez, hay personajes que miran y personajes que son vistos, creando dos estampas sincrónicas en la escena. El escritor considera al pintor uno de los observadores más lúcidos del pueblo español. En 1937 en un artículo en *Hora de España*, la revista mensual que desde Valencia en plena contienda publicaron los intelectuales leales a la República, sostenía que «bajo un desorden aparente –como se dijo de la música de Beethoven– hay en la pintura de Goya un orden perfecto. El único orden perfecto posible» y que «los sueños de la razón goyesca –disparatada, desastrosa, caprichosa– nos entran por los ojos esas imágenes geniales, generadoras de nuestra verdad y nuestra vida: la popular de España». (*Hora de España* 5, mayo 1937). No extraña, entonces, que utilice la pintura del artista para presentar un cuadro de

---

<sup>105</sup> El uso de la mantilla blanca se permitía solo el Domingo de Resurrección o a las mujeres solteras.

costumbres, amparándose para ello la mayor parte de las veces en las escenas de vida cotidiana de sus cartones para tapices: *El juego de la vaquilla*, *La gallinita ciega* o *El manteo del pelele* (Anexo II, figs. 3-5). Pero la mirada de Goya no solo es original, también es muy lúcida y crítica sobre los desastres de la guerra y la situación política y social. Bergamín recupera esa mirada y convierte, así, a través de imágenes y no de la palabra, su sencilla mojiganga, escena de costumbres danzada, en una crítica sobre la situación política y social actual de España (y Europa).

Para este ballet las obras de Goya que Bergamín recupera son: de la serie de los *Desastres*, las estampas *Enterrar y callar* (Anexo II, fig. 6) y *El Buitre carnívoro* (Anexo II, fig. 7); de la de los *Disparates* cuatro estampas que quedaron inéditas y separadas: *Visión fantástica*, *Lluvia de toros*, *Reina del circo* y *Qué guerrero* (Anexo II, figs. 1 y 8-10). De los *Caprichos*, el *Asno Literato*, *Ya tienen asiento* y *Que viene el coco* (Anexo II, fig. 11-13); de los cartones, además de los tres citados, *El albañil herido* (Anexo II, fig. 14). Además, rescata el cuadro *Los fusilamientos del 3 de Mayo en Madrid*, también llamado *Los fusilamientos en la montaña de Príncipe Pío*, al que Bergamín, como buen madrileño, se refiere como los *Fusilamientos de La Moncloa*, obra cuyo contenido se refiere a la Guerra de la Independencia (1808-1814) aunque no está incluida en la serie de los *Desastres* (Anexo II, fig. 15); el citado cuadro con las majas en el balcón y el *Entierro de la sardina* y *Procesión de disciplinantes* (Anexo II, fig. 16-17); y, por último, recupera la figura del Gran Cabrón, animal que simboliza al diablo, sobre la que había trabajado en 1823 para una de sus pinturas negras, *El Gran Macho Cabrío* (Anexo II, fig. 18), y en 1873 en un óleo para el duque de Osuna titulado *El Aquelarre* (Anexo II, fig. 19).

La intención de Francisco de Goya con la serie de los *Desastres* (1810-1815) es representar a las víctimas de la guerra, subrayar el carácter colectivo de las matanzas de la población civil porque dibujar un cadáver es una forma de representar la violencia, pero dibujar muchos, amontonados, robándoles su individualidad y sin orden, acrecienta la dramaticidad del suceso. Muchos de los cadáveres goyescos están desnudos. Bergamín elige para titular este ballet la estampa *Enterrar y callar* (Anexo II, fig.6) cuyo título responde a un juego de palabras –a Goya le gustaba la sátira, los refranes y los juegos de palabras tanto como a Bergamín– del refrán popular castellano «comer y callar» utilizado para dar a entender que, al que está a expensas de otro, le conviene obedecer y no replicar. En este caso Goya cambia el verbo comer por enterrar, pero el significado del título es muy semejante; no es posible hacer nada, ni lamentarse, ni protestar, solo enterrar a los muertos. El modo en que Goya muestra el acontecimiento es quizá el mejor alegato frente a la tragedia que representa. Las fuentes literarias de la época abundan en los montones de muertos que se

acumulaban en las afueras de las poblaciones, fruto de los combates, la represión o la venganza, y en las medidas para enterrarlos dictadas por las autoridades. Lo frecuente del tema lleva a Goya a suprimir en el grabado cualquier referencia espacial y muestra, simplemente, en un terreno inclinado e indeterminado, tan macabra escena. Le da todo el protagonismo, no permite al espectador distracciones. Hay detalles en la escena que le confieren una extrema violencia conceptual: la disposición de los cuerpos desnudos, a los que previamente se había despojado de sus vestiduras como el mismo Goya se encargó de mostrar en *Desastre 16*, titulado *Se aprovechan* (Anexo II, fig.20); los violentos escorzos que reflejan tanto la cadavérica rigidez como la idea de haber sido arrojados de cualquier manera, como meros objetos; las muecas que revelan el dolor de sus momentos finales; y los zapatos tirados en primer término, símbolo de la pérdida violenta de la vida. Como si no fuese suficiente, Goya da un paso más en su expresividad al describir el olor de la putrefacción de estos cuerpos. Para ello incluye dos figuras, un hombre y una mujer, que se convierten en testigos de la matanza que tapan sus narices para resistir el desagradable olor de la muerte.

En sus cuadros, Francisco de Goya, más que dejar constancia de hechos concretos lo que persiguió fue captar su esencia. De ahí también la proximidad de las figuras que protagonizan cada uno de *Los Desastres*, monumentales, muy cercanas al plano de visión del espectador y que apenas dejan espacio para lo anecdótico de los fondos. Es posible interpretar la serie *Desastres* a partir de hechos concretos documentados, pero la grandeza del artista es su capacidad de crear imágenes completamente nuevas a partir de estos hechos y de la información que generaron; partiendo de la realidad, la transforma en imágenes nuevas, sin equivalente formal hasta entonces, y que se van a convertir en referentes universales de los desastres que provoca una guerra. Los *Desastres* son la máxima expresión de la irracionalidad de la violencia que un artista ha sido capaz de pintar. Lo esencial de estas obras es su intención de universalizar el tema de la guerra y sus males. El espectador no es capaz de permanecer indiferente, contemplar su obra es un puñetazo a la conciencia. Sus títulos también son radicalmente distintos a los que se empleaban en su época. No son una descripción al uso ni una conmemoración o celebración. Con una brevísima frase, en ocasiones una única palabra, consigue sintetizar el mensaje de la imagen o incluso expresar su juicio (satírico) sobre lo que le parecen los actos que refleja. Frente a las imágenes heroicas y aduladoras, Goya presenta la violencia y la muerte en sus más puras expresiones. Nada más explícito que ver sus lienzos del 2 y 3 de Mayo (*La carga de los mamelucos en la Puerta del Sol* y *Los fusilamientos del 3 de mayo*, respectivamente) para comprender su escaso éxito conmemorativo en un

ambiente en el que el patriotismo exacerbado y la adulación sin límites eran la tónica general (Anexo II, fig. 15 y 21). Sus obras de contenido bélico no muestran a los héroes militares o populares que lucharon contra los franceses, de todos conocidos gracias a las publicaciones y a las galerías de retratos grabados, ampliamente difundidos en la España de su tiempo. Goya dibuja el heroísmo, la brutalidad, el hambre, la desesperación, la destrucción, pero sobre todo la muerte. Y el protagonista es el pueblo anónimo, verdadera víctima de la guerra. Esto es lo que Bergamín, por encima de todo, quiere resaltar. Este protagonismo de la población, de los combatientes, y, en suma, del ser humano, es un aspecto esencial en los *Desastres*. Al utilizar casi con exclusividad el aguafuerte, Goya logra que las líneas de las figuras destaquen contundentemente sobre fondos casi vacíos, sin apenas matices tonales, acentuando así el dramatismo del horror y la muerte mostrado en las escenas elegidas. Sobresalen de esta manera las figuras, anónimas, ubicadas en espacios indeterminados. Compositivamente recurre con frecuencia a esquemas piramidales en los que la combinación y confrontación del blanco y el negro tienen valores dramáticos y simbólicos, dirigiendo así la mirada del espectador hacia los aspectos más relevantes del asunto representado. De este modo la distancia entre espectador y protagonista se reduce notablemente, logrando una proximidad que además de visual trasciende al plano emocional. He aquí el objetivo verdadero de Goya, emocionar al espectador/lector de estas estampas.

La serie de los *Disparates* (también llamados *Proverbios*) que inició en 1815 y acabó en 1824, en cambio, refleja el derrumbamiento del mundo progresista con el que comulgaba el artista. Como toda su pintura, estas estampas rompían con la versión oficial y propagandista de adulación al rey Fernando VII. Del total de las veintidós que forman la serie, cuatro salieron del país y quedaron inéditas, siendo tituladas en el extranjero: *Lluvia de toros* (o *Disparate de toritos*), *Otras leyes para el pueblo* (*Disparate de bestia*), *¡Qué guerrero!* (*Disparate conocido*) y *Una reina del circo* (*Disparate puntual*) que son, precisamente, las que recupera Bergamín para su libreto.

Por último, la serie de los *Caprichos*, 80 grabados que realizó tras la Revolución Francesa y su convalecencia en Cádiz de la larga enfermedad que le dejó sordo de por vida y cambió su manera de entender la vida en muchos aspectos, volviéndolo mucho más escéptico. La serie es una sátira de la sociedad española de finales del siglo XVIII, sobre todo de la nobleza y del clero. No tiene un orden claro, aunque sus temas aluden generalmente a la superstición y las brujas, al mal vivir de los frailes, a la prostitución y las celestinas, a los matrimonios desiguales, a los niños y a la Inquisición. Una parte de las estampas son una sátira de los comportamientos humanos que el espectador consigue interpretar de manera inmediata. La otra son grabados fantásticos, visiones



delirantes. Deformó exageradamente las fisonomías y los cuerpos de los que representan los vicios y torpezas humanas dando aspectos bestiales. El pintor se sirve de pies de estampa para explicarlos. Estos textos asemejan a los aforismos de Baltasar Gracián (otro de los puntos en común con el universo bergaminiano), son cortantes y desgarrados, con un fondo de burla cruel.

El pintor, muy relacionado con los ilustrados, compartía sus reflexiones sobre los defectos de su sociedad. Los ilustrados eran contrarios al fanatismo religioso, a las supersticiones, a la Inquisición, a algunas órdenes religiosas, aspiraban a leyes más justas y a un nuevo sistema educativo. Todo ello lo criticó humorísticamente y sin piedad en estas láminas. Consciente del riesgo que asumía y para protegerse, dotó a algunas de sus estampas con rótulos imprecisos, sobre todo las sátiras de la aristocracia y del clero. También diluyó el mensaje ordenando ilógicamente los grabados. La serie se publicó en febrero de 1799, pero al perder el poder Godoy, el pintor retiró los ejemplares aún disponibles de forma precipitada por temor a la Inquisición, solo 14 días después de salir a la venta. En 1807, para salvar los *Caprichos*, decidió ofrecer al rey las planchas y los 240 ejemplares no vendidos, con destino a la Real Calcografía, a cambio de una pensión vitalicia de doce mil reales anuales para su hijo Javier.

La mojiganga bergaminiana se desarrolla en estos términos: aparecen las dos Manolas en el balcón y ven pasar a un militar, un fraile y un magistrado (las clases privilegiadas) cada uno con un paraguas que usan (ridícula e inútilmente) como armas para defenderse de dos toros que asemejan a los de *Lluvia de Toros*.<sup>106</sup> Esta estampa, hoy en el Museo del Prado de Madrid, representa una escena taurina, un tema recurrente en la obra de Goya pero en esa ocasión planteada de manera absurda porque los animales, a pesar sus dimensiones y su fiereza típica, parecen mascotas danzantes en el aire, animales inofensivos y juguetones.

Las dos manolas se retiran del balcón y aparecen tres personajes goyescos: el buitre, el burro y el macho cabrío. *El buitre carnívoro* es, como ya ha quedado señalado, una de las estampas de los *Desastres* (Anexo II, fig.7). En el centro de la composición un buitre corre despavorido con las alas extendidas para escapar de un campesino que le amenaza con una horca mientras una multitud asiste a la escena. La interpretación de la obra es muy discutida. Parece ser una alusión al

---

<sup>106</sup> Bergamín cita *Disparate de bestias o lluvia de toros* pero son dos estampas distintas. En *Disparate de bestia* (Anexo II, fig. 23) no aparecen toros sino un elefante (que Goya pintó del vivo pues en aquella época llegó uno a Madrid). No está claro el sentido y la sátira de este grabado pero cuando la revista parisina *L'Art* editó por primera vez esta obra la tituló *Otras leyes para el pueblo*, interpretando la serie en clave política: el elefante representaría al pueblo llano que, bajo el gobierno de Fernando VII, recibió leyes diferentes a las clases privilegiadas siendo por tanto una pintura satírica respecto al poder político.

ejército francés expulsado por el pueblo, y por tanto una referencia al fin de la guerra. El animal está maltrecho, sin cola y sin plumas. Los personajes del fondo y que huyen despavoridos podrían ser soldados franceses que desertan. Esta interpretación permitiría deducir que para Bergamín el buitre representa al águila de los franquistas, que en realidad fue una apropiación simbólica del águila de San Juan usada por los Reyes Católicos en su escudo de armas. Así, de la misma manera que el pueblo echó a los invasores franceses de Francia en 1812, lo haría en la España de 1940.

*El Asno literato* es una de las estampas de los *Caprichos* que Goya utiliza para criticar por una parte a los falsos literatos, caracterizados como asnos, alegoría de la ignorancia (Anexo II, fig.12). Se censura que sean series zafios e incapaces los que practican las artes –consideradas las más nobles actividades humanas–. En otras estampas sobre la asnería, como por ejemplo en la estampa *Asta su abuelo* (Anexo II, fig.22) la crítica más que sobre la instrucción y las artes, deriva hacia la nobleza hereditaria. El asno viste como un hidalgo y el escudo de armas en el lateral del escritorio confirman su nobleza. La heráldica indica el rancio abolengo del asno. En la estampa definitiva culminará la transformación semántica del burro literato en asno aristócrata ya que las páginas del libro apoyado en la mesa, hasta entonces indefinidas o en blanco, muestran claramente la ascendencia del animal, su linaje de necios. Mientras en la primera estampa el asno está rodeado de libros, en la segunda en cambio, han desaparecido pero el protagonista exhibe orgulloso una genealogía compuesta por varias generaciones de burros y el escudo repite el arquetipo asnal de su estirpe. Con la estampa del *Asno noble o Asta su Abuelo* Goya da un paso más al poner de manifiesto que la inteligencia no se hereda, pero sí la necedad, porque el descendiente de una estirpe nobiliaria de burros siempre es un burro. Esta estampa sería muy aplaudida por Bergamín pues como ya se ha visto en apartado anteriores, era un ferviente analfabetista y estaba convencido de la verdad contenida en el dicho popular «la palabra mata la letra».

La figura del macho cabrío es la tradicional representación del demonio. Francisco de Goya le dedicó dos cuadros, el primero que formaba parte de las pinturas negras en su casa, la quinta del Sordo, y el segundo un encargo por parte de los duques de Osuna sobre brujería (Anexo II, fig. 19 y 20). En ambos aparece un aquelarre de brujas presidido por el Gran Cabrón. También este es tema de particular interés para Bergamín que en 1932 había escrito un ensayo, publicado al año siguiente en *Cruz y Raya*, «La importancia del demonio» donde defendía que este está en todas partes intentando tentar al ser humano y sostenía, incluso, que no hay obra poética verdadera en la que no se pueda percibir claramente la colaboración y presencia enérgica del Demonio, ya que cualquier creación lo es porque se hace contra él.

En el libreto de José Bergamín, mientras estas tres figuras inquietantes observan desde el balcón, entran a escena un grupo de majas y majos, «todos embozados, como conspirando» en clara referencia a la revuelta popular del Motín de Esquilache, en 1766, cuando el Marqués de Esquilache, principal ministro del Rey Carlos III, prohibió que las clases populares se cubriesen, como acostumbraban, la la cara con las capas y ordenó que utilizasen otro tipo de sombreros a los habituales que permitiesen reconocer los rasgos faciales. Era una medida para evitar el bandolerismo, pero el pueblo español lo tomó como una ofensa (de los afrancesados) a sus costumbres. En este nuevo cuadro del ballet bergaminiano ya se asiste a una escena de costumbres y estos majos y manolas se dedican a sus juegos típicos, entre ellos el baile de la vaquilla. Interrumpe el baile una presencia desconcertante por lo extraña: la *Reina del Circo*, una mujer de pie sobre un caballo que camina por la cuerda floja mientras la muchedumbre admira su proeza (Anexo II, fig.9). Esta estampa de Goya ha sido entendida en clave de sátira política como inestabilidad del poder y mansedumbre del pueblo.

En el cuadro siguiente aparecen los majos jugando a la gallina ciega (Anexo II, fig.4), un entretenimiento conocido también como «cucharón» porque en el centro del corro, la persona con los ojos vendados intenta alcanzar a sus compañeros con una cuchara de palo. Después mantean del pelele (Anexo II, fig.5), un juego practicado durante algunas fiestas populares y rito de despedida de la soltería. Al acabar el manteo, entra en escena *El albañil herido* con sus dos compañeros que lo llevan a horcajadas (Anexo II, fig.14). Tras ellos, aparece el espantajo o fantasma de la guerra. Bergamín pone como ejemplo dos estampas de Goya, la primera de la serie de *Caprichos* es *¡Que viene el coco!*, (Anexo II, fig.13) donde se ve a una figura grande cubierta por una sábana mientras los niños aterrorizados al verla abrazan a su madre (Goya critica que se asuste a los niños con seres monstruosos para conseguir meterlos en la cama, recurso que utilizaban muchas madres). En la segunda *¡Qué guerrero!* (Anexo II, fig.10), esa misma figura levanta un fusil contra un grupo de personas. Lo mismo ocurre en la mojiganga: «todos van cayendo como en un bombardeo» y el albañil alzando los brazos se transmuta en el fusilado anónimo del 3 de mayo de Goya, pero que tiene un gesto muy parecido a la fotografía icónica de Robert Capa del miliciano Federico Borrel García cayendo con los brazos en alto y hacia atrás tras ser disparado.

Al marcharse el fantasma, los cuerpos «fusilados» se levantan en una macabra danza que Bergamín parangona al carnaval del *Entierro de la Sardina* (Anexo II, fig.16) o a la *Procesión de Disciplinantes* del Viernes Santo (Anexo II, fig.17). En el apogeo dancístico vuelven a aparecer los

dos toros que acaban con todo. Por último, las tres figuras del balcón (buitre, asno y macho cabrío) que habían bajado al baile vuelven a subir a sus puestos para ver pasar un cortejo de encapirotados llevando en andas al pelele que es una clara referencia a una procesión de Semana Santa.

*Balcón de España...* de Bergamín es de nuevo una escena de costumbres españolas donde conviven los juegos populares (la vaquilla, la gallinita ciega, el manteo) con las costumbres sociales (las mantillas, los balcones, las procesiones) en la que emerge una violentísima sátira a los estamentos privilegiados (Iglesia, ejército y nobleza-intelectuales, representados respectivamente por un cabrón, un buitre y asno). Las imágenes de la guerra de Goya, unas imágenes sin tiempo, sin nombre, sin historia, porque es una guerra universal. Sus víctimas son el pueblo, anónimo. También sus héroes, los únicos que pueden cambiar su curso. Él mismo había escrito tres años antes del estreno de este ballet: «no hay pintura más clara para los ojos, como para el entendimiento –para el entendimiento humano de lo español– que la oscura y clara, la negra o roja, blanca o coloreada, del enorme Goya. Si no es, andando el tiempo, la del no menos caprichoso, desastrado y disparatado Picasso» (Hora de España 5, mayo 1937). Por eso no encuentra mejor manera de afrontar los horrores de la contienda española que recuperar las imágenes del artista, porque en la confluencia, en el collage de «los restos», de los retazos de sus afinidades artísticas, en la mezcla de sus *Caprichos* (costumbres populares), *Desastres* (guerra) y *Disparates* (vicios políticos) se formaba una trinidad definidora del y de lo español.

Para José Bergamín en la pintura de Francisco de Goya convergen las dos corrientes populares del pensamiento español: «las de los que soñaron su razón (Santa Teresa, Lope de Vega y Miguel de Cervantes) y las de los que razonaron o racionalizaron su sueño (Calderón de la Barca, Francisco de Quevedo y Baltasar Gracián)». En esos pares literarios enfrentados como las dos caras de una moneda –*Las Moradas* y *los sueños* o *El Quijote* y *El Criticón*– se funda la estética de Francisco de Goya, cuya independencia revolucionaria de todo es la mejor de las armas para combatir desde los postulados artísticos la situación histórica.

No es casualidad que la referencia pictórica de Pablo Picasso, la inspiración para sus pinturas sobre la guerra española –las planchas *Sueño y mentira de Franco* y *Guernica*– sea la obra de Francisco de Goya. El bombardeo de Guernica es el hecho histórico que convertir en arte, pero el modo de hacerlo, el goyesco. Bergamín en mayo de 1937 (pocas semanas antes de que el pintor malagueño acabase su obra) escribía: «nuestra actual guerra de la independencia española dará a Picasso,

como le dio a Goya la otra, la plenitud consciente de su genio pictórico, poético; creador. Pues la pintura de Picasso nos expresa, como la de Goya, esa independencia revolucionaria de todo, que empieza por abrir las tumbas ante la nada de la muerte, para arrancar de ella la totalidad de su creación. Caprichosa. Desastrosa. Disparatada» (*Hora de España* 5 mayo 1937). El mensaje de ambos es de una guerra con un héroe/victima colectivo y popular. Mensaje que Bergamín comparte y traduce, desde lo literario pero en esta ocasión para una transmisión plástica.

*La Paloma Azul*, la compañía de danza que José Bergamín y Rodolfo Halffter fundaron junto a Anna Sokolow, puso en escena, además, *El amor brujo* de Falla con los bailarines Antonio Triana y Anita Sevilla, Rodolfo Halffter en la orquesta, el pintor español Manuel Rodríguez Luna en los decorados y Armando Valdés Peza en la indumentaria. Aunque no era una obra escrita y compuesta por ellos es significativa de la cultura que los exiliados quisieron *recordar* y preservar en el país que los acogía.

Idoia Murga en su libro *Escenografía en el exilio republicano de 1939* (2014) cuestiona el aperturismo del presidente mexicano Lázaro Cárdenas y sostiene, como ya hizo algunos años atrás Sebastiaan Faber que la llegada de los exiliados republicanos fuera tan idílica como siempre se ha intentado narrar. En la práctica, sostiene, los españoles se vieron aislados e incommunicados en guetos porque la fuerte presencia de los programas nacionalistas impulsados por las políticas culturales postrevolucionarias, no ayudaron a la integración salvo en honrosas excepciones (Cabañas y Bravo 2009). Uno de los pocos sectores que sí permitió la participación de los creadores españoles fue la danza, porque, aunque en la capital existía la escuela de las hermanas Campobello desde 1932 y se habían dado algunos pasos, tímidos, para formar a los profesionales, aún había espacio en este ámbito. La llegada de los exiliados republicanos en 1939 fue el punto de inflexión en esta disciplina porque los españoles trajeron nuevas experiencias e influencias, pero también desataron fuertes polémicas en un momento de búsqueda y construcción de una identidad mexicana. De hecho, los españoles que participaron en la danza, sostiene Murga, lo hicieron, exclusivamente, a través de piezas de flamenco, de danza española estilizada y bailes folclóricos peninsulares y en su opinión el éxito de las colaboraciones de José Bergamín y Rodolfo Halffter vendría a confirmar esta teoría.

Encuentro difícil coincidir totalmente con la estudiosa en una afirmación tan rotunda. Más aún cuando existen numerosos ejemplos de la integración y el espacio que encontraron numerosos intelectuales como Tomás Segovia, quien, además de influir en la poesía mexicana lo hizo, sobre

todo e indudablemente en el ámbito de la traducción; o Luis Rius, poeta, y Arturo Souto en la enseñanza de la literatura.<sup>107</sup> Cuando años después, en 1949, se volvió a representar *La madrugada del panadero* con la Academia Mexicana de Danza, Bergamín ya no estaba allí. Se había marchado, brevemente a Caracas y desde allí a Montevideo, en un incesante periplo que lo llevaría de vuelta a España e inmediatamente de nuevo exiliado a Francia. Es difícil saber si hubiese tenido posibilidad de encontrar un lugar, porque fue él el que decidió marcharse. Rodolfo Halffter, en cambio, residió en México el resto de su vida y, aunque volvió con una cierta asiduidad a España tras la muerte de Francisco Franco, murió en su casa de la capital mexicana en 1987. *Don Lindo* supuso su carta de presentación ante el público mexicano y le permitió situar al «idealismo andaluz» en la esfera artística del país. Su incorporación «formal» al ambiente cultural del país no tardó en llegar gracias al estreno y dirección de la obra *El renacuajo paseador* del mexicano Silvestre Revueltas (que murió la noche del estreno). Nacionalizado en seguida mexicano, fue profesor en el Conservatorio, miembro vitalicio de la Academia de Bellas Artes mexicana, y Premio Nacional de Bellas Artes en 1976. Dejó un legado y una escuela de discípulos que difícilmente pueden avalar la teoría de que los exiliados no encontraron su lugar, pues él, estuvo en primera línea en el campo de la música. Mientras Bergamín continuó su periplo de incansable errante deseoso de volver a España, sembrando en muy distintos lugares del continente americano. Son ellos el mejor reflejo, la cara y cruz del exilio español, de las vivencias particulares –éxitos y fracasos– de cada uno de sus intelectuales y del legado que, como comunidad, dejaron en los lugares que los acogieron.

---

<sup>107</sup> Sí es importa resaltar, por ejemplo, que en campo de la docencia y de la política docente, al menos en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, varios de los profesores españoles se opusieron durante años a considerar valiosa la literatura mexicana. Esto retrasó durante años su reconocimiento curricular.

### 3.2. Bajo el signo de Picasso

Cuando se pone a soñar /la razón engendra monstruos /  
que la pueden devorar. / Los sueños de la razón /  
le roban su luz al alma / y su sombra al corazón.  
José Bergamín, *Duendecitos y coplas*

José Bergamín, además de su faceta de director y editor en la revista *España Peregrina* y en la editorial Séneca –para la que escribió una infinidad de prólogos a las obras que publicó–, durante su etapa mexicana escribió tres textos dramáticos (*La hija de Dios*, *La niña guerrillera* y *Tanto tienes cuanto esperas*) que suponen una ruptura neta con sus incursiones teatrales anteriores a la guerra. De estas tres piezas dramáticas, las dos primeras recrean la contienda española y se publicaron en un mismo volumen en 1945 en la editorial MEDEA<sup>108</sup> de Manuel Altolaguirre, poeta exiliado republicano y gran amigo del autor (Santa María 2011, 77). Ninguna de las dos se llegó a representar en México: *La hija de Dios* lo haría mucho tiempo después en los *Jeux Dramatiques* de Arras, en Francia con la compañía de Edmond Tapiz en traducción francesa de Alice Gasar (Santa María 2011, 31) y *La niña guerrillera* el 27 de noviembre de 1953 en el Teatro Artigas de Montevideo (Grillo 1999, 111).

La escritura de Bergamín se caracteriza por tomar como punto de partida un personaje, una idea, una frase, para reelaborarlo. También aquí empleó este método y *La hija de Dios* es una reescritura de la *Hécuba* de Eurípides, obra que pertenece al ciclo tebano –aunque su circunstancia es inmediatamente posterior a la destrucción de la ciudad– a través de la *Hécuba triste* del humanista Fernán Pérez de Oliva. Para la segunda, en cambio, se inspiró en anónimo *Romance de la doncella que fue a la guerra*.

#### 3.2.1. *La hija de Dios*

Bergamín escribió *La hija de Dios* entre 1939 y 1941 (Penalva 1985, 166). Utilizó el mito griego –que transpone a unas coordenadas espaciotemporales distintas– para abordar un tema, el de las consecuencias nefastas de la guerra, al que era muy sensible pues las había vivido muy de cerca. Concebía el teatro como el vehículo por excelencia para popularizar el pensamiento. El medio que permitía al hombre reflexionar sobre sí mismo y los acontecimientos que lo circundaban. El

---

<sup>108</sup> Editorial, en palabras de Santa María Fernández, «fantasma» pues no ha encontrado traza de otra publicación (2011, 22). En 1978 la Editorial Hispamerca (Madrid) reeditó la publicación, en una tirada de 1500 ejemplares facsímiles.

drama que escribió fue esencialmente humano, como humana había sido la tragedia griega. Los mitos griegos trataron de responder a profundas y complejas cuestiones planteadas por el ser humano con relación a su propia vida y a la de los que les rodeaban. Cuestiones centrales para cualquier artista, pero más, si cabe, para los de principios del siglo XX que vivieron dos guerras mundiales, la Gran depresión de 1929 y el ascenso de los totalitarismos. Bergamín, además, vivía en el exilio. Por eso no sorprende que él, como muchos de sus contemporáneos del que Bertolt Brecht es ejemplo por excelencia, recuperen esos conflictos pasionales o morales del eterno drama del ser humano, pero actualizándolos al público contemporáneo para que, de manera simbólica, se pueda percibir la problemática social, moral o religiosa que entrañan. Hécuba, reina troyana convertida en su vejez en esclava apátrida y sin familia, para el Bergamín escritor exiliado, es el mito perfecto para denunciar el sinsentido de las guerras, el derramamiento absurdo de sangre, las penalidades de las cautivas, la insolencia y la crueldad de los vencedores, la violencia del fuerte sobre el débil y la necesidad de justicia y reparación. Su compromiso político, «el intelectual, el escritor, no tiene derecho a permanecer aislado, en su torre de marfil cuando la realidad circundante es tan dura como la vivida en España durante la guerra civil y en los años posteriores» (en Santa María 2010: 139), al que se mantuvo fiel hasta el último de sus días, se hace especialmente evidente en esta obra teatral, como demuestra la introducción que escribe para la obra:

En estos años de persecución por la justicia que venimos padeciendo, dedico esta humilde transcripción trágica a los mártires de mi Patria: a sus mujeres, madres, esposas, hijas, hermanas, sacrificadas; a tan pura y piadosa sangre entrañablemente generadora del heroico pueblo español (Bergamín, 1978, s.p).

La dimensión atemporal ejemplarizante del mito, su capacidad de responder a cuestiones vitales en cualquier momento de la historia de la humanidad invita al escritor –heredero de una rica tradición cultural– a reescribirlo, repetirlo y adaptarlo. Dialoga con el hipotexto (Bajtín 2003 y 2005) y lo reformula estableciendo con él una relación de hipertextualidad (Genette 1989). Este vínculo supone una transformación o modificación de la que surge un nuevo sentido iluminador. Lo peculiar en *La hija de Dios* es que el diálogo de Bergamín se establece a tres bandas, pues su relación dialógica con Eurípides está mediada por Pérez de Oliva. Teodora, protagonista bergaminiana de *La hija de Dios*, no es Hécuba solo porque es una mujer de la guerra civil española de 1936 y no la reina troyana. No es Hécuba porque es una Teodora cristiana que habla un castellano medieval. Y en esta transformación ha mediado la recepción humanista renacentista que, a su vez, es deudora de la latina.



Como es sabido, Eurípides en esta tragedia relata que, tras el asedio a la ciudad, la reina Hécuba (que ha visto morir a su marido Príamo y a varios de sus hijos), su hija Políxena y el resto de las mujeres troyanas convertidas en esclavas esperan a ser conducidas a tierras griegas. Pero el *eidolon* o espectro de Aquiles ordena a sus hombres que antes de partir sacrifiquen en su honor a Políxena, degollándola sobre su tumba<sup>109</sup>. Al mismo tiempo, Poliméstor, rey de los Tracios, da muerte a Polidoro, el pequeño de los varones de la estirpe troyana, para quedarse con el botín que le había ofrecido Príamo a cambio de criarlo y protegerlo de los griegos. El cadáver de Polidoro arrojado al mar viaja por las aguas hasta encallar en la playa donde su madre vela los restos de su hermana. Hécuba al descubrirlo, ciega de dolor y rabia suplica a Agamenón que la ayude y le permita hablar con Poliméstor y sus hijos. Concedido el deseo, las troyanas asesinan a los jóvenes y dejan ciego al rey tracio, que clama venganza. Hécuba convence a Agamenón de que solo se ha vengado de quien infringió crueldad y este no la castiga y ordena abandonar a Poliméstor en una isla desierta por haber violado uno de los valores griegos fundamentales: la hospitalidad. Aunque la obra concluye sin castigo para Hécuba, Poliméstor le vaticina que se convertirá en perra y morirá ahogada al caer al mar durante la travesía y que Casandra, su hija, y Agamenón, de quien esta es concubina, morirán a manos de Clitemnestra.

La *Hécuba triste* de Fernán Pérez de Oliva –una de las primeras traducciones en lengua vernácula de una tragedia griega, aunque a través de la tradición latina pues hay claras evidencias de que el autor desconocía el griego (Ansino Domínguez 1999, 16)– es, en realidad, una reescritura del mito griego que se presenta «como un ejemplo perfecto de la praxis teatral culta. En una *variatio* de espíritu totalmente renacentista, Pérez de Oliva presenta una serie de variaciones que afectan a todos los niveles de la obra, al espacio teatral, dramático y escénico, así como a la fábula en sí» (Vélez-Sainz 2019, 449). Mientras la obra de Eurípides consta de un prólogo, el parodo y el *kommós* o lamento entre dos personajes, cuatro episodios con los correspondientes estásimos y el épodo (Hernández López 2019, 63-71), la de Pérez de Oliva consta de 11 escenas y un prólogo que describe los actos según se van produciendo en la obra, sin la aparición de Polidoro, como sí en cambio sucede con Eurípides. En cuanto a la fábula inaugura el texto con una Hécuba anterior a la guerra, una reina amada y respetada por todos que, en el ocaso de su vida, tras la guerra de Troya, se queda sin familia, sin patria y sin libertad. Y utiliza este recurso por su extremo

---

<sup>109</sup> En la *Iliada* no aparece Políxena. Sí en las tragedias griegas de Eurípides (*Las troyanas* o *Hécuba*). Pero sobre todo es muy conocida en las fuentes latinas, en *Las metamorfosis* de Ovidio o en *Las Troyanas* de Séneca. Tirso de Molina escribió una obra en la que aparece el personaje de Políxena (*El Aquiles*) y también Alfonsina Storni (*Políxena y la cocinera*).

patetismo y su intensidad dramática que le permite convertir a la anciana reina de Troya en el símbolo de la mutabilidad de la fortuna (Morenillas 2014, 2) y abrir un debate ético sobre la legitimidad, la finalidad y las formas del castigo y el tormento<sup>110</sup>. Por eso Vélez-Sainz considera que lejos de ser una simple traducción, el trabajo de Pérez de Oliva «es, como casi toda la literatura del Renacimiento, un ejercicio de emulación de los clásicos, cuya rica materia teatral sirve de fundamento para una praxis escénica plena que complementa el objetivo no velado el siglo: la instauración del lenguaje vernáculo en la cima de la cultura» (2019, 439).

En dos, pues, podrían resumirse los objetivos principales de Pérez de Oliva en la reescritura de este mito: por una parte, demostrar la nobleza del castellano y su capacidad para desarrollar discursos complejos siguiendo las normas de la retórica clásica –de hecho no es casual el viaje de Polidoro a los infiernos con claras evocaciones dantescas pues comparte con el poeta italiano el deseo de dignificar las lenguas vernáculas y usa un verso del Canto XXX del *Inferno* para titular su obra–; por otra, ejemplificar con el mito las actitudes moralmente aceptables (siguiendo de esta manera los pasos del hispano Séneca). Por eso, mientras el final de Eurípides presenta a Poliméstor vaticinando a Hécuba su conversión en perra (final que coincide con la versión de Ovidio en las *Metamorfosis*), Pérez de Oliva lo omite. Tras la absolución de Agamenón –que solo sale a escena en esta ocasión pues el humanista suprime la escena en que Hécuba le pide ayuda para castigar al traidor–, se cierra el telón porque «comprendió que un público cristiano no podía contemplar conmovido unas obras impregnadas de ambiente religioso ajeno. La solución fue sustituirlo por una especie de ambiente moralizante, con reflexiones de sabor cristiano diseminadas por todas sus escenas» (Ansino Domínguez 1999, 16). Así, por ejemplo, lo importante para Pérez de Oliva son las consecuencias en el ánimo de Hécuba de las muertes de sus hijos Polidoro y Políxena (la de esta, a diferencia de Eurípides que la considera inevitable por ser el destino de una joven princesa vinculada al héroe muerto, la juzga fruto del capricho y de los celos de Aquiles) y la traición de Poliméstor a Príamo, subrayada en el parlamento de Polidoro en detrimento al cambio de suerte en el campo de batalla como aparece en la versión griega.

La versión bergaminiana es la transposición de la tragedia griega a unas coordenadas espaciotemporales contemporáneas: España, un pequeño pueblo del páramo castellano en la

---

<sup>110</sup> Debate que se inicia a raíz del descubrimiento de América y la situación de los indígenas con los trabajos de Bartolomé de las Casas y Francisco de Vitoria y que en el siglo XVIII se hará central en el derecho penal de las monarquías absolutas y que gravitará en torno al tratado de Beccaria *De los delitos y de las penas*.

provincia de Ávila llamado La hija de Dios (que titula la obra), al inicio de la guerra civil, en el verano de 1936. El marido y dos hijos varones de Teodora (Hécuba) han caído en la guerra y ella teme por los dos pequeños, aún vivos: Teodosia y un varón –sin nombre en la tragedia–. Ruega a Leoncio, un vecino del pueblo en buenas relaciones con los falangistas, que esconda al pequeño. El acto comienza con la irrupción de los soldados en su casa, esa misma noche, para apresar al crío. En su lugar se llevan a Teodosia, a la que fusilan en la tapia del cementerio.

Teodora, además, descubre que Leoncio la ha traicionado y ha entregado al pequeño. Se las arregla (gracias al coro de mujeres) para que se presente ante ella con sus hijos y cuando llegan a la cita, las mujeres matan a los chiquillos y a él le atraviesan los ojos y lo dejan ciego. Después, prenden fuego al pueblo. Leoncio no para de gritar clamando justicia y el capitán de las tropas falangistas, sin permitir explicación alguna, ordena a sus hombres que apresen a Teodora, le arranquen la lengua –y la arrojen como pasto a los cerdos–, aten su cuerpo a los caballos y la arrastren –viva– hasta desmembrarla y darle muerte (el coro adelanta que el resto de las mujeres correrá la misma suerte).

Existe una evidente correspondencia con los personajes principales: Teodora replica a la troyana Hécuba, Teodosia a su hija Políxena, Leoncio al traidor Poliméstor y el coro de troyanas se corresponde con el coro de mujeres abulenses. Y también de las situaciones: las dos protagonistas son viudas, ambas han perdido a sus maridos y a varios de sus hijos en la guerra, y ambas, en la obra, pierden a sus hijos menores como consecuencia de la violencia y el odio irrefrenables desatados contra la población civil. Además, sufren, ambas, terrores nocturnos que son premoniciones de la tragedia que se avecina. Pero también se perciben sutiles diferencias en los personajes: Leoncio en la versión castellana es responsable indirecto de la muerte de los dos menores –mientras que en la griega, Poliméstor es responsable directo de la muerte de Polidoro pero no de la de Políxena, asesinada por orden de Aquiles–; el capitán de la tragedia bergaminiana, a diferencia de Agamenón, ni siquiera escucha a Teodora y la condena a una muerte brutal y violenta que la convierte en mártir; hay un mayor protagonismo del coro de mujeres abulenses respecto al de las troyanas; y hay una presencia activa de las huestes norteafricanas de los ejércitos falangistas respecto a las tropas griegas.

El drama bergaminiano contiene todos los ingredientes de Eurípides, pero añade otros: la madre es una madre cristiana y la niña mantiene su pureza virginal según el ideal cristiano. Hay, además, un cambio formal en la estructura respecto a la obra de Eurípides que merece ser destacado: Bergamín prescinde del «argumento» –resumen de la tragedia que se recitaba antes de que esta

empezase—, ausencia que también se repite en las otras dos tragedias griegas de Bergamín como señala Santa María (2011, 79). Y otro de contenido: el sacrificio de la niña Teodosia responde al intento, por desgracia inútil pues mueren ambos, de salvar a su hermano. Pero es, en realidad, el final bergaminiano lo que más se diferencia tanto de la tragedia griega como de la humanista de Pérez de Oliva, pues Hécuba a pesar de su venganza no recibe ningún castigo de Agamenón, mientras que Teodora quiere acabar con todo (y lo consigue) pero es castigada con la tortura y la muerte. Le arrancan la lengua, atan su cuerpo a un caballo, la desmiembran viva. En la guerra de Troya esta fórmula se había aplicado a Héctor, el troyano asesino de Aquiles, pero a diferencia de este, cuyo cuerpo ya era cadáver, Teodora estaba aún viva. La violencia contra Héctor es ejemplarizante, busca que todos vean lo que se hace con los que pierden. Es una violencia que pretende dominar al que mira, enviándole, gracias al cadáver torturado, un mensaje de lo que podría ocurrir si no se somete. En la violencia contra Teodora, aún viva, además de aterrorizar a quien mira, hay un deseo irrefrenable de venganza, de infringir dolor físico, de torturar y maltratar el cuerpo del civil desobediente, que, además, es mujer. Castigo que también se extiende al resto de las mujeres del coro.

El dolor de ambas mujeres por la muerte de sus hijos es el hilo invisible que las une a pesar de los dos mil años que separan sus historias. Y Bergamín utiliza ese dolor para arremeter contra lo absurdo de la guerra, pero lo interesante de su propuesta es, precisamente, su estrategia: la reescritura de un mito para demostrar que las grandes preocupaciones del hombre contemporáneo son, a fin de cuentas, las mismas que han afligido a los hombres de otras épocas. El mito acomuna el dolor de todos y demuestra la errancia de los sentimientos, que superan fronteras espaciales y temporales. Además, en la escritura dramática de Bergamín será una constante la reescritura porque considera que la literatura es algo que se hereda y reelabora. Y es, precisamente, en esta particular reescritura de Hécuba, trasladada a un momento real de la historia de España que además él había vivido, donde radica su singularidad, pues encuentra una conexión entre el mito y la historia. Peculiaridad evidente en su manera de reescribir y transponer uno para contar la otra. Al compromiso político que le lleva a hacer eso hay que añadir su capacidad para hacer de la historia artificio literario pues considera que «un pueblo se conoce a sí mismo por su teatro, o en su teatro, como un teatro se conoce por su popularidad o en su popularidad; y por eso ha podido decirse que el teatro es *la conciencia moral de un pueblo*: cuando su historia se hace teatro como cuando su teatro se hace historia» (Bergamín 1950, 34-35). El acontecimiento histórico es el fondo, el contexto de una historia particular para formar una

conciencia histórica a través de la narración y la ficción literaria. Y en ese proceso, José Bergamín, además, aprovecha para usar sus fuentes bibliográficas de tal manera que formen una stirpe, una genealogía literaria cuyas raíces afondan en la cultura clásica pero que tienen un primer momento de mutación en el renacimiento español pues, como afirma en su introducción, y se ha apuntado anteriormente, el modelo que él utiliza para narrar la *Hécuba* de Eurípides ha sido la *Hécuba triste* del humanista español Fernán Pérez de Oliva. Así en la introducción a la edición de *La hija de Dios* Bergamín justifica la transposición al páramo abulense para acomodarlo al castellano renacentista y escribe lo siguiente<sup>111</sup>:

He seguido, en estas escenas que actualizan por un episodio español de nuestro tiempo la tragedia HÉCUBA de Eurípides, la antigua versión castellana del maestro Fernán Pérez de Oliva. Al proyectar su HÉCUBA TRISTE sobre las lunáticas llanuras de la paramera de Ávila, situándola en un pueblecito de pastores, he querido conservar fielmente todos los pasajes del clásico texto castellano, siempre que la exacta reproducción de la acción misma me ha dejado hacerlo con adecuada veracidad. Además, porque el admirable lenguaje castellano en que está hablada esta libre versión con la que a principios del diez y seis nos españolizó o castellanizó el maestro Oliva el texto griego, recreándolo, guarda continuidad poética, pareja semejanza, con el que todavía en nuestro tiempo se sigue hablando por aquellos pueblos españoles de la vieja Castilla. He querido actualizar la HÉCUBA, al prolongar su sombra triste sobre la desolada paramera de Ávila, contemporizándola con su antigua versión castellana y siguiéndola, como digo, con fidelidad, paso a paso. Siempre que pude, al pie de la letra: cuando no, al de su espíritu. No sé si habré logrado acertar en este propósito. J.B.

Mientras para Eurípides el drama gravita en torno a la mutabilidad de la fortuna y la traición del rey de Tracia a Príamo (pues la hospitalidad era uno de los principios inviolables para los griegos), para Bergamín lo hace, sobre todo, en torno a la posibilidad de demostrar el punto de vista del vencido, de la desigualdad de fuerzas, de los desposeídos que, además, son, en este caso, mujeres. De hecho, Teresa Santa María Fernández ha resaltado el interés de Bergamín en los personajes femeninos durante su exilio hispanoamericano pues los protagonistas de todas sus piezas dramáticas lo fueron (2014, 251). Mujeres que, además, no son estereotipos positivos ya que la Hécuba que interesa a Bergamín «es la Hécuba enfurecida y ávida de venganza, no la envejecida reina de Troya de Homero o la Hécuba de *Las Troyanas* sino la Hécuba que se sumerge conscientemente en el infierno. La que se pierde a sí misma en la venganza porque no encuentra otra salida posible a su dolor» (Santa María 2011, 78).

---

<sup>111</sup> A los ecos menendezpidalistas a propósito de la lengua hablada en Castilla hay que añadir que el dolor de Hécuba por sus pérdidas se hizo especialmente popular en el romancero castellano, como demuestra el tardomedieval *Romançe de la reyna troyana* o *Lamento de la reina troyana* (Gamba 2018, 5).

La protagonista de su segunda obra dramática sobre la contienda española, que se verá en el siguiente epígrafe, también será una mujer que muere por vengar a los suyos. Ella no encuentra otra salida pero esa lucha, en cambio, será semen que germinará para otras mujeres que seguirán su ejemplo.

El teatro, que por su propia esencia comporta una complejidad mayor respecto de otras prácticas artísticas al funcionar tanto como práctica artística que escénica (De Toro 1987), permitía al autor conjugar su particular idea del arte de escribir, pues él, aunque hombre de fuertes convicciones políticas y religiosas, siempre defendió la necesaria utilidad del arte, pero sin someterlo al dictado político. Su teatro refleja la transición de una dramaturgia que va más allá del horizonte de entretenimiento y escape del siglo XIX para convertirse, en el siglo XX, en un teatro con grandes ambiciones pedagógicas, éticas, políticas y espirituales (De Marinis 2000).

En sus textos dramáticos coexistieron los géneros más dispares, desde el auto sacramental hasta el género chico pasando por la tragedia griega y el teatro clásico barroco. De hecho, uno de los rasgos más característicos de su escritura es el diálogo que sus textos mantienen con otros, de los que toma lo que le interesa y que reescribe de acuerdo con su particular visión del tema. Sostiene Pociña que «la reescritura dramática está siempre motivada por la riqueza del original, por su capacidad de hacernos reflexionar, de movernos a pensar por qué aquel personaje se comportó de tal manera, por qué hizo lo que hizo; entonces nos sugiere la posibilidad de llevarlo a otro ambiente, de cambiar el rumbo fatídico de su historia, de recrearlo a nuestro modo» (2001, 7). La reescritura de Hécuba permite a Bergamín recrear un mito que considera reflejo de su propio devenir ya que él, igual que la reina troyana, se ha quedado sin patria tras la guerra. En esta ocasión, desde su recién inaugurado exilio, Bergamín recurre al mito clásico –mediado por la tradición vernácula renacentista de la mano de Pérez de Oliva– para interpretar mejor la historia presente, la suya, la del pueblo español en guerra. Su texto, además de una búsqueda de conciliación entre literatura y compromiso con la realidad circundante, es un homenaje literario al drama griego y a su recepción en la tradición humanista española en un intento de establecer una genealogía literaria específica en un momento de su vida en el que teme que su identidad, exiliado al otro lado del océano, lejos de su patria, se diluya. Es evidente que su situación exílica le empuja a concentrarse en el drama griego pues en el mito clásico encuentra el modelo digno de imitación y el reflejo sentimental de su condición. Compartía con su maestro Miguel de Unamuno –quien solía escribir artículos periodísticos en los que analizaba la situación política contemporánea a través de un episodio del mundo grecolatino– la convicción de que hay hombres que deciden contar la historia y otros que prefieren hacerla. Los del segundo grupo, los «creadores», salen al

encuentro de los clásicos para dialogar con ellos, pues los mitos ayudan al contemporáneo a cuestionarse (Martínez 100-101) y porque «el ser humano y sus circunstancias nunca se manifiestan de forma tan real como sobre el escenario teatral» (Santa María 2010: 126).

### 3.2.2. *La Niña Guerrillera*

Te diré lo que callan los sabios /Te diré lo que dicen los necios  
José Bergamín, *La Niña Guerrillera*.

Que el grande y el pequeño /somos iguales lo que dura el sueño  
Lope de Vega, *Canciones*.

*La niña guerrillera* es la segunda de las tres obras teatrales que Bergamín escribió desde el exilio en las que recrea la guerra española y que Santa María ha dado en llamar «dramas de contienda» (Santa María 2011, 149). El texto, escrito en México en 1944 y publicado al año siguiente junto a *La hija de Dios*, está dedicado a María Teresa, la hija del escritor, que en la dedicatoria recuerda además a su mujer, Rosario Arniches, fallecida poco antes, el 22 de febrero de 1943.

La obra, como ya se apuntó al inicio del epígrafe, no llegó a estrenarse en México pero sí lo hizo en el teatro Artigas de Montevideo el 27 noviembre de 1953. Su puesta en escena había provocado una agria polémica entre José Bergamín y Margarita Xirgu, que no incluyó la pieza en el repertorio de «La comedia nacional de Uruguay» en 1949<sup>112</sup> alegando un problema de fechas por el retraso en su gira por Chile, mientras que Bergamín estaba convencido de que, y así dejó constancia en la prensa, era un intento de avenirse con el régimen franquista y desquitarse de su etiqueta de republicana musa de Federico García Lorca para volver a casa. Al autor se le afeó que poco después fuese él, en cambio, el que se trasladase a Francia para tramitar su regreso a España, mientras que la actriz murió en el destierro.

La obra se estrenó cinco años después de haber sido escrita, en el Teatro Artigas de Montevideo gracias a la puesta en escena de un grupo de teatro experimental creado para la ocasión, Retablillo español. El montaje recibió muchas ayudas estatales y se convocó un concurso para la escenografía, de la que se encargó Ariel Severino. La música la compuso Carlos Estrada (director del SODRE, Servicio Oficial de Difusión, Representaciones y Espectáculos de Uruguay) y el vestuario lo diseñó Norma Suárez. La dirección escénica estuvo a cargo de Walter Rela. Después la obra se ha representado en otras ocasiones, la más destacada la versión de Ofelia Guilmáin

---

<sup>112</sup> La polémica ha sido estudiada en profundidad por Rosa Maria Grillo (1999).

para la serie «Los lunes trágicos del caballito» organizada por Max Aub (carta de Max Aub a Vicente Aleixandre, 22 junio 1959 en el archivo de la Fundación Max Aub).

La trama está ambientada en las montañas aragonesas, en un lugar cercano a Jaca (Huesca) y narra las peripecias de los guerrilleros que siguieron combatiendo tras la derrota republicana de 1939 en colaboración con la resistencia francesa durante la Segunda Guerra Mundial. Después serán conocidos como los «maquis» por el nombre de estos combatientes galos (*les maquis*). Es la historia de una chiquilla, huérfana, que cuida de sus dos hermanos pequeños porque el resto de su familia, padres y hermanos mayores, han muerto durante la guerra. Las tropas fascistas tienden una emboscada a su amado Martinico y sus compañeros, guerrilleros de la resistencia republicana. Martinico es apresado y asesinado y el cuerpo conducido a la casa de la Niña que decide «echarse al monte» y continuar la guerra de sus compañeros. Tras varias aventuras morirá ella también, traicionada en una emboscada intentando volver a casa a ver a sus pequeños. Si en *La hija de Dios* Bergamín había recurrido a la reescritura de una tragedia griega para plantear el tema de la guerra española, en *La niña guerrillera* apelará a la tradición española utilizando la literatura en la literatura: paralela a la historia de la heroína anónima discurre la historia del viejo romance anónimo español de *La Doncella que fue a la guerra* que la chiquilla canta a uno de sus hermanos para calmarlo y acunarlo en el primer acto de la obra. Paralelas son también las luchas de ambas protagonistas, que marchan a la guerra vestidas de hombres para combatir en nombre de sus seres queridos, aunque con motivos muy distintos. Pero distintos serán sus destinos ya que la heroína bergaminiana morirá al ser traicionada, pero la heroína del romance volverá a casa y contraerá matrimonio con el príncipe al que fue a servir.

Menéndez Pelayo recoge el romance de *La doncella que fue la guerra* completando así *Primavera y flor de Romances* de Wolf (1856).<sup>113</sup> El estudioso fue el primero en darse cuenta de que este romance, solo recogido por la tradición oral moderna, debió conocerse ya en el siglo XVI. También los sefardíes orientales lo conocían. Establecía como el lugar de origen la tradición franco-italiana desde donde se difundiría a otros lugares, entre ellos España. De Castilla pasaría a la tradición catalana y a la portuguesa. La primera versión castellana conocida del romance es la asturiana que recoge en su *Antología de Poetas Líricos Castellanos*, que es la versión que utiliza Bergamín. Luego ha llegado a ser uno de los romances más representados en todas las colecciones. En la tradición

---

<sup>113</sup> La idea primigenia de Menéndez Pelayo era reeditar íntegramente la obra de Wolf, los dos volúmenes, añadiéndoles las adiciones necesarias. Pero esta fueron tantas y de tal volumen que la idea de la reimpresión dejó paso a una obra nueva.



moderna hay dos tipos: uno corto, que acaba con el enamoramiento del príncipe y otro largo en que se somete a la doncella a una serie de pruebas para que manifieste su verdadera identidad antes del final feliz. La diferencia entre ambos se refleja en la rima.

El relato se estructura en torno a tres diálogos: el primero entre padre e hija; el segundo entre madre e hijo; y el tercero, más breve que los dos anteriores, entre los dos jóvenes. La trama es la siguiente: durante las guerras entre Francia y Aragón, los caballeros vienen llamados a combatir y el anciano padre maldice a su mujer por no haberle dado herederos varones que lo sustituyan en su deber. La pequeña de sus siete hijas (en algunas versiones son tres o cuatro), decide ocupar el lugar del padre y se disfraza, describiéndose en el texto con prolijidad esta «ocultación de la personalidad» pues al padre le preocupa que la descubran sus atributos femeninos: pechos, cabellos y ojos. La chiquilla, convertida en varón, pasa siete años en el frente combatiendo pero ocurre algo que la descubre (en la versión judía pierde el sombrero, en las peninsulares se le cae la espada). Y el hijo del rey repara en ella y se enamora.

Hasta aquí llega la versión corta. En la versión extendida el príncipe consulta a su madre sobre su enamoramiento. La reina le pregunta cómo ha sabido que es una mujer y las señales que la han delatado, a lo que el hijo responde que la manera de calzarse y colocarse el sombrero. Le aconseja someterla a una serie de pruebas que demuestren si es mujer o no, pero la doncella-Martino sale victoriosa de todas ellas. En la última, el baño desnudos, se ve obligada a inventar un pretexto y huir. Vuelve a casa donde cuanto todo a su padre. El príncipe que la ha seguido, descubre al fin que es mujer y pide su mano en matrimonio.

La Niña Guerrillera no tiene seis hermanas, sino dos varones más pequeños que ella. No marcha a la guerra para salvar el honor de su padre, sino para vengar la muerte de sus seres queridos, en especial de Martinico, su primer y fugaz amor que la convierte en la heroína virgen y viuda antes de casarse. En el romance las pruebas a que se somete a la doncella pertenecen al comportamiento que hombres y mujeres desarrollan en un contexto social determinado. Ella las supera para poder honrar al padre, pero en la *Niña Guerrillera*, la valentía femenina nada tiene que ver con un universo ideológico sobre el papel que desempeña la mujer, lectura que tampoco tiene sentido para la doncella guerrera pues una vez de vuelta al hogar, solicita permiso para desposar al príncipe y el orden parcialmente roto con su partida queda restaurado.

El tema de la mujer disfrazada de varón puede rastrearse asimismo en el teatro español de los siglos XVI y XVII, proveniente de las comedias italianas a las que se solía imitar. El recurso del

disfraz originaba situaciones equívocas y cómicas por lo que fue usado con profusión. Lo utilizó Lope de Vega en *El caballero de Illescas*, *Los locos por el cielo*, *El alcalde mayor* y *La mujer por fuerza*, entre otras comedias. Tirso de Molina en *El amor médico* o en la famosa *Don Gil de las calzas verdes*. También incorporaron este recurso Calderón, Mira de Amescua, Rojas Zorrilla y hasta el mismo Cervantes, por citar algunos. En el caso del teatro el recurso no es sino una estratagema para conseguir ciertos fines de carácter amoroso, sin perder en ningún momento su talante femenino, al igual que ocurre con el romance. Pero nada tiene que ver con la obra bergaminiana. Como tampoco, pese a la tradición imperante en la literatura áurea que tanto gustaba al autor madrileño, el motivo de la monja alférez, Catalina de Erauso, una joven que, educada para la vida religiosa y por culpa de una disputa en el convento, huye disfrazada de hombre y después de recorrer media España, embarca en galeras con rumbo a América donde sentó plaza de soldados en las compañías españolas. Tras una azarosa vida, escribió sus memorias y acrecentó aún más su ya legendaria figura. Pues la chiquilla bergaminiana no se echa al monte en busca de aventuras o por una refriega que la obliga a ello como sucede con la monja.

Menéndez Pidal, siguiendo los pasos de su maestro, recoge una versión abreviada del romance, llamado *La doncella que fue a la guerra* y en el comentario que sigue a la transcripción del texto en *Flor nueva de romances viejo* (1938), aclara que existen un centenar de versiones del romance, muy conocido en el siglo XVI. Bergamín añade una *nota liminar* al texto dramático donde explica que, de todas las versiones, él usó la asturiana. También señala que, aunque resulta espontáneo comparar a esta heroína guerrera con la famosa Juan de Arco, nada más lejos de la realidad porque las razones que mueven a una y a otra para lanzarse a la lucha son muy distintas. La francesa parte por motivos místicos y religiosos, escucha voces que la impulsan a coger las armas, pero la doncella guerrera va a luchar para salvar el honor familiar, para sustituir en su obligación al padre enfermo y anciano, casi casi, dice Bergamín «como el Cid, para poderle ganar el pan a su ya viejo padre, que no puede guerrear de ese modo, por su ancianidad» en la guerra entre Francia y Aragón (1978, 222). La delicadeza y ternura de la doncella «sin dejar de ser populares –y precisamente por serlo– contrastan la atrevida decisión novelesca de su aventura con el imposible disimulo de su débil –físicamente débil– feminidad. Pues de esta raza, de esa línea, de esa estirpe –tradicionalmente legendaria, novelesca, histórica y popular española– tenía que nacer, romanceándose, mi niña guerrillera» escribe Bergamín (1978, 223-224).

La Niña Guerrillera es una heroína anónima. A la doncella del romance la titula su padre, que le «regala» su nombre, Martino, cuando ella le pregunta cómo se ha de llamar. La Niña se apropia

del nombre del guerrillero que la ama y muere. El guerrillero y el señor del romance comparten nombre, Martino, pero el guerrillero bergaminiano con la desinencia diminutiva típica de la región aragonesa, Martinico, recurso del autor en un intento por ambientar mejor la trama (como también hará con los diálogos entre los vecinos del pueblo).

La Niña se queda con su nombre al transmutarse en él «No soy la Niña yo. Soy Martinico. La Niña murió anoche. La mataron. Está en este saco» (1978, 114) pero el resto de los personajes la seguirán llamando Niña durante toda la historia y jamás se conocerá su verdadero nombre. Porque su heroísmo es humilde, sencillo y anónimo. Sabe que va a morir («Miro la vida. Veo la muerte. ¿qué veré cuando despierte?» (1978, 147) «la muerte llevo conmigo, no quiero mejor amigo») y también que, cuando lo haga, llegarán otras jóvenes anónimas que la reemplazarán. No gozará de la gloria eterna como individuo como ocurre con Juana de Arco, dice Bergamín. Muere «desapercibida de la historia» como individuo y en opinión del autor, cristianamente, sola, como Cristo en la cruz (1978, 228). Cae en la emboscada que le tienden sus enemigos, sabedores de su ternura, de su debilidad, de la preocupación por sus hermanos solos y abandonados. Así, volviendo a casa encuentra la muerte. Su muerte es individual, pero su mensaje es una idea, un ideal revolucionario, una esperanza. La Niña es la esperanza de que la lucha sigue viva.

La obra sigue un esquema clásico planteamiento-nudo-desenlace. Está dividida en tres jornadas o actos, como las obras del teatro clásico español, pero divididas a su vez en tres cuadros cada uno (un total de nueve), característica del teatro romántico. También característicos de este teatro dieciochesco son la combinación de verso y prosa o las escenas costumbristas. Los cuadros 1, 6 y 9 son en verso, mientras que los cuadros 3 y 5 en prosa y los 2, 4 y 7 alternan las escenas en verso con los diálogos en prosa. Hay una preferencia por el octosílabo, aunque aparecen otras combinaciones de metros tradicionales o italianos siendo los más frecuentes las redondillas, los romances, las décimas, las quintillas, las silvas, los sonetos y las octavas. Se mezcla lo popular con lo culto, como suele ser habitual en la obra bergaminiana. La protagonista recurre mayoritariamente al verso. Las muchachas y las tres viejas recitan en verso tanto los versos del romance como las canciones populares anónimas. En cambio, otros personajes, como el enterrador o el cura, suelen utilizar la prosa.

Las tres jornadas tienen títulos muy significativos: «España sin sueño» (un clásico juego de palabras de Bergamín, que puede significar tanto que España se ha quedado sin un objetivo –sin el sueño de la república– o que no tiene vida, pues en el universo bergaminiano, como en el

calderoniano, sueño y vida son sinónimos); «La estrella nunca vista» y «primavera bajo la nieve» (la nieve en Bergamín es metáfora de la muerte).

En la obra ambas historias se entrelazan de la siguiente manera: en el primer acto La Niña canta una canción popular. En la habitación junto a ella, sus hermanos pequeños –de uno y cinco años respectivamente– duermen y tres ancianas tejen, en un claro guiño a las parcas griegas. Entran tres guerrilleros: Martinico, Verdinegro y el Maquis (un francés que está con ellos y que sirve al autor para demostrar la colaboración, real e histórica, de las resistencias francesa y española). Martinico, enamorado de la niña se despide con amor («niña, volveremos pronto. ¡El alma dejo en tus manos!») (1978, 91). Conscientes de que les persiguen, se despiden y salen con prisa de la casa. En ese momento uno de los pequeños se desvela y su hermana le canta la escena del romance en que la doncella explica que se vestirá de hombre y su padre se preocupa porque reconocerán sus atributos femeninos: el seno y los cabellos. La melena femenina en la mayor parte de las culturas está considerada como el atributo femenino por excelencia, de aquí que las mujeres hayan de cubrísela –un tiempo las católicas con la mantilla al entrar en la Iglesia, hoy todavía las musulmanas con el velo y las judías una vez desposadas–. Cortar el pelo supone un auténtico rito de paso. Tras vendarse los pechos y cortarse el pelo, para concluir la transformación, la doncella pregunta al padre cómo ha de llamarse. Este le contesta su nombre, Martinos.

Mientras La Niña canta a su hermano, entran los falangistas con los alemanes (otro guiño del autor en referencia a la historia del momento: la resistencia francesa ha logrado en ese año de 1944 liberar al país de la ocupación nazi y los alemanes se refugian en la España franquista sabiendo que serán acogidos con los brazos abiertos). Han matado a Martinico y le dejan el cuerpo amenazándola con volver a por ella, pero no se asusta, en su mirada solo hay odio y no miedo. Como una Virgen María acuna el cuerpo del guerrillero como si fuese su bebé y después como una Verónica lo coloca por tierra amorosamente y lo trata como si estuviera herido y no muerto.

Bergamín juega constantemente a mezclar las referencias históricas de la contienda española con lo que su maestro Unamuno llamó intrahistoria, esos pequeños detalles de «la vida silenciosa de millones de hombre sin historia que a todas horas del día y en todos los países del globo se levantan a una orden del sol y van a sus campos a proseguir la oscura y silenciosa labor cotidiana y eterna, esa labor que, como las madréporas suboceánicas, echa las bases sobre las que se alzan los islotes de la Historia» (Unamuno, en torno al casticismo, 1905). Así a la entrada de los

fascistas con el cuerpo del guerrillero, precede la escena de la Niña acunando y cantando a su hermano. A la expedición a la frontera de los guerrilleros se contraponen su partida de cartas; a la violencia y muerte que se origina en la cantina se contraponen la cotidiana convivencia de hombres y mujeres que charlan y se emborrachan; a la noticia de la Niña moribunda y apresada, la catequesis del párroco a los niños mientras las mujeres llenan sus cántaros de agua en la fuente de la plaza del pueblo.

El cuadro segundo está ambientado en un cementerio donde conversan Sebastián el enterrador, un dominico francés y el cura. El dominico da un papel con una lista de nombres al enterrador para un ajuste de cuentas (en una metáfora del rito católico, cada cuenta del rosario es una cuenta que ajustar que pone en evidencia que muchas de las rencillas personales entre vecinos y familias se saldaron con una violencia inédita y brutal enmascarada de deslealtad política). Entra en escena la Niña, ya vestida de Martinico («La Niña a caballo, vestida ya con el traje del guerrillero Martinico; el rostro tapado con un pañuelo. Lleva fusil en bandolera y pistola en la mano. Un saco con el muerto, doblado sobre la silla» 1978, 113). Pide a Sebastián que lo entierre: «lo llevas allá arriba, (*mostrándole el saco*) donde sabes; junto a los pinos; lo entierras con los míos; como a ellos, sin que nadie se entere...» (1978, 113), aludiendo a las numerosas fosas comunes en las tapias de los cementerios, allí donde los pelotones fusilaban a los prisioneros. Y en ese momento, cuando el enterrador la reconoce y la llama por su «nombre» ella contesta: «Soy Martinico. La niña murió anoche. La mataron. Está en ese saco (*lo empuja con el pie*). Señor cura, mis hermanitos se quedaron solos, sin madre, sin la Niña. Usted los recoge antes de que se los quiten ellos» (1978, 114). De nuevo Bergamín ficcionaliza un problema real, el de los niños arrebatados a las familias vencidas para darlos a las vencedoras. El fraile le cuenta que los compañeros de Martinico no murieron en la emboscada y están presos en el pueblo. Intenta convencerla de que abandone la idea de hacerse guerrillera pero ella responde «este traje se ha pegado a mi con su sangre, es mi piel, es mi cuerpo. ¡Solo me lo arrancarán con la vida!...» (1978, 115).

En las tapias del cementerio aparecen tres muchachas que preguntan al cura si es verdad lo que han oído, que murió la Niña y la están enterrando. El sacerdote contesta con un quiebro de lo más bergaminiano que «como todas las cosas de este mundo, que no son ni verdad ni mentira» y les indica (gracias a la referencia de la nieve –para Bergamín, heredero de la tradición aurea española, sinónimo de muerte– removida en la tierra) el lugar de la fosa donde han de ir a rezar.

En el siguiente cuadro, el tercero, se asiste al interrogatorio del juez al cura en un juicio sumarísimo a Verdinegro. Entra en la escena un jesuita, que conoce al sacerdote y con el que inicia un diálogo teológico. Entran la Niña y su banda de guerrilleros para liberarlos. Los

guerrilleros pisotean libros y papeles, rompen todo, Tristán y Verdinegro cuelgan del balcón los cuerpos muertos del juez y los dos oficiales alemanes. A ritmo de jota (la música popular típica de la región pirenaica) la copla que cierra el cuadro dice premonitoriamente «el pueblo tiene su guerra que todavía no acaba. España estará sin sueño hasta que pueda ganarla» (1978, 135).

El cuadro cuarto, primero de la jornada segunda, «La estrella nunca vista», es una escena de los guerrilleros en el monte con las tres ancianas tejiendo en una esquina. Los guerrilleros juegan a las cartas y conversan y cantan coplas. Su lenguaje es popular, dialectal (por ejemplo, «malocotones» por melocotones, la «sota d'espà» por la sota de espadas). Llega la niña y organizan una salida a la frontera. La Niña se queda de guardia y recita un romance en el que se habla del sueño, de la vida y de la muerte.

El cuadro quinto es una escena de costumbres al más puro estilo romántico: en una taberna se encuentran el mesonero Don Pepín (nombre con diminutivo asturiano que cuando uno de los guerrilleros pregunta a otro si es de fiar contesta: «como asturiano: del treinta y cuatro. De los que anduvimos bajo la tierra, y siempre a oscuras, a tientas con la vida...» (1978, 162) en un claro guiño histórico a la revolución de Asturias de 1934 encabezada por los mineros), un grupo de tres mujeres jóvenes con una señora algo mayor, tres señoritos del pueblo y un joven que toca el acordeón. Los tres señoritos creen que el cura es el enlace con los guerrilleros y uno opina que deberían fusilarlo. Hablan mal, en dialecto aragonés, son rudos, tienen malas maneras con las chicas con las que discuten.

Entra otro parroquiano, Colao, con un desconocido y hablan de las emboscadas organizadas por La Niña y sus guerrilleros. Y el desconocido la considera «un fantasma que colgaremos con una lazada muy fuerte al cuello, para que no desaparezca más» (1978, 158) Una de las muchachas del grupo reconoce al desconocido (mientras entran los guerrilleros disfrazados de paisanos) y se acerca a hablar con él (en la confusión el crío que sonaba el acordeón se acerca a los guerrilleros para darles un papel con un mensaje del cura). Resulta ser un antiguo amor de antes de la guerra, cuando seis años atrás se conocieron en Salamanca y él se marchó sin despedirse. Los guerrilleros sacan a Colao y al desconocido fuera de la taberna y se escuchan disparos. Verdinegro está herido de muerte y Chamusco intenta ayudarlo pero Verdinegro le da el papel que le ha dado el niño y le pide que corra a ayudar a la Niña porque una explosión en la noche le hace pensar que algo ha salido mal y ella está en peligro. Muere tendido en la nieve (símbolo durante toda la obra de la muerte) cubierto con el capote de su amigo.

El cuadro sexto inicia con la misma explosión que había iluminado la noche del cuadro anterior. Aparece la niña a las puertas de la cueva en la que se refugia y conversa con las tres ancianas que

le dicen «la España que estás soñando / es sueño que a ti te sueña / Nosotras desde la cuna / te enseñamos su conseja / El cuento que nunca acaba / El canto que siempre empieza» (1978, 174)

Mientras recitan, la Niña se ha quedado dormida sobre la nieve y entran las tres muchachas mientras las ancianas ahora sostienen en las manos la rueca, el huso y las tijeras, ahora sí, clara referencia a las parcas. Las tres muchachas recitan una premonición sobre la muerte de la joven.

El cuadro séptimo, que abre la jornada tercera, «primavera bajo la nieve» representa otra escena más de costumbres: las muchachas que van a la fuente con sus cántaros a por el agua y un grupo de niños sentados en torno al cura que les explica las bienaventuranzas. Las respuestas del cura son una clara demostración de su postura política: «los malos son los que poseen mucha tierra injustamente... porque no la trabajan con sus manos, porque no la aman ni fecundan...» (1978, 186). «¿Cómo se puede ver a Dios, señor cura? – Con el corazón. Como ves a aquellos a quienes quieres, aunque no estén contigo» (189). Bergamín utiliza estas referencias religiosas, como las discusiones entre el fraile, el cura y el jesuita, para resaltar las desavenencias internas de la Iglesia institución en la contienda española. Bergamín, como ya se ha aclarado, fue el más comprometido desde el punto de vista religioso, de sus compañeros republicanos de filas religiosas. De hecho durante los años de la guerra y después en su exilio mexicano escribió varios ensayos en los que denunciaba la postura de la Iglesia española, bajo palio franquista, que había terminado por convertir la guerra en una especie de cruzada contra los comunistas y el silencio atroz del Vaticano. Él compartía las posturas de los católicos liberales franceses como Maritain (al que le unía una gran amistad) y creía que los hombres de fe debían colocarse siempre al lado de los más necesitados, como representa el cura de este drama.

Las vecinas se enteran de que la Niña, moribunda, ha sido apresada y trasladada al cuartel. Así lo cuentan al cura que en ese momento es alcanzado por la pareja de guardias civiles que le piden que les acompañe.

Las muchachas y la Niña, que aparece en escena, dialogan en verso. Así el lector descubre que la Niña volvió a su casa para ver a sus hermanos que estaban solos: «una cabra está en la puerta; la miró como si hablara: ¡tenía tristes los ojos de tanto que la miraban! ¿Por qué volviste, la niña, por qué viniste a tu casa?» (1978, 196).

Es el coro, las tres muchachas o las tres ancianas o las seis en diálogo, las que recitan lo que está pasando. Las encargadas de narrar aquello que no se representa en escena.

A la entrada de la calle  
le tendieron la celada  
le mataron el caballo

cayó herida en la barranca  
despedazaron su cuerpo  
y machucaron su cara  
[...]  
Sangrando van por los campos  
las huellas de sus palabras  
cuando decía: ¡yo muero  
por el sueño de mi España!

El cuadro octavo es la escena en el cuartelillo donde está moribundo el cuerpo de la chiquilla. En la habitación están el juez y el jesuita de la primera escena, llega el cura flanqueado por la pareja de guardias civiles que al ver el cuerpo se precipita sobre él llorando. Pregunta si se le ha concedido la absolución y con esa excusa entabla una discusión con el jesuita acerca de la fe mientras le da la extremaunción.

Detienen al cura que mientras lo llevan preso recita las bienaventuranzas y el jesuita implora perdón.

De nuevo las tres muchachas cuentan lo que ha pasado con la Niña:

Pusieron su cuerpecito  
destrozado, en unas andas  
**y ya muerta la colgaron  
de lo alto de una rama.**  
La nieve piadosamente  
toda la noche le canta,  
arrullándola en los vientos,  
arropándola en la helada:  
**guerrillera fuiste, niña  
y guerrillera sin lágrimas;  
muriendo como los hombres**  
herida en una emboscada.  
**El sueño que tú soñaste  
es sueño que sueña España.  
Con tu muerte, guerrillera,  
se hace sueño la esperanza.** (1978, 210. La negrita es mía)

Muda la escena y aparecen los guerrilleros que buscan el cuerpo colgado de la Niña para bajarlo y darle sepultura. Siguen recitando las muchachas que sus amigos la enterraron bajo la nieve y la nevada fue tan grande que la cubrió por completo: «el silencio de su sueño / fue su tumba solitaria» (1978, 213).

En el cuadro noveno, y final, reaparecen las viejas que se alternan en su verso con las muchachas y concluyen con el verso: «¡duerme bajo la nieve / la flor que no se hiela con la muerte!» (1978,



217) a modo de explicación de cómo la muerte de la Niña fecundará la esperanza de otras heroínas anónimas que seguirán luchando por España.

La poesía de los Siglos de Oro alaba y rinde homenaje al sueño. Desde Calderón a Quevedo. Por varias razones: porque el sueño alivia el dolor físico y psíquico, restaura fuerzas, libera al alma (como dice Fray Luis) «para poder atender a Dios» y porque enseña a bien morir. Es, en palabras de Quevedo, «una doctrina cotidiana de la muerte». Boscán ya había descrito el estado torturado entre sueño y desvelo (sobre el que tanto reflexionó Bergamín en su poesía –de hecho su cuarto libro de poesía publicado por Turner, que recoge la escrita entre 1973 y 1977, lleva por nombre *Velado desvelo*–). Es la eterna lucha entre la realidad y lo «otro», la fantasía, la imaginación.

### 3.2.3. «Todo puede ser uno: la Historia y la Poesía»

Aunque hoy la historiografía contemporánea reconoce que la guerra española fue el prolegómeno de la contienda mundial, el laboratorio de pruebas de los ejércitos fascista y nazi, los principales líderes políticos europeos se mantuvieron al margen de la contienda española, aseguraron su neutralidad en ella y evitaron ayudar a las tropas democráticas, infravalorando la participación de los ejércitos alemanes e italianos en la misma y las consecuencias que ello podría acarrear. Un Bergamín plenamente consciente de esto no solo por haber vivido de primera mano la guerra, también por haber sido el presidente del Congreso de Escritores antifascistas celebrado en Valencia en 1937 –los escritores de aquella época tuvieron una visión mucho más amplia y clara de lo que suponía la amenaza fascista como demuestran sus movilizaciones– y haber sido uno de los organizadores del pabellón español en la Expo de París de 1937, escribía en 1944 en boca de unos de sus personajes, la Niña Guerrillera, «el día que el hitlerismo sea derrotado, será día de fiesta para el país que no ha perdonado a Hitler la sangre de Almería». Pero más interesante aún es su manera de reflejar cómo la guerra no terminó en 1939. Cada vez de manera más evidente queda al descubierto que aunque el final oficial de la contienda fue el 1 de abril de 1939, el día en que las tropas republicanas firmaron su derrota, al menos durante toda la década de los años cuarenta, el terror impuesto por los vencedores fue sistemático (contrariamente a las reglas de la guerra, donde el armisticio pone fin a la violencia): fusilamientos, vejaciones, cárcel, desapariciones, expropiaciones, etc.

En estas dos obras de teatro, escritas en México durante su exilio, una vez acabada la contienda pero inmediatamente después de que estallase la Segunda Guerra Mundial y concluidas antes de que finalizase (cuando los exiliados republicanos aún confiaban en que la victoria de los aliados permitiría restaurar el orden democrático en España y así volver de su exilio) se ficcionaliza la realidad cotidiana de España en los seis años anteriores: primero durante el estallido de la misma (*La hija de Dios*), después tras la victoria franquista (jamás paz, pues la violencia no cejó) con la resistencia popular (*La Niña Guerrillera*). Esta realidad muestra militares que se ensañan con los civiles (incluso cuando son mujeres y niños) y sus cuerpos, que torturan y vejan, incluso después de muertos. Michael Foucault, en las primeras páginas de *Vigilar y castigar: el nacimiento de la prisión* recoge una tortura parecida a la infringida en la Francia del siglo XVIII, a las narradas sobre el griego Héctor y sobre la española Teodora de *La hija de Dios* bergaminiana. Su obra gira en torno al suplicio, el castigo, la disciplina y la prisión y aunque no es un tema que se desarrollará en estas páginas es pertinente tener presente su análisis del castigo físico y de su desaparición en el siglo XIX para profundizar sobre su pervivencia o su renacimiento en el siglo XX europeo y en particular en el conflicto español. Es interesante la dramatización bergaminiana de esta realidad en *La hija de Dios*: el castigo físico que se impuso a las mujeres durante y tras la guerra civil española. Aterrorizadas, violadas, rapadas, torturadas o fusiladas por ser republicanas o por ser madres, mujeres, hermanas o hijas de republicanos. Por ayudar, esconder o salvar a sus hombres o simplemente porque los vencedores quisieron infringir en sus cuerpos el castigo que no pudieron imponerles a ellos.<sup>114</sup> A la segunda de las heroínas bergaminianas le tenía que corresponder la misma suerte: «por ti vendremos más tarde, al alborear» (1978, 98) le dicen los franquistas a la Niña cuando le dejan el cadáver del guerrillero Martinico, pero está cambiará, y acabará torturada y colgada como los maquis, por haberse echado al monte, por haber asumido el papel de un hombre.

En ambas obras, como se ha ido señalando en las páginas anteriores, se reflejan los fusilamientos, las fosas comunes en las tapias de los cementerios, el desamparo de los huérfanos de guerra, el dolor de los supervivientes de familias cercenadas, las torturas y los juicios sumarísimos, el apoyo de la Iglesia institucional al bando falangista –autoconvertidos en mártires de una Cruzada–, la

---

<sup>114</sup> Sobre este argumento cf. Enrique González Duro (2012). Determinante para el estudio de la figura femenina tras la guerra civil el trabajo de Aurora Morcillo Gómez (2015) que explica la alegoría del cuerpo femenino como nación: España es un cuerpo femenino malherido por un cáncer provocado por los valores republicanos que espera un «cirujano de hierro» que lo extirpe.

situación de los guerrilleros una vez acabada la guerra, el apoyo de las mujeres que tejieron redes de solidaridad jugándose la vida como ellos, la soledad de estos hombres y mujeres, las traiciones y rencillas personales traducidas en venganzas políticas. *La niña guerrillera* y *La Hija de Dios* pretenden reflejar dos momentos del conflicto español a través de la ficción dramática. Inspirándose una en el teatro griego y la otra en el clásico español de Lope de Vega y Calderón, usando leyendas populares para demostrar, como escribía Gurméndez, filósofo y gran amigo del autor a propósito de la obra «que toda la realidad es imaginaria y la imaginación es real» (Gurméndez 1997: 53). Esas mujeres que abundaron durante la guerra corresponden a esta verdad que el pueblo recrea después: la venganza de una madre o la venganza de una amada (a la que no dio tiempo a casarse y quedó virgen viuda de por vida, otro de los dramas de las mujeres de la posguerra). Porque la idea es original por hondamente antigua. Matar por venganza o sustituir al muerto es asumir la lucha como si estuviese vivo o revivirlo. Las hazañas de la Niña son tales que los habitantes de los lugares en los que actúa la consideran una bruja, un fantasma, una heroína. La guerrillera se convierte en «la estrella nunca vista» como reza la segunda jornada del drama, una estrella a la que se había encomendado su amado: «Al amparo de tus ojos / pongo, Niña, mi cuidado. / -Mis ojos no tienen luz / para guiarte en el campo / -son estrellas nunca vistas en un cielo siempre claro» (1978, 90).

Esta trilogía –cerró el ciclo *Medea la encantadora* escrita algunos años después en su exilio uruguayo y publicada en *Entregas de la Licorne* en 1954– sirve a Bergamín convertir el hecho histórico en momento inmortal. Porque «todo puede ser uno –afirmó Lope–: la Historia y la Poesía. Todo puede ser uno, por la cruz: por la fe de Cristo» escribía Bergamín en *Mangas y capirotos* (1933, 23).

Bergamín en estas dos obras de teatro fue un paso más allá de la conversión de la historia en poesía, como le gustaba decir con las palabras de su admirado Lope de Vega. Además de todas las referencias a situaciones reales y comunes acontecidas durante la contienda, la Niña en el cuadro séptimo recita unos versos que justifican su decisión de abandonar su rol femenino, de madre fecundadora, de cuidadora de sus hermanos y generadora de otras vidas, para morir matando: ¡No quiero sangre maldita / no quiero que de mi nazcan / españoles que renieguen /de su sueño y de su alma! /Soy amazona guerrera / soy moza, doncella casta; / un pecho le di a la muerte,/ y el furor de mis entrañas. /**Soy niña que solo quiere /ser guerrillera sin lágrimas /y morir, como los hombres, /herida en una emboscada** (1978, 195. La negrita es mía).

En el texto además se repiten algunas canciones populares anónimas. Y esto, sin mayor trascendencia, podría ser la enésima demostración del gusto del autor por lo popular. Pero se convierte en un homenaje político cuando la canción más repetida por las tres muchachas a la joven guerrillera («Eres hija del sueño / paloma mía, / siempre que vengo a verte / te hallo dormida» 1978, 193) forma parte del cancionero anónimo popular recopilado y armonizado durante los años veinte y principios de los treinta, por Federico García-Lorca, uno de los tres mártires del exilio republicano español –la triada se completa con Antonio Machado y Miguel Hernández–. El poeta granadino usó estos versos para escenificar *Canción de otoño en Castilla*, recogida a su paso por Burgos en 1934. Al parecer ensambló varias obras, entre ellas *Eres hija del sueño paloma mía* y *Yo no quiero más premios*. En una entrevista, tras exaltar alguno de los versos, subrayó su calidad literaria (2006, III:460). Además, *La doncella guerrera* fue incorporada por Rafael Dieste al Teatro de Guñol de las Misiones Pedagógicas, un proyecto que, aunque Bergamín criticó duramente, es el más representativo de los proyectos teatrales pedagógicos de la Segunda República. Más allá de la casualidad o de los gustos comunes, hay en Bergamín un homenaje a la República, a sus mártires en la persona de Federico García-Lorca. Es un guiño político evidente que lejos de convertir al texto en una obra de tesis –para Bergamín la literatura era arte y no podía ser otra cosa– es un guiño político evidente.

La literatura, como ya se ha apuntado, se mezcla con la historia en numerosas ocasiones a lo largo de la obra: la presencia de los maquis en el Alto Aragón, zona fronteriza, pero también una de las últimas en caer en la guerra (de hecho, tras la caída de Teruel, la victoria franquista quedó asegurada). El retrato de Franco pisoteado por los guerrilleros en el juicio sumarísimo a Verdinegro. A partir de 1939 el terror institucionalizado de los vencedores quedó en manos de la Falange y de la Guardia Civil. La represión se ejercía sobre aquellos en los que recaía la denuncia de cualquier persona. El franquismo elevó la delación a la categoría de deber patriótico. Los inculpados sufrían brutales interrogatorios. A menudo los malos tratos llegaban a causar la muerte de los detenidos. Los que sobrevivían iniciaban un camino que, generalmente, culminaba en un consejo de guerra sumarísimo, en el cual el defensor sólo podía apelar a la clemencia del Caudillo. Queda reflejada también otra de las realidades de los guerrilleros: los maquis, a pesar de contar con el apoyo de una buena parte de la población civil, no sólo tenían que defenderse de los desmanes falangistas, también de los soplones, de los colaboradores como en la obra bergaminiana sucede con Colao y el desconocido o el jesuita. La delación durante el franquismo se convirtió en un deber.

Las referencias a la colaboración entre guerrilleros franceses y españoles, a uno y otro lado de los Pirineos, o la presencia, en el otro bando, de alemanes con falangistas, también refleja la idea de Bergamín, hoy completamente aceptada por la historiografía, de que la guerra española y la Segunda Guerra Mundial fueron una única lucha contra el fascismo. El autor subraya la continuidad de esa batalla. Y de aquí que esta obra busque insuflar ánimo a los resistentes, en la esperanza de que la batalla no esté perdida. Esperanza que representa la niña, esa primavera bajo la nieve que fecundará nuevas heroínas.

#### **3.2.4. Las imágenes conquistan la palabra**

A principios de enero de 1937 –aunque lo más probable es que las conversaciones ya hubiesen comenzado un par de meses antes– una delegación del gobierno republicano formada por Josep Renau, Luis Lacasa, Juan Larrea, Max Aub y José Bergamín acude al domicilio parisino de Picasso para solicitarle una obra para el Pabellón de España en la Exposición Internacional de arte y tecnología de París de ese mismo año. Querían que el más internacional de los artistas españoles les representase a favor de la causa republicana. La respuesta fue positiva y el artista encontró inspiración en el bombardeo alemán de la población vasca de Guernica, suceso que lo había conmovido y del que había tenido noticia por la prensa francesa.

El Gobierno republicano ofreció al artista 200.000 francos de la época, en dos pagos, para cubrir los gastos. En los archivos del Museo Reina Sofía de Madrid (centro en el que hoy se custodia el cuadro), se conserva un telegrama de Max Aub (por aquel entonces delegado cultural de la embajada republicana en la capital gala) al embajador Luis Araquistain fechado el 28 de mayo de 1937 en la que comunicaba a su jefe que había llegado a un acuerdo con el pintor y donde exponía las reticencias de este a aceptar la subvención por la obra prefiriendo donar el cuadro a la República. Aun así el Gobierno le hizo un primer pago de 50.000 francos y luego otro de 150.000. Los recibos sirvieron muchos años después para demostrar la compra y obligar al MOMA neoyorquino a que devolviese la obra. Picasso, para que el cuadro se instalase en España, impuso como condición que se hubiese restablecido la legitimidad republicana (tres años antes de su muerte sustituyó «República» por «libertades públicas») de aquí la beligerante oposición de José Bergamín a que el cuadro entrase en el país.

Entre los días 8 y 9 de enero de 1937 Picasso grabó un par planchas de cobre con la técnica del aguafuerte. Cada una de las planchas, con un formato apaisado de 31 x 42 centímetros aproximadamente, tenía nueve escenas, por un total de dieciocho. Dejó inacabada la segunda (las cuatro últimas casillas de la segunda plancha las acabó en junio, pocos días antes de acabar el cuadro). Sometió las primeras catorce viñetas a baños de aguainta que le permitieron matizar las luces y sombras. Las últimas carecen de los baños de aguainta (posiblemente por la urgencia de terminarlas para enviar las matrices a la imprenta) y coinciden con los bocetos preparatorios para el *Guernica*. El orden de realización de las imágenes es inverso, de derecha a izquierda ya que grabó al derecho las planchas y al imprimirse quedaron invertidas por el efecto especular. Por ese motivo se leen las inscripciones (la fecha) al contrario.

Las escenas de los grabados se presentan en pequeñas viñetas, al estilo de los *aleluyas* (*aucas* en Cataluña) o *canciones de ciegos* de los siglos XVIII y XIX donde figuran versos bajo cada una de las viñetas y se recitan señalando cada escena con una vara o puntero. Se llaman así, *canciones de ciegos*, por los invidentes que recorrían los pueblos españoles llevando consigo los llamados pliegos de cordel cuyos versos eran cantados por los buhoneros a cambio de unas monedas. Parece ser este el origen y no las historietas que publicaba el diario francés *L'Humanité* como se ha señalado en ocasiones. De todas maneras, no es especialmente relevante porque no parece que Picasso pretendiese elaborar con estas imágenes una historia gráfica pues su intención, se cree, era la de cortar cada una de las imágenes para elaborar tarjetas postales. Estuvieron pensadas, por tanto, como imágenes independientes a pesar de que compartían un hilo argumental común pues las imágenes denuncian la guerra (son alegorías de la crueldad y los males que implica), pero sobre todo critican y ridiculizan a Francisco Franco: un pólipo gigante o una cabeza de tubérculo con evidentes reminiscencias de *Ubu rey* el famoso personaje de la obra teatral de Alfred Jarry, al que Picasso admiraba. Todas las viñetas son caricaturas satíricas del dictador, de cariz grotesco y escatológico: aparece con un falo gigante y mostrando el culo; o vestido de mujer, de dudosa reputación pero con mantilla y rezando (en clara alusión a las relaciones del régimen franquista con la Iglesia Católica); en otras adora un relicario con una moneda de cinco pesetas (una referencia a sus relaciones con la banca); tratando de montar sobre un cerdo o embestido por un toro.

En la segunda plancha figuran las fechas del 8 de enero de 1937 en la parte superior, y 9 de enero y 7 de junio de 1937 en la inferior. Las diferentes fechas indican que se realizó en tres momentos distintos: dos, el 8 y el 9 de enero tienen una unidad temática y probablemente se refieren a las viñetas 1-5 donde aparece el caballo herido y el dictador matando a Pegaso, el caballo alado.

También una doble imagen del toro (imagen que Picasso usaba para representar a España pero con la que también se identificaba él): en una cara a cara con el dictador y en la otra destripando un caballo. Las cuatro últimas, que acabó el 7 de junio, cuatro días después de dar por terminado el *Guernica*, en cambio, estarían en relación con el cuadro, parecen ser sus bocetos preparatorios, y por lo tanto su temática es distinta y diferente al resto de esta plancha y por supuesto de la anterior. Estas cuatro últimas representan a una mujer llorando con dos niños y mirando a lo alto, una madre con un niño huyendo de una casa en llamas, una madre e hijo muertos y una mujer herida por una flecha que se alza entre las ruinas.

Acompañó estos grabados de un texto-poema en español, «Fandango de lechuzas»,<sup>115</sup> compuesto entre el 15 y el 18 de junio de 1937. Fue escrito a mano en español y en su reverso tiene el texto en letras de imprenta en español y en francés. Lo colocó en una carpeta que estuvo expuesta en la Expo. El título *Sueño y mentira de Franco*, figura en la cubierta de dicha carpeta y fue sugerido por José Bergamín por el juego de palabra que en francés comportaba: *songe et Mensonge de Franco*. Los grabados se imprimieron en el taller de Roger Caourière (París) en junio de 1937 y se produjeron mil carpetas numeradas, un número excesivo para una edición limitada que solo se explica con el

---

<sup>115</sup> El texto del poema es el siguiente: «Fandango de lechuzas escabeche de espadas de pulpos de mal agüero estropajo de pelos de coronillas de pie en medio de la sartén en pelotas — puesto sobre el cucurucho del sorbete de bacalao frito en la sarna de su corazón de cabestro — la boca llena de la jalea de chinches de sus palabras — cascabeles del plato de caracoles trenzando tripas – meñique en erección ni uva ni breva — comedia del arte de mal tejer y teñir nubes – productos de belleza del carro de la basura — raptos de las meninas en lágrimas y en lagrimones – al hombro el ataúd relleno de chorizos y de bocas — la rabia retorciendo el dibujo de la sombra que le azota los dientes clavados en la arena y el caballo abierto de par en par al sol que lo lee a las moscas que hilvanan a los nudos de la red llena de boquerones el cohete de azucenas — farol de piojos donde está el perro nudo de ratas y escondrijo del palacio de trapos viejos las banderas que fríen en la sartén se retuercen en el negro de la salsa de la tinta derramada en las gotas de sangre que lo fusilan — la calle sube a las nubes atada por los pies al mar de cera que pudre sus entrañas y el velo que la cubre canta y baila loco de pena — el vuelo de cañas de pescar y alhigü del entierro de primera del carro de mudanza — las alas rotas rodando sobre la tela de araña del pan seco y agua clara de la paella de azúcar y terciopelo que pinta el latigazo en sus mejillas — la luz se tapa los ojos delante del espejo que hace el mono y el trozo de turrón de las llamas se muerde los labios de la herida — gritos de niños gritos de mujeres gritos de pájaros gritos de flores gritos de ladrillos gritos de muebles de camas de sillas de cortinas de cazuelas de gatos y de papeles gritos de olores que se arañan gritos de humo picando en el morrillo de los gritos que cuecen en el caldero y de la lluvia de pájaros que inunda el mar que roe el hueso y se rompe los dientes mordiendo el algodón que el sol rebaña en el plato que el bolsín y la bolsa esconden en la huella que el pie deja en la roca» (Picasso 2006, 78-79).

deseo de recaudar fondos. Las matrices, hoy conservadas en un museo de Colonia, en 1983 fueron canceladas (rayadas) para que no pudieran imprimirse de nuevo.

El título escrito en español hace referencia a los sueños, un concepto muy extendido en la literatura española como se ha citado arriba, en especial en Calderón (*La Vida es sueño*) y Quevedo (*Los sueños*). Pero también de la pintura, como Goya y su conjunto de los sueños de *Los Caprichos*. La sátira de Picasso acusa a Franco de seguir un sueño en vez de la vida y de vivir una mentira en lugar de la verdad. También hace referencia a un grabado goyesco, «Sueño de la mentira y la inconstancia» destinado a esta serie pero que no se incluyó, por razones evidentes, ya que incluía un autorretrato del pintor con la duquesa de Alba. Es evidente la influencia de Goya, pintor al que Picasso conocía y admiraba, tanto en el título (este por influencia bergaminiana) como por las formas de los *alehuyas* que Goya trabajó con la serie del bandido Maragato (en referencia a la comarca de León). Un conjunto de seis cuadros pintados hacia 1806 y que representan la historia del famoso bandolero y su intento, fracasado, de atracar a Fray Pedro de Zaldívar. El fraile se niega, se resiste, consigue descargar el fusil, arrebatarlo al ladrón y golpearle con la culata. Como en la serie de *Los Caprichos* el objetivo de Goya era plasmar, y satirizar, escenas de vida cotidiana.

Pero *Guernica* se relaciona, sobre todo, con la serie de los *Desastres*. Goya, escéptico ante las justificaciones de las contiendas, muestra el rostro más oscuro y abyecto de la guerra, el de los muertos y sus asesinos, el de los indefensos y sus prepotentes violadores, el de los que padecen y el de los que disfrutan con el padecimiento ajeno. Lo interesante de las pinturas, más allá de la técnica y el genio de pintor, es la visión radicalmente distinta a la de sus contemporáneos. La sensibilidad de Goya ante los acontecimientos bélicos produjo no solo su mejor serie de estampas, sino un monumental grito contra la violencia en sus diferentes formas, que no reconoce justificación alguna y que permite al espectador, gracias al tratamiento técnico, formal y conceptual del autor, contemplar imágenes que, aunque pintadas para la Guerra de Independencia española, son inherentes a toda contienda.

La genialidad de Goya, tantas veces repetida, lo es por la enorme distancia que lo separa de la producción artística del momento. Frente a las imágenes heroicas y aduladoras de la guerra, presenta la violencia y la muerte en sus más puras expresiones. La brutalidad, el hambre, la destrucción y la muerte. Y todo protagonizado por el pueblo anónimo, verdadera víctima de la guerra. Este protagonismo de la población, de los combatientes es esencial en *Los desastres*. Y su manera de conseguirlo es con la técnica del aguafuerte, para las que las líneas de las figuras



destaquen contundentemente sobre fondos casi vacíos, sin matices tonales, acentuando el dramatismo y el horror. Lo que Goya quiere, en una palabra, es emocionar al espectador de estas estampas. Lo mismo que persigue Picasso con su *Guernica* y por supuesto lo que persigue Bergamín con sus obras dramáticas. Las aguafuertes de los pintores se traducen en teatro para el autor madrileño, porque, en sus palabras, «el teatro es popular o no es teatro». Para Bergamín el teatro es el lenguaje del pueblo, teatro poético, religioso y popular, de transmisión oral y, por tanto, analfabeto. Un «realismo costumbrista español de sainete, de melodrama –pura tradición de teatro– en forma poética». Teatro que, afirma el autor, «no podía nacer el drama de la copla ni del romance –como con Lope y sus seguidores– sino estos de aquel» (1978, 230). Picasso y Bergamín recurren al magisterio de Goya para transmitir emociones: también ellos se concentran en transmitir el drama de la población civil, su indefensión y dolor. Goya y Picasso usaron las aguafuertes, como principal herramienta porque permiten el juego de luces y sombras, los claroscuros de los contornos. En *Guernica* no existe el color. La gama de blancos y negros, la monocromía, acentúa su carácter trágico. Como ya había hecho Goya, para añadir dramatismo, para acercar al espectador, para transmitirle sentimiento. Esta idea fue de Bergamín, que consiguió convencer a Picasso de que no coloreara la obra. El escritor estuvo presente en elaboración del mural y, como él mismo contó en una entrevista, fue él el que le convenció junto a Dora Maar, la amante del pintor que fotografió todo el proceso de elaboración, de que no añadiese color a la obra. Para conseguirlo colocaron papel de seda de colores por toda la superficie del cuadro y el pintor, admitió, que perdía su capacidad dramática. Al quitar el papel quedó un trozo, con forma de lágrima en una de las figuras y Picasso lo entregó a Bergamín con el encargo de hacer rotar esta «lágrima» por las distintas figuras de la composición durante el tiempo que estuviese expuesto en el pabellón republicano en París.

A las aguafuertes, ambos añadieron textos. Los títulos añadidos por Goya son satíricos y cargados de significado. Picasso añadió el poema, manuscrito en español y mecanografiado en edición bilingüe. Bergamín juega al contrario: su principal baza son los recursos literarios (el drama griego como se ha explicado en el epígrafe anterior para la Hécuba castellana, el romance popular en la lucha de los maquis) pero añade a la edición de sus textos, las cuatro viñetas de Picasso que son el

estudio preliminar de las figuras femeninas del *Guernica*.<sup>116</sup> Así, las dos obras dramáticas escritas en México y dedicadas a la contienda española no solo se convierten en una unidad al ser publicadas en conjunto. Las imágenes las amalgaman convirtiendo los fragmentos en un todo, en un libro ilustrado con un sentido (político) propio.

Las viñetas de la segunda plancha de *Sueño y mentira de Franco* que utilizó Bergamín son la 2 (que pertenece a las viñetas de la primera etapa y las viñetas 6, 7, 8 y 9 (o 11, 15, 16, 17 y 18 sin se numeran seguidas las viñetas de las dos planchas). La viñeta número 2 es una mujer muerta en medio del campo con un fondo de casas destruidas. Se relaciona con el grabado 79 de la serie de los *Desastres* de Goya. Las últimas estampas de esta serie (de la 65 a la 80) son los *Caprichos enfáticos*, de carácter alegórico. El contenido de la secuencia es evidente. Goya la titula *Murió la Verdad* y muestra el cuerpo tendido de una joven mujer, con el pecho descubierto y vestida de blanco, de la que irradia una luz que permite observar quienes y con qué actitudes participan en su entierro. Goya recurre al cuerpo de la mujer para mostrar la tragedia de la guerra. Lo mismo harán Picasso y Bergamín. Este último además de convertir en protagonistas de sus historias a las mujeres, utilizará la imagen picassiana para subrayar su mensaje colocando la imagen en la página de inicio de *La Niña Guerrillera* anticipando la historia de esta guerrillera, que muerta, terminará por ser esperanza que fecunda la tierra. Como la flor de las montañas, el Edelweiss, que sobrevive a la nieve y resurge en la primavera. Así, además, relaciona la viñeta 2 de la etapa anterior con las cuatro siguientes, bocetos de *Guernica* pues lo que acomuna a las cinco son sus figuras, todas femeninas. De ellas ha desaparecido el repulsivo personaje Franco, solo hay mujeres y sus niños.

La figura 9 (o viñeta 18) abre y cierra el libro. Se encuentra en la portada y en la última hoja de la edición. Es la imagen de una mujer, con la cabeza y los brazos en dirección al cielo, como implorando, con dos niños en su regazo y el cuerpo de un hombre muerto al lado. Las figuras 6 y 7 (viñetas 15 y 16) son la cabeza de una mujer que llora mirando al cielo y una mujer con sus hijos en el regazo, siempre con la boca abierta, como en grito o implorando. Lleva un pañuelo en la cabeza, prenda que será un elemento fundamental para saber quién es si muere. Una flor en medio del campo, a su lado, proporciona un atisbo de esperanza. Estas dos imágenes están colocadas al final del primer acto y del último de *La Hija de Dios*, obra en la que Teodora pierde a

---

<sup>116</sup> En los estudios sobre esta obra dramática de Bergamín siempre se hace referencia a su publicación con ilustraciones de Picasso pero en ninguna se aclara que las ilustraciones no fueron hechas por Picasso ad hoc para estas obras dramáticas sino que le dio el permiso al autor para utilizarlas y que son las viñetas de las aguafuertes de sus planchas de 1937.

los dos hijos que le quedaban vivos y donde las mujeres, por vengarse, son torturadas y asesinadas. La viñeta 8 (o 17) en cambio es la cabeza de una mujer que acuna a un niño y está al final del primer acto de *La Niña Guerrillera*, precisamente la jornada donde la Niña primero acuna a su hermano recitándole el romance de *La doncella guerrera* y después acunará el cuerpo muerto de Martinico. Es la imagen de una madre clásica, con un perfil sereno que rodea amorosamente la cabeza de su niño. Aunque las planchas estuviesen pensadas para ser convertidas en postales individuales hay una narración picassiana en ellas. Un relato en el que Franco es apoyado por una parte del ejército español que se levanta en armas, por la Iglesia y los *moros* (se ve en las medias lunas y los sombreros de los ejércitos saharianos de las imágenes de la primera plancha). El general cruza el Estrecho e intenta destruir la República, pero el pueblo español, representado por el toro, le hace frente y al final lo derrotará, aunque haya tenido que dejar un reguero de dolor, sangre y muerte. Es una sátira política, de las pocas obras abiertamente políticas de Picasso, y Bergamín, que fue un atento observador en el proceso de creación, la hace suya, solicita al pintor su permiso para incluirla y la mezcla con su mensaje dramático.

### 3.3. Pasajero. Peregrino español en América.

El exilio significa que tú vas a estar siempre marginado,  
y que lo que haces como intelectual has de inventarlo,  
porque no puedes seguir una senda prescrita  
(Said 1996, 72)

La experiencia personal presta materiales y alimento a la imaginación creadora  
(Ayala 1981, 64)

La fugaz existencia de la revista *España Peregrina* supuso el enfrentamiento de José Bergamín con sus colaboradores Juan Larrea y Eugenio Imaz. Este último había sido su secretario desde los tiempos de *Cruz y Raya*, la revista católica progresista que dirigió en Madrid entre 1933 y 1936. Las diferencias con la junta directiva y la decisión de Juan Larrea de convertir *España Peregrina* en *Cuadernos Americanos*, ampliando sus colaboradores y temáticas al espacio mexicano, empresa tan exitosa que aun hoy se publica, colocaron, en opinión de Nigel Dennis, a José Bergamín en una situación de exclusión de los círculos republicanos. El escritor, lejos de amedrentarse, además de permanecer al frente de Séneca, decidió embarcarse en un proyecto peculiar: *El Pasajero. Peregrino español en América*, una revista unipersonal, empresa insólita y única, al menos hasta que Max Aub y Manuel Altolaguirre, publicaron *Sala de España* y *Antología de España en el recuerdo: versos, prosas, grabados*, en 1946 y 1948 respectivamente.

Francisco Caudet, en su obra sobre las revistas literarias del exilio en México (1992), dedicó un capítulo a este fenómeno de las revistas unipersonales, a las que llamó «revistas de autor». En este apartado analizaba, sin embargo, además de las citadas *El Pasajero* (Bergamín, 1941) y *Sala de Espera* (Aub, 1948-1951, treinta números), otra revista, *Los Sesenta*, que Max Aub empezó a publicar en 1964 y reunía textos de autores sexagenarios. De esta manera, los límites de la denominación «revista de autor» no son demasiado claros, porque si alude a la revista *escrita por* un solo autor, las dos primeras corresponden a la clasificación, pero no la última; si, en cambio, la consideración de «revista de autor» se refiere a la *organizada por* un único escritor, falta *Antología de España en el recuerdo: versos, prosa, grabados* (1946), una revista con dos números en los que Manuel Altolaguirre publicó fragmentos de obras de otros escritores españoles. Además, a las dos estudiadas por Caudet habría que añadir —el estudioso no lo hace porque excede el ámbito geográfico de su obra—, *Atentamente*, una revista (unipersonal) creada por Manuel Altolaguirre en La Habana en 1940, que solo vio dos números pero que después prolongaría con *Verónica*, como demuestra la paginación de ambas (De Marco 2013; Arroyo Almaraz 2011). Altolaguirre, en estos dos cuadernos de *Antología* publicó el primer capítulo de lo que luego sería su biografía, *Caballo*

*griego* (2006)<sup>117</sup>, donde narró su internamiento en un manicomio a su llegada a Francia a donde había huido con su mujer, la también poeta Concha Méndez, y Paloma, la hija de ambos.

Es interesante subrayar el hecho de que las revistas unipersonales fuesen proyectos de tres exiliados españoles, en México, y amigos entre sí. La amistad de Max Aub y José Bergamín data de los primeros años treinta, pero se afianza cuando el embajador Luis de Araquistáin, convoca al madrileño a la capital gala al estallar la guerra para que ayude a Max Aub, agregado cultural, en la búsqueda de apoyos para la causa republicana. Su relación se mantuvo a lo largo de los años como demuestran las cartas que intercambiaron una vez que Bergamín volvió a España y Aub le/se interrogaba sobre qué hacer, si volver a España o quedarse en México. Con Manuel Altolaguirre el vínculo se remontaba a los años veinte, cuando jóvenes y recién licenciados en Derecho ambos, trabajaron juntos en el despacho de Francisco Bergamín, padre de José y ministro en varias ocasiones durante la restauración monárquica. En los años a venir, colaboraron en infinidad de proyectos antes y después de su salida de España: en *Litoral*, la revista malagueña de Manuel Altolaguirre y Emilio Prados, Bergamín publicaría *Cantares*, después Altolaguirre se encargó de la impresión de las Ediciones del Árbol de Bergamín; durante la contienda escribieron al menos una obra de teatro juntos, *El triunfo de las Germanías*, hoy perdida, pero de la que quedan noticias gracias a una reseña de Ramón Gaya en *Hora de España* que no les dejaba especialmente bien parados:

Se advierte en ella la estirpe literaria de los autores: graciosa versificación de línea romántica en que se transparenta la voz de Altolaguirre, y perfiladas sentencias y simetrías de concepto en que se hace presente el castizo ingenio de Bergamín, pero se echan de menos en ella unidad en la concepción y relieve dramático, virtudes entorpecidas por un desbordamiento de escenas accidentales y de alocuciones, con que los autores quisieron, sin duda, reforzar los efectos de propaganda. Altolaguirre y Bergamín han querido, generosamente, ceder su talento, renunciando un poco a sí mismos; pero esto no fue posible, y la renuncia se llevó, indudablemente, las mejores posibilidades de estos dos magníficos escritores (Dennis el triunfo de las Germanías-Hora de España)

Max Aub en su *Manual de Historia de la literatura española* escribió que la literatura de esta época, refiriéndose a la generación que él llama «de la primera dictadura (1923-1939)», podría estudiarse según las revistas literarias. Sería tal vez la «única manera coherente de agrupar a los escritores que publican entonces sus primeros libros. Sin duda, **muchos colaboraron en varias** y fueron luego por muy distintos caminos; pero, si se buscan en sus raíces, en general permanecieron fieles a su primera vocación» (Aub 1974, 501). Efectivamente el estudio de una revista ofrece una

---

<sup>117</sup> Manuel Altolaguirre (1905-1959) preparaba un libro de memorias en el momento de su muerte que terminó y publicó el estudioso de su obra James Valender (Visor, 2006).

visión del mundo literario cargada de pistas acerca del impacto de la difusión de la publicación, del público al que está dirigido (que da un contexto de lectura), de la dirección y el papel de los colaboradores (si los tienes y cómo se traducen en la revista su participación), de la línea editorial (decidida por un director, por un consejo o comité editorial), de la red de revistas y publicaciones periódicas en las que se inserta (si es que la hay) y su formato y forma física (el diseño, el papel, la tipografía). La revista es también un lugar de sociabilidad y un laboratorio intelectual ya que sus integrantes se reúnen para tomar decisiones y participar en sus contenidos y diseño. La generación republicana, como recuerda Aub, y sobre todos sus jóvenes literatos, participaron activamente en la vida cultural republicana a través de las revistas. Publicaciones periódicas que ellos mismos creaban –con vidas bastante efímeras– y en las que colaboraron todos con todos dando así esa idea de constelaciones literarias a la que ya se ha aludido en estas páginas.

Es por este motivo por el que se recuperan aquí las revistas de Max Aub y Manuel Altolaguirre, pero sin ánimo de profundizar en el estudio de todas ellas por motivos evidentes de tiempo y espacio. Se me antoja necesario intentar dilucidar puntos de conexión y diferencias de contenido y forma en un gesto editorial cargado, en mi opinión, de significado: la empresa de la revista unipersonal se repite de manera casi contemporánea en tres grandes escritores exiliados (españoles)<sup>118</sup> a los que precedía una larga experiencia editorial e impresora, escritores convencidos de su oficio pero con un grande compromiso político e íntimamente unidos por sus vivencias en la contienda española y su condición exílica –que por penosa que fuera no les había creado problemas para poner en circulación sus escritos–. Esta decisión parece responder más bien, al menos bajo mi punto de vista, a la idea de Said de que en el exilio «lo que haces como intelectual has de inventarlo, porque no puedes seguir una senda prescrita» (Said 1996, 72). La decisión de Bergamín de crear una revista unipersonal no responde al aislamiento físico respecto a los otros exiliados. Ni siquiera intelectual, sino a la necesidad de encontrar una senda propia. De reinventar una voz y una posición, porque la que tenía la han perdido. Y el hecho de que dos de sus amigos, miembros de primera línea de esa intelectualidad republicana también publicasen en solitario, lo confirma.

Quizá así se entienda mejor que la de José Bergamín no fue una revista fruto de su aislamiento respecto al grupo del exilio republicano. Es bien sabido que él, muy jovencito, había frecuentado

---

<sup>118</sup> Max Aub había nacido en París de padres alemanes que se vieron obligados a exiliarse en España, pero siempre se consideró español porque decía, uno era del lugar en el que había estudiado el bachillerato (y él lo había cursado en Valencia).

las tertulias de Pérez de Ayala, Ramón Valle-Inclán, la de Gómez de la Serna y eso le había dado la posibilidad de acceder a distintos ambientes intelectuales y crear una importante red de amigos y conocidos que le permitió, sobre todo en los años treinta, poner en contacto a escritores ya consagrados con otros en ciernes. Recuperando la idea de constelación benjaminiana-bergaminiana que sustituye a otras posibles imágenes del proceso cognitivo como «círculo» entendido como grupo de conocidos, amigos o influencias, pero a los que se les supone una homogeneidad o «sucesión» (un desfile encadenado y ordenado de hechos, de conceptos, una argumentación) entiendo que es sumamente enriquecedor aprovechar este concepto para aplicarlo a esos grupos de artistas e intelectuales de la cultura republicana difuminados por el territorio americano. Esto es, distanciados físicamente pero compartiendo un imaginario que les permitió mantener esa idea de la constelación como cartografía intelectual. El papel de bisagra que representó Bergamín al llegar a tierras americanas pudo garantizar grandes colaboraciones antes, durante y después de la guerra, tanto en España como en el exilio (de hecho, en México él fue punto de unión entre los más jóvenes y Alfonso Reyes al que había conocido en la estancia madrileña del mexicano frecuentando la tertulia del Hotel Ritz). Así que la ruptura con Juan Larrea aunque provocó una fractura insalvable, lo hizo solo con una de las facciones del bando republicano exiliado porque él siguió colaborando con otros grupos y otros exiliados tanto en México –con Emilio Prados o Rodolfo Halffter, por ejemplo– como en otros lugares del continente (mandaba asiduamente textos a Buenos Aires y a Montevideo para la revista *Alfar* de Julio J. Casal). No hace falta recordar que los exiliados nunca fueron un grupo cohesionado y compacto, como no lo habían sido las fuerzas afines a la República durante su experiencia gubernativa y bélica. Que José Bergamín fuese borrado del proyecto de *Cuadernos Americanos* tampoco comporta su exclusión de los círculos mexicanos. Así lo confirman sus artículos y publicaciones en *Taller*, *Romance*, *Letras de México* y *El Hijo Pródigo*. Descartado que *El Pasajero* fuese una exclusión como suele insistir la crítica, solo queda aceptar que fue producto de su deseo, el de querer ser leído como voz disonante, o como voz solitaria o como voz singular. En primera persona y en solitario, que es lo que le acomuna con las experiencias de Aub y Altolaguirre.

La clave de lectura de las tres revistas, en mi opinión, es lo que Didi-Huberman ha llamado, en un análisis sobre las placas de Bertolt Brecht, la «toma de posición» del autor. Para saber, para escribir, hay que tomar posición, lo que viene a significar ni más ni menos, utilizando una de las metáforas de la pintura que Huberman estudió y aprendió siendo niño en el estudio de su padre,

que la mejor manera de conocer algo es tomar distancia, separarse, como hace el pintor de su lienzo cuando necesita saber «cómo va». Tomar posición, insiste, «es situarse dos veces», colocarse en distintos puntos, permitir a los ojos mirar desde diversos ángulos y ver la realidad desde distintos prismas. Y esto, concluye, también hay que hacerlo con el tiempo. Porque tomar posición es desear, es exigir algo, es situarse en el presente y aspirar al futuro. Pero todo esto no existe más que sobre el fondo de una temporalidad que nos precede, que nos engloba, apela a nuestra memoria hasta en nuestras tentativas de olvido, de ruptura, de novedad absoluta. Para saber, hay que saber lo que se quiere pero, también, hay que saber dónde se sitúan nuestro no-saber, nuestros miedos latentes, nuestros deseos inconscientes, por lo tanto. Bergamín sabe lo que quiere, pero su deseo no le será concedido porque el exiliado a lo que aspira es a tener un futuro en su propia tierra. Y eso es algo que comparte con sus compañeros de aventuras durante el periodo republicano, desventuras en su época de exilio. Y no es casualidad –insisto en esta idea porque es lo que me permite confirmar que *Pasajero* es un acto de rebeldía, de compromiso político y literario a la vez que la necesidad de tener una tribuna propia desde la que vocear, pero no porque el resto de los canales se hayan cerrado<sup>119</sup> que los tres, tres figuras fundamentales de la intelectualidad republicana, todos con una fuerte implicación política durante la contienda y los tres exiliados en América Latina, publicaron un proyecto de estas características, una revista unipersonal. Los tres, cada uno a su manera, en toda su literatura, en mayor o menor medida, pero de forma quizá más evidente si cabe en estas revistas unipersonales, tomaron una postura con el mundo que los circundaba, sin traspasar el umbral de la literatura hacia otros lugares panfletarios o políticos. Todos estuvieron expuestos a la guerra, pero Bergamín como Brecht, ni demasiado cerca (no se movilizaron en el campo de batalla) ni demasiado lejos. Padecieron sí ambos las consecuencias de la situación bélica, pero no sufrieron las penalidades que, en cambio, sí sufrieron Altolaguirre o Aub. Este último estuvo ingresado en varios campos de concentración durante casi seis años hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial, y Altolaguirre, al pasar la frontera con Francia, a la que llegó caminando, fue confinado en un campo de refugiados y tuvo que ser internado en un psiquiátrico por un fuerte agotamiento mental.

Para los tres el exilio fue la vida mutilada, para decirlo en palabras de Adorno. Vida siempre a la espera de hacer las maletas, de marcharse a otra parte. Años de asumir la posición desterritorializada de su poesía, sin renunciar a la literatura, pero entablando una relación directa

---

<sup>119</sup> «Siguió colaborando en la pléyade de revistas literarias donde escribían los exiliados y sus anfitriones literarios, los intelectuales y escritores mejicanos, con escritos de toda índole, de los que no estaban excluidos unas pequeñas obras de teatro» (Trapiello 2008, 21).



con la actualidad histórica y política. Probablemente publicar una revista unipersonal vino a ser para ellos utilizar un altavoz que les permitiese superar la dificultad de comunicar claramente aquello a lo que uno está directa y vitalmente expuesto. Siguiendo el precepto de Wittgenstein según el cual lo que no se puede decir o demostrar también se debe mostrar, sus revistas se convirtieron en vehículo que les permitió esta ecuación. Como escribió en uno de sus aforismos Bergamín:

Monta un escenario, una plataforma desde donde gritar, y tendrás conciencia. Eso quiero: mostraros lo que es una conciencia viva. Así gritaréis vosotros, y yo tendré la culpa de todo -las culpas de todos- ¡qué solemne peso! Pero mi escenario es el vuestro, el escenario de mi historia; la conciencia especular de la culpa ¡un escenario dentro de un escenario! ¡sublime empresa! (Bergamín, musarañas del teatro) (18).

La revista *El pasajero* solo vio tres números (primavera, verano y otoño de 1943) y al igual que *Cruz y Raya*, la revista que el escritor dirigió en Madrid entre 1933 y 1936, estaba dividida en varias secciones cuyos títulos necesariamente han de ser estudiados por la ingente información que ofrecen<sup>120</sup>: *Figuraciones pasajeras*: ensayos sobre arte y estética; *Derrotero paradójico*, aforismos; *Los pasos contados*, poesía; *Disparadero español* y *Cristal del tiempo*, en el primer número, sustituido en el segundo y tercero por *Las pisadas de los días*; ensayos y reflexiones literarias sobre España; *Estafeta transparente* (transcripción de cartas escritas o recibidas, en ocasión con la respuesta del autor; y *Las cosas que pasan*, capítulos por entregas del único experimento narrativo de José Bergamín, *El tostadero de San Patricio*, en opinión de Dennis y Santa María, un texto con mucho contenido autobiográfico y rara avis en la literatura de Bergamín pues como aclaró en su día el filósofo Carlos Gurméndez, gran amigo del escritor, Bergamín no escribió ni novelas ni cuentos, solo teatro porque no era imaginativo a nivel creativo («de era imposible imaginar una ficción sobre la realidad»).

El título de la revista, así como su introducción, se deben a un texto de Cristóbal Suárez de Figueroa publicado en Madrid en 1617. Una obra de inestimables informaciones sobre la vida y las costumbres de España. Está escrita como diálogos, a los que el autor llama «alivios». Narra el viaje de Madrid a Barcelona para subir a galeras con destino a Italia<sup>121</sup>, de un maestro en Artes y Teología (seguramente Pedro de Torres Rámila, amigo del autor), un orífice, un militar y un

---

<sup>120</sup> Bergamín fue conocido por ser gran acuñador de títulos. De hecho, tanto Luis Buñuel como Rafael Alberti en sus biografías reconocen su deuda con el escritor por *El ángel exterminador* o *Yo era un tonto y lo que vi me hizo más tonto* o *Cal y canto*.

<sup>121</sup> Figueroa decidió marcharse a Italia celoso de la relación de su padre con su hermano enfermo.

doctor (probablemente el propio Figueroa). En este viaje conversan sobre las comedias y los comediantes (Lope, Cervantes), sobre la vida estudiantil de Alcalá de Henares, sobre las mujeres, los gobernantes, etc. Así, Bergamín repite su concepción literaria de titular sus obras con un verso, una frase, una referencia a un autor al que admiraba, del que extraía una idea sobre la que él trabajaba a modo de variaciones musicales. Además, le añade un subtítulo «peregrino español en América» que le permite reflexionar en primera persona acerca de la condición pasajera de peregrino. En opinión de Caudet, las reflexiones sobre el texto de Figueroa en *El Pasajero* demuestran que Bergamín, ya desde 1943, estaba reflexionando sobre el exilio desde una dimensión filosófica que le permitió reafirmar su compromiso ético y político con la república española (*inteligencia combatiente* de María Zambrano). Lo confirma la apertura del primer número de la revista, que reproduce un fragmento del «aviso» I de Figueroa:

Maestro: porque si bien la vida, repartida como se debe, fue de algunos juzgada menos corta, **es lástima consumirla en perpetuo destierro del propio lugar**, grandemente atractivo por el nacimiento, donde el cuerpo cobró fuerzas para pisar su suelo, de cuyo aire se formó la primera respiración, donde se alimentó la infancia, donde se pasó la puericia y la juventud recibió ejercicio y educación. Sobre todo, donde se mostraron familiares a la vista cielos, ríos, campos, amigos, parientes y otros géneros de gozos que en vano buscamos en otras partes.

Doctor: siempre juzgué inútil sobre todo lo que no se emplea en lo forzoso... mas temiendo en mis cosas opuesta observación, destituido de medios, **llena la imaginación de imposibles, se fue debilitando la esperanza, y tanto, que feneció del todo, hasta que la larga paciencia, ofendida tantas veces de los males que padecía, se convirtió en furor: del que se derivó esta partida**, que, si va a decir verdad, hago violentado, siendo España la más noble provincia de Europa... No se puede negar en abono de la patria ser los que peregrinan por las ajenas como los oprimidos de calentura, que mientras dura el accidente, proceden con inquietud, variando lugares en el lecho con la esperanza de alivio. Así, **los que discurren de tierra en tierra en vano se mudan, por llevar enfermo el ánimo y antojadiza la voluntad, imitando al imán, que jamás pierde de vista el norte, de quien es atraída**. Son ajenos países para nosotros como pinturas, cuya variedad, si bien nos detiene, es por breve tiempo. Con todo conviene al poco feliz abrir paso a la ventura y salirle al encuentro, inquiriendo la senda por donde puede venir, puesto que no hay cosa tan contraria de toda buena dicha como la remisión y pereza.

Maestro: **Nuestra vida es toda peregrinación, y lo confirman todas las cosas del mundo, cuyo ser por instantes vuela**. Quisiera en mi negociación dilación corta, y algo con que suplir las necesidades que pone la naturaleza. No me detendrán grandes esperanzas; que con poco quedaré satisfecho, pues basta poco al varón templado... Mejor y más presto se cultiva un limitado jardín que un extendido campo. Más, dejando esto, no poco me divirtió lo que fui viendo por el camino. Ya parte del sentimiento se me va convirtiendo en gusto. Poco a poco voy mudando opinión; que tal vez causa hastío lo comúnmente gozado. Sin duda es de corazón humilde y plebeyo asistir de continuo en su casa y estar en todo tiempo como clavado en su propia tierra. Generoso y casi divino el que, imitando a los orbes, se goza como ellos en su movimiento. **Del sabio se dice peregrina con utilidad en cualquier parte donde reside; esto es, investigando, observando, y**

**desprendiendo.** En fin, la dificultad consiste en emprender; que, emprendido, todo es fácil. (La negrita es mía).<sup>122</sup>

La estrategia es típicamente bergaminiana: por medio de un texto clásico, cuyo sentido actualiza sutilmente, el escrito no solo recalca su propia condición *–pasajera*, en principio– de peregrino/refugiado español, desterrado de la patria a la que le une una serie de inquebrantables vínculos sentimentales, sino que plantea también, en un sentido más amplio, la condición humana en general y su existencia rumbo a un destino desconocido. En la introducción escrita en 2005 para la publicación facsímil de *El pasajero* Nigel Dennis alude a una entrevista de Bergamín con José Luis Martínez publicada en la revista mexicana *Mañana*, a la que no he tenido acceso pero que él cita en varios momentos de la introducción y sostiene que en esta entrevista de 1943 Bergamín admitía que el propósito era recoger «aquella parte de su obra que no cabe en los periódicos actuales: la de reflexión solitaria sobre los hechos de su vida de peregrino español en América, en México» (cit en Dennis 2005: 38). Dennis no termina de creer esta declaración porque considera que Bergamín sigue escribiendo en otras revistas y publicaciones y sostiene que el carácter unipersonal de *El Pasajero* es «emblemático de la soledad –cada vez más radical– del propio escritor en aquel entonces, soledad debida, en parte, a sus circunstancias personales [al morir su mujer se queda solo con tres hijos] y, en parte, a la sensación de aislamiento o enajenación que comienza a tener en la comunidad de exiliados» (Dennis 2005: 38).<sup>123</sup> No entiendo por qué no creer al propio autor y entender que es precisamente su condición de exiliado la que le lleva a hacer este proyecto, la que lo decide a estar solo. Como sostiene Barbudo en la reseña que le hizo en *El hijo pródigo*.

El carácter fragmentario de esta publicación corresponde perfectamente no solo con la personalidad y la totalidad de la obra del autor, también responde de manera metafórica a su condición exílica. Por eso, más que identificar o analizar todos y cada uno de los textos de la publicación, lo interesante, creo, era reparar en primer lugar en sus características: revista unipersonal e híbrida a caballo entre lo misceláneo, la compilación, donde se trabajan varios géneros (desde el ensayo al aforismo, la carta o los poemas), para entender la dialéctica que mantienen con su época y sus vivencias. Y segundo proponer el estudio de la obra más peculiar dentro de ella: el único intento de novela a la manera de las *núvulas* unamunianas.

---

<sup>122</sup> La versión utilizada de *El Pasajero* es la publicada en red por la Universidad de Valencia: [El Pasajero. Advertencias utilísimas a la vida humana \(edición de Enrique Suárez Figaredo\) \(uv.es\)](http://uv.es)

<sup>123</sup> Fernández Sánchez-Alarcos sostiene que la no integración de Bergamín en México se debió a al carácter político e institucional de su trabajo. (2009, 103).

### 3.3.1. *El Tostadero de Don Patricio*

Mis ojos en el espejo  
son ojos ciegos que miran  
los ojos con que los veo.  
Antonio Machado

*El tostadero de don Patricio. Humorada*<sup>124</sup> *política y humareda poética, o al revés, de un extravagante y fantasmagónico español, filósofo piropatético* es la única novela de José Bergamín. Se compone de cinco capítulos publicados en las tres entregas de la revista unipersonal *Pasajero. Peregrino español en América* en 1943. Los dos primeros episodios, «Huyendo de la quema» y «todo es humo y lo mismo», aparecen en el primer número (primavera 1943). «La cuestión puntiaguda» e «Historias que se repiten», tercera y cuarta partes, se publican en el segundo (verano 1943) y el quinto capítulo, «Las horas muertas», en el último (otoño 1943). La obra, hasta la reedición facsímil con notas de Nigel Dennis de Ediciones Do Castro en 2005, no se había vuelto a editar en castellano, pero se había traducido al francés en una edición a cargo de Yves Roullière (París 2002).

El argumento es muy simple: un viejo profesor y su alumno se encuentran en el exilio y se dan cita en varias ocasiones en un café de México donde evocan con nostalgia sus vidas anteriores, discuten de política, religión, filosofía, literatura y de su situación en el exilio, entre otros muchos temas. Al morir el maestro, el discípulo –de nombre Bergamín, aunque el lector solo lo descubre en las últimas páginas–, se cita con Pilar y *Don Endimión*, la hija y el mejor amigo del profesor, para darle sepultura. Pilar le entrega los papeles de su padre para que los ordene y haga con ellos lo que mejor convenga.

La novela está escrita a imagen y semejanza de las escritas por Unamuno a partir de 1902. En ese año el escritor vasco publica *Amor y pedagogía* y cambia radicalmente su manera de novelar. Para él, existen dos métodos: el ovíparo y el vivíparo. En la primera modalidad el autor gesta su obra tomando notas, apuntes, observando el exterior y después incubando y ensamblando toda la información. Eso es lo que él había hecho con *Paz en la guerra*, en la que trabajó documentándose más de diez años. El resto de sus novelas son vivíparas, gestadas en su interior. En ellas hay un escaso interés por el argumento y la estructura previa. La obra es toda nudo, en detrimento de la introducción y el desenlace. Se elimina la «escenografía» en aras de un mayor dramatismo. La novela no tiene plan, o no parece tenerlo. Por este motivo Max Aub califica las novelas de Unamuno como «laboratorios de almas» (Aub 1974 [1966], 471) cuyos personajes se construyen a

---

<sup>124</sup> (DRAE): breve composición poética, introducida por el escritor español Ramón de Campoamor, de carácter sentencioso que encierra, en forma humorística, una advertencia moral o un pensamiento.

medida que hablan y que generalmente mantienen posturas antagónicas con el resto de personajes del texto para permitir la confrontación y el diálogo entre ellos. *Amor y pedagogía* es una sátira contra las teorías científicas y pedagógicas que presenta al mundo como un teatro en el que los hombres se limitan a representar el papel que les ha sido asignado, introduciendo así el debate entre la predestinación o el libre albedrío, tema que lo obsesiona. Unamuno mantiene una postura filosófica vitalista, deudora de Kierkegaard con el que comparte la preocupación de la individualidad del ser humano.

Como la novela sorprendió a la crítica, que puso objeciones a que se pudiese considerar como tal, él replicó que entonces se llamaría *nivola*: «no derogo las leyes de un género. Invento el género, e inventar un género no es más que darle un nombre nuevo, y le doy las leyes que me place» hizo decir al protagonista de Niebla.

También en el estilo bergaminiano de *El tostadero de Don Patricio* hay una clara influencia unamuniana: a los típicos juegos de palabras y paradojas del madrileño se añaden las repeticiones de sinónimos utilizados para intensificar el mensaje, por ejemplo. Algo por otra parte, característico de los escritores novecentistas cuyo estilo responde al afán de precisión, de pulcritud, con textos ricos en contenidos conceptuales y simbólicos. Como por ejemplo Pérez de Ayala, con quien Bergamín también tiene paralelismos, pues mezcla la lengua culta y popular con una veta irónica.

El carácter lúdico impregna toda la obra. El título del primer capítulo, «Huyendo de la quema» y el empleo de la palabra «expediciones» en la primera frase («en una de las últimas expediciones de españoles llegó aquí a México») así como el nombre del protagonista «Don Patricio Ramírez de Ahumada y Parrella» (2005, 147), con apellidos de linajes castellano y catalán respectivamente, podrían confundir al lector y hacerle imaginar que el protagonista es un noble español que desembarca en el México de las conquistas y la Inquisición. Las informaciones inmediatas disipan toda duda y reflejan la ironía del narrador que hace de la trama una tragicomedia: Don Patricio llega a México huyendo de la guerra civil española. Vivía en Madrid donde era profesor de letras. Su mujer Doña Costanza de Labra y Maya, lo acompaña a Barcelona, pero decide abandonarlo y volver a la capital española porque no son un matrimonio feliz.

Su discípulo-narrador relata que en los tiempos madrileños sus alumnos lo apodaban: Ahumado y Parrilla, Don Empédocles<sup>125</sup> y Platón Perdiguero. En el primer caso, Ahumado y Parrilla, el

---

<sup>125</sup> «Decía Empédocles que *si todas las cosas fueran humo las conoceríamos por las narices*» escribía Bergamín en *Caballito del diablo* (1942, 11) y seguía «y a mí, desde pequeño, narigudo y esquelético, como el Pinocho

cambio de la vocal despoja de cualquier grandiosidad al linaje de sus apellidos. La burla además otorga a sus apellidos categoría de familia semántica (ahumado-parrilla) que a su vez se relaciona con el humo del personaje, «fumador impenitente», y con el juego de palabras ya presente en el subtítulo de la obra: humorada y humareda que el autor recupera en varias ocasiones a lo largo de la novela en largas elucubraciones en las que sostiene que en el humo del cigarro se funden el alma y espíritu, como quería San Agustín, entre otras teorías. También porque Don Patricio solía repetir a sus alumnos, encendiendo un cigarrillo tras otro, la célebre sentencia de Heráclito «todo es uno» convirtiéndola humorísticamente en «todo es humo y lo mismo» (2005, 148)<sup>126</sup>. La misma chanza recibe el rimbombante nombre de su esposa, Doña Costanza de Labra y Maya, a la que los alumnos apodan Doña Concomitancia Ladra y Maúlla de Ramírez (2005, 154).

El mote Platón Perdiguero responde a la fe en las ideas platónicas del maestro: «yo no tengo ideas; las ideas me tienen a mí, que no es lo mismo: que es todo lo contrario; ¡me tienen y sostienen, quiméricamente, en el aire, asido al ímpetu arrebatador y poderoso de sus alas!» (2005, 152). También a las lecturas y relecturas de fragmentos de *Fedro*, *Fedón*, *La República* o *El Banquete* con que bombardea a sus alumnos. Don Pantalón, a imagen y semejanza de los perros perdigueros que con su gran nariz todo olisquean, con la suya parece seguir el rastro de esas ideas porque, como antaño explicaba a sus alumnos: «a las ideas solo las conocemos por el rastro, como el perro a la pieza; por él las sigue nuestro pensamiento, que es como una fina nariz olfateadora de sabueso, pachón o perdiguero. De esta persecución de las ideas, de este seguirles platónicamente por un rastro, salió aquello otro de la maldita cacería, que no es lo mismo que cacería maldita, deporte venatorio, que es a lo que llamó filosofía el aristotelismo» (2005, 148), un evidente guiño a la teoría de las ideas-liebres que Bergamín había expuesto en sus aforismos de 1935.<sup>127</sup>

Desde el principio se intuye que Don Patricio es una suerte de Quijote, y la sospecha se confirma en el cuarto capítulo cuando el narrador lo compara con el personaje de Cervantes al escribir: «me parecía que lo iban tomando para sí las manos invisibles de la melancolía, mensajeras infernales o celestes de la otra vida. Y a su paso, también parecían agravarse sus chifladuras; todo lo contrario

---

legendario, me dieron muchas coas en la nariz con su golpe de humo, enseñándome el gusto amargo y ceniciento de las últimas esencias vivas, el gusto infernal de quemarse que se transmite al paladar humano, por el olor, la enorme apariencia humorística del mundo».

<sup>126</sup> Un gesto autorreferencial pues Bergamín había utilizado este epígrafe en su obra teatral, *Enemigo que huye*, escrita en 1927.

<sup>127</sup> Idea sobre la que vuelve en el exilio en un ensayo publicado en México: «Las ideas liebres. (releyendo a Heine)», *Hoy*, 258, 31/01/1942, 28-29.

que en el admirable suceso del cervantino Caballero» (2005, 259). Este Quijote contemporáneo, al que el destierro le roba la cordura pero no le quita ternura, también tiene a su lado un fiel escudero. *Don Endimión*, un sevillano del que se desconoce el nombre porque *Endimión* es el mitológico mote que le dan los alumnos por vivir en la madrileña calle de la Luna y por ser «gordo, bajo, bastante calvo, de faz rubicunda, achatado todo él, en confirmación natural de su remoquete: optimista, alegre; siempre risueño y satisfecho» (2005, 262) y felizmente enamorado de su mujer, una bailarina valenciana que «de hacía el más exacto pandán imaginable» (2005, 263), de nombre de mocedades Sultanita, de mayor apodada como la Sultanona, por sus dimensiones físicas resultado de «la apacibilidad de la vida conyugal» (2005, 261). Don Endimión y su mujer no tienen hijos, se quieren y les gusta divertirse en saraos flamencos. El afecto por Don Patricio y su hija Pilar (cuya madre muerta era amiga de la Sultanita y Don Endimión es su padrino de bautismo) los lleva al destierro americano para no separarse de ellos pues Pilar decide seguir a su padre «saliendo de los infernales despojos de nuestra guerra chica para vivir y compartir conmigo este Purgatorio» (2005, 266). Como el caballero y su escudero, Don Patricio y Don Endimión son opuestos. Don Patricio culto y profesor, Don Endimión, apenas si sabe leer y trabaja en lo que puede, pero cuando «algún pedante le reprochaba a Don Patricio su íntima amistad con hombre de tan pocas letras, solía escuchar esta respuesta: lo es de mucho espíritu» (2005, 262).

Nigel Dennis (2005) sostiene que *El tostadero de Don Patricio* es una novela con claros tintes autobiográficos ya que ambas figuras, maestro y discípulo, reúnen características de Bergamín. Creo que esto responde a la emulación bergaminiana de la concepción unamuniana de la novela: para Unamuno esta ha de ser como la vida misma, orgánica y no mecánica, y autobiográfica, porque toda obra «cuando es viva es autobiográfica» (2012 [1927], 128). Como escribía Francisco Ayala: «la experiencia personal presta materiales y alimento a la imaginación creadora» (Ayala 1981, 64). Bergamín, siempre muy púdico en el uso de la experiencia personal en la creación, en cambio, en esta obra, se permite algunas licencias, pero lo hace diseminando estas informaciones, sin pretender crear un alter ego suyo que responda de manera unívoca a uno u otro personaje. La suya no es una voluntad autobiográfica y las informaciones que el lector puede rastrear son más bien guiños, evocaciones, recuerdos sin mayor transcendencia que podrían ser o no veraces. El maestro don Patricio es delgado, huesudo y narigudo como Bergamín, pero usa gafas y es profesor como Unamuno —en 1943 Bergamín aún no había ejercido como docente, como hará luego en Caracas y Montevideo—. Hay otras referencias biográficas, un paseo del discípulo por las calles de Madrid en la noche de Reyes con un amigo malagueño («como la familia de usted»),

Antonio Oliveros, que bien podría ser Manuel Altolaguirre (2005, 262); la referencia a sus estudios de Derecho («me parece que andaba usted entonces en Madrid, acabando su carrea de leyes; como creo recordar que alguna vez me dijo, sin acabar de terminarla y coqueteando con la de medicina» 2006, 261); la tertulia en México donde Don Patricio defiende al discípulo ante sus amigos exiliados que lo critican por ventajista y jugador de palabras por un artículo sobre Larra y las *palabras-espejos* (2005, 159), texto que, efectivamente, Bergamín escribió y publicó en la revista *Hora de España* en noviembre de 1937.<sup>128</sup> O la referencia a los papeles que Pilar le hace: «los otros escritos de mi padre, de que a usted le hablaría, debieron quedar todos en Madrid, pues yo aquí no pude encontrar ninguno. Los que aquí traigo son fragmentos desperdigados; proyectos y notas, me parece, más que ninguna cosa terminada» (2005, 342-343) en una clara referencia al saqueo de las tropas franquistas de la casa madrileña del autor.

En la obra las referencias espaciales mexicanas se reducen al café donde se encuentran los protagonistas y charlan sobre lo humano y lo divino. La descripción de este café mexicano sirve al protagonista para compararlo con los madrileños. Es una clara evocación del autor a estos espacios de sociabilidad que tanto frecuentó en su juventud y de los que, con tristeza, a su vuelta del exilio, dijo que «los grupos y tertulias literarias han desaparecido casi totalmente con los cafés que los asilaban [porque] la vida actual es muy ajetreada y deja poco tiempo y eso se une a un cierto hermetismo de los españoles (1963 en Radio Francia 1'55")». Don Patricio, cuando se encuentra con su discípulo en México le invita a:

Seguirle y acompañarle al interior de un establecimiento de los que en Sevilla llaman dulcerías, y que al parecer de Don Patricio, son en esta bella y desbaratada ciudad de México los únicos rastros aparentes del café español, con su mesa fría de mármol limpio, y hasta, a veces, entre otros, nada buenos, el olorcillo a tostadero que tanto place a nuestro narigudo, naricísimo y narizante o narivolante filósofo piropatético. Recuerdo todavía que aquel aromático vaho de las madrugadas madrileñas al humo del café que tuestan en medio de la calle los cafeteros, impregnaba enteramente el rostro de nuestro maestro, ahumándolo con una sonrosada lumbre inefable como la de su culotada pipa ambarina, cuando llegaba a darnos la clase de primera hora; que era su clase predilecta (2005, 152).

El espacio geográfico dominante en la novela, a pesar de que discurre en México, es el de las escenas madrileñas que evocan ambos personajes y que se integran en el texto como estampas de costumbres, copiando Bergamín esa manera de hacer historia a través de la cotidianidad de la vida popular que tanto gustaba a Galdós y a Unamuno, dos de los escritores españoles que más

---

<sup>128</sup> Además de otros ya en México con la misma temática.



admiraba. Como por ejemplo, cuando el discípulo recuerda su noviazgo, en su época de estudiante, con una *chulita* madrileña que vivía en la portería de la calle de la Estrella:

los paseos, en otoño, cerca del río, por los Viveros, y pinares de la Moncloa; las madrugadas primaverales del Retiro; los cines; los teatros; los conciertos mañaneros; los rincones en largas tardes invernales de los viejos cafés madrileños: el Español; los de San Bernardo y Santo Domingo; el Colonial, Madrid, Pombo, Candelas, San Millán; el del Progreso; el del Prado; el de la Bolsa; la Elipa; el Sotanillo.... Y las comidas veraniegas en los merenderos de *Górriz*, en la Dehesa de la Villa, *Revertito*, frente a San Vicente; el *Gallina* junto a la Plaza de Toros vieja...; los de los Juanes (el de la casa de abajo, el de la cuesta y el de la Fuente del berro); o en “Las Brisas del Manzanares”, “El Niágara”, “Puerta de Hierro” y en las Delicias, las Ventas, las Vistillas (2005, 265)

A estas escenas de unos felices años veinte, y como es habitual en la obra de Bergamín, se mezclan numerosas referencias histórico-políticas que sirven a sus personajes para opinar sobre la situación española e internacional. Una de estas referencias es la «Carta del Atlántico», texto firmado en 1941 por Churchill y Roosevelt, los presidentes inglés y norteamericano, que acuerda luchar por la paz en Europa sin engrandecimientos territoriales ni intereses individuales, con el solo objetivo de volver a instaurar la democracia en el mundo y que subraya la necesidad de convertir la Sociedad de Naciones en una institución más garantista, la futura Organización de Naciones Unidas. La firma de este acuerdo había infundido grandes esperanzas en la comunidad de exiliados republicanos que vieron cercana la posibilidad de volver a una España democrática. El discípulo, en cambio, se refiere a este acuerdo con mucha amargura y un cierto cinismo:

Eche usted una ojeada por ese breve documento, tan decisivo en los actuales momentos, que decimos históricos, llamado la “Carta del Atlántico”; y en la también breve ampliación que le sigue como “Declaración de Naciones” unidas en la guerra presente: ¿Qué encuentra usted?  
–Encuentro por lo pronto, una curiosa distinción dentro del término mismo de la palabra libertad, a que usted llama con razón divina, y yo llamaría también peregrina, y es la de su aparente redundancia con el añadido de religiosa...  
–Rípios, amigo mío; rípios; pero rípios que son muletas en que se apoyan para andar los políticos mutilados del pensamiento: muletas que en sus oratorias propagandas se hacen muletillas. Entretanto los soldados pelean. Con máquinas, que no precisan de esa clase de apoyos retóricos. También ahora habrá usted oído hablar frecuentemente de una cosa –y decirle cosa quizás sea demasiado decir– a que suelen llamar el “orden cristiano”. Pues ¿qué es ello? Se preguntará usted, como me he preguntado yo. A lo que contestaría, chulaponamente, cualquier concomitante español madrileño, que ni Dios lo sabe. (2005, 164)

Es evidente la exasperación por boca del personaje, de un Bergamín exiliado y hastiado de los juegos políticos y de la impostura de la Iglesia católica. De hecho, a estas palabras sigue un encendido alegato contra la Iglesia por la confusión reinante. En el segundo número de la revista –en los capítulos tres y cuatro de la novela– se alude a un acontecimiento pasado, «dos trece

puntos», una referencia explícita al programa de mínimos presentado por Negrín poco después de ser elegido presidente en 1938, con el que pretendía aunar consensos republicanos y atraer la ayuda internacional para la causa republicana. En realidad, estos trece puntos tuvieron una lectura negativa tanto en el ámbito internacional como en el doméstico. Los franceses e ingleses rechazaron las propuestas de Negrín y los soviéticos, ante el rechazo de los europeos, comprendieron el desinterés de las potencias aliadas y comenzaron a reducir las ayudas a la causa republicana. En lo concerniente a la situación interior, Franco rechazó la propuesta de plano, sabedor de que la caída del frente de Levante le aseguraba la victoria, y las fuerzas republicanas se dividieron entre partidarios de Negrín y de Indalecio Prieto dinamitando la frágil unidad de los socialistas:

Recordará usted aquellos famosos trece puntos que al finalizar nuestra lucha en España quisieron darnos a los españoles nuestros repúblicos; como si nos cosieran la herida que nos habían abierto en la batalla: en aquella batalla que nos partía tan enteramente por la mitad. Pues, por ellos, el medio español o español medio, se enteraba al fin, demasiado al fin o a la postre, de que, efectivamente, estaba partido por la mitad. ¡Y gracias a que hubo que darle o hacer como que se le daban aquellos trece puntos: ni menos ni más! ¿quién se acuerda ya de lo que decían o nos querían decir, de lo que nos cosían con ellos? De lo que nos escocían también. ¡Escozor de costura sangrienta, para apresarnos y sostenernos las entrañas que se nos estaban escapando, deshaciendo vivas!. (2005, 252)

Como es habitual en la escritura del autor, juega irónicamente con las palabras y su significado para darle la vuelta a los contenidos. La polisemia de la palabra punto, por ejemplo, permite así que los trece puntos de Negrín (cuestiones, propuestas) terminen por ser puntos (de sutura) de una costura (herida) que escuece (que responde a la aliteración coser/escocer). El trece de la cantidad de objetivos se transmuta en las frases siguientes en el trece (convicción/testarudez) del dicho popular «mantenerse en sus trece». El soliloquio cada vez se enreda más en este conceptismo bergaminiano:

Un puntiagudo puntilloso, y no mal punteado, de estos que le digo, quiso convencerme de su puntualidad, puntualizándome, que, de los trece puntos que a él le dieron, o le quisieron dar, con los que le quisieron coser, le sobraron lo menos la mitad, cuando no las dos terceras partes. Y como yo no soy matemático, ni menos, astrónomo, no sé si entendí bien lo que me decía o lo que me quería decir. Que yo soy mal entendedor de medias palabras. Y era aquello de los cuatro puntos cardinales. Que para qué trece si son cuatro. O alguno más. Que no pasan de cuatro o cinco. Me sorprendía la argumentación de mi puntiagudo puntualista y le pedí que me la puntualizara mejor: –Muy sencillo– me respondió el gran puntiagudista, empingorotado en su puntualidad como subido a una pirámide protectora, y no solo atestiguadora, de su encapirotada tontería: “Muy sencillo, y de punto a cabo se lo diré: que los trece puntos no sean más que cuatro o, si acaso, cinco, se debe a que solo cuatro puedan serlo ejemplares, o sea, cardinales (de *cardines*, eje) y por lo tanto, ejecutores o ejecutantes verdaderos, que lo sean de veras: puntualizadores de la ejecutoria de la verdad. Que así pueden partirse y partírnos, por el eje, y por consiguiente, compartirse con todos”. –No lo entiendo, le respondí– “pues es muy sencillo –me dijo él–; cualquiera de estos puntos se bastan y se

sobran para todas las *íes* que se quieran” –Sigo sin entenderlo–. “Pues se lo diré al revés para que lo entienda mejor: el medio español, o sea, el español medio, que en ese medio españolismo crece y se desarrolla, puede considerarse a sí mismo, siempre, como a un tercero: tercero de mediar” –Ahora lo comprendo perfectamente, le interrumpí: tercero en discordia...– “o en concordia” –me dijo él–. Bien. Tengamos la guerra en paz, que dijo el otro. (2005, 253-254)

El texto se enreda y el lector –como suele pasar con las obras de Bergamín– está obligado a volver con frecuencia sobre sus pasos para seguir el hilo argumental. Son constantes las aliteraciones (las de «punt» con puntiagudo, puntilloso, punteado, puntualidad, puntualizándome, puntos, puntiagudista, puntualista, etc). El autor se explaya con la polisemia de punto –ahora además de con valor de propuestas, también con el de cardinales (posición del globo terráqueo) y ya no con el de sutura–. Juega a cambiar la posición del adjetivo medio antes o después del sustantivo para modificar su significado (español medio / medio español) y usa el homónimo verbo «mediar» con la valencia intercesión. Hay constantes guiños a modismos y dichos populares, muchos versionados: «de punto a cabo»; «tener la fiesta en paz» por «tengamos la guerra en paz»; «a buen entendedor... pocas palabras bastan» por «se lo diré al revés para que lo entienda mejor» o «no soy mal entendedor de medias palabras»; o «los puntos sobre las íes» usado en la frase «cualquiera de estos puntos se bastan y se sobran para todas las íes». <sup>129</sup>Para acabar en una digresión que raya el absurdo en este siguiente y último párrafo donde propone dos ulteriores significados al polisémico «punto»: signo ortográfico (punto suspensivo y punto final) y puntada de labor de costura (punto de aguja) y propone los pares suspensivo/suspender, varios/variados y aguda/agudeza:

–No hagamos, don Patricio, en nosotros, esos puntos, ni trece ni cuatro ni cinco, de manera que los contemos y dejemos como suspensivos, suspendiendo en ellos, con ellos y por ellos, nuestro juicio, con esos varios o variados miedos y temores que nos ciñen de confusión el alma. Hagamos mejor punto final, sin puntualizarlos en agudeza. Que aunque agudamente, puntiagudamente nos atraviesa, como punto de aguja, para cosernos, y escocernos, entrañablemente, esta cuestión tan espina de nuestra entereza española, más vale que busquemos en ella aquel equilibrio (255)

Entre «burlas y veras», la obra también está plagada de referencias intertextuales y metaliterarias.

Don Patricio pregunta:

–¿se acuerda usted de Don Fulgencio?

–Naturalmente, el unamunesco fantasmón del “Arte Magna Combinatoria”.

---

<sup>129</sup> Es uno de los rasgos más típicos de su estilo. Ya en 1934, Guillermo de Torre, en una reseña sobre el libro de aforismos *La cabeza a pájaros* en 1934 escribió que «gusta de los refranes; pero es para volverlos intencionadamente del revés y evidenciarnos que no cambian, que tanto montan» («Del aforismo al ensayo», *Luz*, 6 julio 1934, p.8 [Hemeroteca Digital. Biblioteca Nacional de España — Luz \(Madrid. 1932\). 6/7/1934, página 8. \(bne.es\)](http://hemeroteca.digital.biblioteca.nacional.de.espana---luz/madrid/1932/6/7/1934/pagina.8.(bne.es))

–El mismo.

–El que tuvo Don Miguel la humorada de inventarnos en su “Amor y Pedagogía”

–Sí, señor, el extravagante y exotérico cocotólogo.<sup>130</sup> Que le diré que no sé si fue él el inventado por Unamuno o el que le inventó a él. Sombrío personaje, que como sus casi contemporáneos Abel Martín y Juan de Mairena, los inventores del pensamiento filosófico del poeta Don Antonio Machado, fueron los mejores filósofos españoles que hemos conocido, entre nosotros sus epígonos fantasmagónicos.<sup>131</sup> Pues respecto a ese Don Fulgencio y “Arte Magna Combinatoria”, tengo que confesarle mi pecado; porque en tanto tiempo que dejamos de vernos yo me di a pensar en la necesidad de completar su obra, y hasta he llegado a dejar escritos algunos trataditos seguidores de su pensamiento. (2005, 153)

Don Fulgencio Entrambosmares (*alter ego* del erudito Entrambasaguas<sup>132</sup>), uno de los personajes de *Amor y Pedagogía*, es un filósofo que trabaja en una obra titulada *Ars magna combinatoria*, clara referencia a Ramón Llull y Leibniz, y en un futuro libro de aforismos –género que cultivan tanto Bergamín como Unamuno– intitulado *Libro de aforismos o píldoras de sabiduría*. Es un chiflado que defiende a rajatabla el método científico puro para el pleno desarrollo del ser humano a través de todas las combinatorias posibles que ofrece la física y de todos los condicionantes que estudia la sociología positivista. Unamuno lo utiliza en su novela para parodiar la mentalidad positivista y determinista finisecular. Bergamín lo recupera para que su personaje Don Patricio justifique su idea de escribir una obra de teatro («la teatralidad fue tema preferido de Don Fulgencio... –Y añada usted: de nuestro Unamuno» 155) reescribiendo una figura mítica: la Cenicienta.

–¿Escribió usted una Cenicienta?

–¿qué otra cosa podía yo dramatizar o escenificar sino eso? Sino a esa. A una Cenicienta de los Madriles: una chamuscada. ¡Una criatura tan de humo pasado para mí, y que, además, oliese a domesticidad femenina por sus cuatro costados! El drama de mi puerquecilla [sic] cenicienta empieza con su desencanto, después de casarse con su Príncipe, el percibir la idealidad de la ilusión con que este le ha engañado. Mi protagonista no encuentra su felicidad sino poniéndose de acuerdo con el gato, en sutil concomitancia con él: quitándose definitivamente sus zapatitos y andando con

---

<sup>130</sup> La cocotología es el nombre que Unamuno da al arte de hacer pajaritas (por su traducción del francés, *cocotte*), hoy más conocido como origami que él introdujo en España. En *Amor y Pedagogía* como anexo figura un «Tratado de cocotología».

<sup>131</sup> Antonio Sánchez Barbudo reclamaba en 1954 para Antonio Machado la consideración de filósofo además de poeta (1954, 32-74). Para él, Abel Martín y Juan de Mairena habían puesto en palabras el pensamiento de su autor y merecían ese reconocimiento. Bergamín, en estas líneas, en 1943 ya había dado esa consideración al poeta andaluz.

<sup>132</sup> Joaquín de Entrambasaguas fue un filólogo e historiador español. Gran estudioso de la obra de Lope de Vega. Durante la guerra española demostró sus simpatías por el bando golpista y fue miembro de varias comisiones depuradoras (como por ejemplo la que ordenó destruir *El hombre acecha* de Miguel Hernández en 1939, texto del que se acababa de imprimir una tirada de 50.000 ejemplares en Valencia y que todavía no se había encuadernado. Se consiguieron salvar dos copias que permitieron publicar el texto en 1981.

los pies descalzos por toda la casa: acurrucándose junto al hogar de la cocina, para chamuscarse hasta reducirse de nuevo a su ser de lumbre apaciguada, a su inseparable rescoldo.

—¿Y cómo ha titulado usted su obra dramática?

—*Paciencia y barajar* o *Esa es otra*<sup>133</sup>. Pero volviendo a mis tratados concomitantes, que le digo, son estos tres exactamente... (2005, 155-156)

Además del método típico de Bergamín de escribir sus obras, ensayos o dramas, a partir de una figura, una frase, un argumento de otros autores sobre el que reconstruir y recrear una nueva trama, este párrafo destila todo el humor de Bergamín, que, tomándose siempre a risa, dice cosas muy serias. La protagonista de la novela no es una Juana de Arco, como uno podría imaginar al pensar en una heroína, sino una «simple» cenicienta, la heroína anónima —que recupera para todas sus obras— desencantada de que su cuento de hadas no tenga un final feliz. El que cualquier lector espera al acabarlo y que es precisamente donde el personaje de la novela decide hacerlo empezar para demostrar toda la frustración que puede encerrar el matrimonio.

El nombre de la obra, *Paciencia y barajar*, es un nuevo guiño quijotesco pues el noble caballero, en la segunda parte del libro (II, 23) baja a la encantada cueva de Montesinos. Allí se queda dormido durante una hora y en su sueño, que durará tres días con sus tres noches, conoce a Montesinos que lo presenta a su primo Durandarte diciéndole que viene a desencantarlos. A lo que el otro responde «y cuando así no sea [...] *paciencia y a barajar*» volviéndose de espaldas como si nada y sumiéndose de nuevo en su habitual silencio. La frase es un viejo dicho para insistir en que si se desea algo hay que perseverar y no dejarse abatir por la derrota. Sobre esta referencia a la obra cervantina había escrito también Miguel de Unamuno en un artículo para el cotidiano *Ahora* el 8 de julio de 1936, pocos días antes del levantamiento militar. Lo recuperaba para insistir en que, más que la perseverancia, lo necesario es la paciencia porque «esperándole [el éxito] habrá uno vivido y ganada su alma. Pues [...] dicese que al desganado se le abren las ganas comiendo sin ellas.<sup>134</sup> Y lo de Heráclito: “Hay que esperar para lograr lo inesperable”. No lo inesperado, sino lo inesperable» (1936, 5). Unamuno, en su condición de exiliado en Hendaya durante la dictadura de Primo de Rivera, había escrito sobre este capítulo del Quijote pero, ahora, la inestabilidad española lo obligaba a retomar el tema para subrayar la importancia de esperar «a que se resuelva la jugada histórica de mi España, a no impacientarme por su solución [porque] los días vienen y se van como vienen y se van las olas de la mar; los hombres vienen y se van [...] y este vaivén es

---

<sup>133</sup> Curiosamente, el nombre del siguiente capítulo de esta novela *El tostadero de Don Patricio*.

<sup>134</sup> Otro modo de actualizar el clásico dicho «comer y rascar, no hay más que empezar».

la Historia» (1936, 5).<sup>135</sup> Así que, el hecho de que Bergamín limite el espacio mexicano al café de los encuentros, mientras se explaya en la descripción de los lugares perdidos, no es más que un recurso del escritor para subrayar la condición de exiliados de los protagonistas y la melancolía que por ello destilan. El destierro es un tema presente siempre, al que se alude directa o indirectamente, en todas sus conversaciones. La espera es una consecuencia de este, por lo que don Patricio, cuando le cuenta a su discípulo que ha escrito una obra sobre una Cenicienta madrileña titulada *Paciencia y barajar* aprovecha el guiño del mensaje que encierra el título para preguntarle:

–Quisiera que siguiéramos charlando sobre algunas otras cosillas, de las que deseo preguntar su parecer.

–Pues usted dirá.

–Dígame, para comenzar por los arrabales o aledaños de lo que más o menos nos interesa: ¿usted es de los que esperan volver a España?

–De los que quisiera: y pronto.

–No le pregunto si lo quiere; ni tampoco si pronto o tarde; sino si de veras lo espera.

–Lo espero.

Entonces Don Patricio quedó suspenso y como meditativo unos instantes para añadir sentenciosamente, tras una bocanada de humo:

–Yo soy de los que esperan que España volverá a nosotros (2005, 157).

La vuelta a España en ese 1943 todavía era una esperanza en el horizonte para una buena parte del colectivo exiliado. Aún mantenían la ilusión de que las potencias aliadas ganasen la guerra y expulsasen a los franquistas, instaurando de nuevo un régimen democrático. La inanición de las potencias vencedoras tras la victoria en la Segunda Guerra Mundial, la reapertura de las fronteras francesas e inglesas al régimen franquista, el estallido de la Guerra Fría en 1947 que desembocó en la firma en 1953 de los Pactos de Madrid, les convencieron de la imposibilidad de volver a corto plazo. Bergamín desilusionado por la política mundial, más escéptico que devoto, aun cuando no habían todavía ocurrido todos estos condicionantes, ponía en boca de su maestro la frase «soy de los que esperan que España volverá a nosotros». La amargura desvelaba un augurio que con el pasar de los años se hizo imposible, como su biografía demuestra.

El estilo combinatorio del personaje unamuniano Don Fulgencio, es la excusa de Don Patricio, en el segundo capítulo, para sacar a colación las críticas que su discípulo ha recibido, de los exiliados españoles que se reúnen en la tertulia de las tardes en aquel café, por un artículo en el

---

<sup>135</sup> [Hemeroteca Digital. Biblioteca Nacional de España — Ahora \(Madrid\). 8/7/1936, página 5. \(bne.es\)](http://hemeroteca.digital.biblioteca.nacional.de.es/Ahora/Madrid/8/7/1936/pagina.5.(bne.es))

que disertaba sobre la necesidad de la unidad y *otroridad* dando pie a una charla entre ambos que culmina con uno de las disertaciones bergaminianas más bellas sobre la alteridad:<sup>136</sup>

la sabiduría o filosofía humana empieza verdaderamente como pensaba San Agustín, cuando el hombre se hace cuestión de sí mismo, o sea, en esa especie de concomitancia del hombre consigo. [...]Yo no soy yo, soy mi concomitante: el que me acompaña; el que viene o va, o va y viene, conmigo; el escéptico permanente de sí, que se vaivenea o balancea entre la desesperación y la esperanza. El hombre empieza a ser el que es, a aprender a serlo –como dijo el poeta griego– en su antípoda correspondiente o concomitante: cuando es o se hace el *antípoda de sí mismo* (como también, y tan bien, dijo nuestro poeta clásico)<sup>137</sup>: esto es, el concomitante de sí y consigo. O el aprendiz de concomitante. Por eso dijo usted muy bien que la caridad bien entendida empieza por uno mismo: porque acaba con uno mismo. Para querer o amar al prójimo como a mí mismo, tendré que quererme a mí mismo, pensándome como mi antípoda. Mi prójimo más prójimo, o sea, más próximo, es siempre mi antípoda: mi concomitante absoluto. Y ese o eso soy yo. Cuando soy uno: el otro; el que fue o ha sido y será: ese *cada cual o cada quisque o cada uno* que al estilo escolástico y madrileño popular, usted tan españolamente invoca» (2005, 166-167)

El último capítulo de la novela se titula «las horas muertas» que bien podría aludir al compás de espera en que se encuentran los exiliados, anhelantes de volver a casa, o, también podría ser un guiño al tiempo del purgatorio, a las horas después de muerto. Don Patricio ha fallecido y su discípulo recibe de manos de su hija Pilar, los papeles del maestro. Ella le advierte que son todos textos sueltos y obras incompletas, porque las cosas de valor quedaron en Madrid. Los papeles están separados en sobres con títulos manuscritos. La mirada del discípulo recae en uno subtítulo «Memoria de mis apariencias y tramoya»<sup>138</sup> en cuyo interior hay un folio garabateado con el siguiente texto:

“en una de fregar cayó caldera”<sup>139</sup> y en otra –¡que esa es otra!– de fraguar, cayó Calderón. (“Más como fuese mortal –metióle la muerte luego– en su fragua”)<sup>140</sup>

---

<sup>136</sup> Existe un artículo de Bergamín publicado en *Hoy* el 24 de abril de 1943 de título «Las palabras espejos. El equívoco de la unidad». pp. 36-37.

<sup>137</sup> Lope de Vega, *El premio del bien hablar*, Acto III, escena II: «si de la noche en su abismo / cerrara el cielo español, / muriera yo como el sol / antípoda de mí mismo». La obra narra la historia de una joven sevillana, Leonarda, prometida por su padre a don Pedro y resuelta a cumplir con su deber de buena hija hasta que irrumpe en su vida don Juan de Castro, un joven caballero madrileño del que se enamora.

<sup>138</sup> En el teatro clásico español era costumbre acompañar los autos de lo que se denominaba «Memorias de apariencias», un conjunto de instrucciones sobre la configuración de tramoyas y escenarios que el autor mandaba, generalmente de su puño y letra, para ayudar a quienes tenían que disponer los decorados y el tablado de la representación. A estas memorias (también llamadas «apariencias» sin más) podían añadirse las denominadas «memorias de demasías» en las que los encargados de organizar el escenario elaboraban una relación de las modificaciones y añadidos hechos a las «memorias de apariencias» con objeto de cobrar, si era el caso, una cantidad extra sobre la que en un principio se había presupuestado (Escudero y Zafra 2003, 9).

<sup>139</sup> «en una de fregar cayó caldera / (transposición se llama esta figura)», es un verso de la Silva IV de *La Gatomaquia* de Lope de Vega. Con este hipérbaton el autor quería mofarse del estilo de Góngora.

Hay en la literatura española calderonianos de caldera y calderonianos de caldero. Calderón lo es de caldera y caldero juntos. ¡Por eso es Calderón! (“¡Oh juicio divinal –cuando más ardía el fuego–, echaste agua!”) (2005, 344).

De nuevo el estilo irónico de Bergamín es evidente: utiliza los versos de dos de los poetas clásicos españoles que mezcla con sus manipulaciones lingüísticas: caldera /caldero fregar/fraguar/mortal.

Pilar le extiende otro sobre titulado *Los sitios acostumbrados. Dichos y cantares de fraguas o fraguados en homenaje a los hermanos Machado (martinetes de Martín y cañas amairenadas)* y ante las preguntas de Don Endimión ella explica que «dice *amairenadas* por Juan de Mairena y *martinetes* por Abel Martín; las dos sombras de Antonio Machado» (2005, 344) y añade:

aquí también se dice algo de Calderón. Léimos:

*Con mi nombre soy indicio  
del pozo de la razón  
que me abrió mi San Patricio  
(el que inventó Calderón)*

*Cada vez que paso y miro  
los sitios acostumbrados  
me arrodillo y los venero  
como si fueran sagrados<sup>141</sup>*

San Patricio es un santo escocés del siglo IV enviado por el Papa Celestino para convertir las tierras de Hibernia (Irlanda). Los habitantes de la isla se burlan de él y el santo, afligido, ruega a Dios un milagro. Este le muestra una pequeña caverna en una isla en la que quien entra puede observar los sufrimientos de los pecadores y la dicha de los justos. El santo construye en aquel lugar un monasterio y una puerta a la entrada de la cueva para proteger el paso. *El Purgatorio de San Patricio* de Calderón de la Barca recrea esta leyenda del santo en una versión algo distinta: una nave naufraga en las costas de Irlanda pero consiguen sobrevivir dos hombres, Patricio y Ludovico. Ambos se dicen cristianos, pero la bondad del primero contrasta con la maldad del segundo. Patricio se convierte en pastor del ganado del rey y un ángel le entrega un mensaje divino: debe catequizar la isla. En la segunda jornada mientras él predica, Ludovico asesina.

---

Bergamín versionó esta obra de Lope en su exilio uruguayo y lo tituló *Los tejados de Madrid o el amor anduvo a gatas*.

<sup>140</sup> «más como fuese mortal, / metióle la muerte luego / en su fragua, / ¡oh, juicio divinal! / Cuando más ardía el fuego / echaste agua» son los versos 235-240 (copla XX) de las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique [Coplas a la muerte de su padre \(rae.es\)](http://rae.es).

<sup>141</sup> Canto popular español recogido en: Francisco Rodríguez Marín, Sevilla 1882-1883. [Cantos populares españoles - Editorial Renacimiento](#)



Como los habitantes no lo toman en serio resucita a Polonia, una de las hijas del rey para que le ayude a predicar. En la tercera jornada, cuando ya la isla se ha convertido, Ludovico se redime de sus pecados y consigue entrar en la cueva.

Así, el pequeño poema de Don Patricio proporciona la clave de lectura bergaminiana de la novela: se establece un claro paralelismo entre el café (el tostadero) de Don Patricio y la cueva (el Purgatorio con el fuego donde las almas expían las culpas) de San Patricio gracias a la homonimia del santo y el maestro y el fuego de la tostadura del café y del Purgatorio.

El segundo de los poemas es una canción popular sobre la que el profesor escribe:

Cada vez que al pasar, miramos, los que llama admirablemente la copla popular en un solo verso que dice, y vale, por miles de poemas, *los sitios acostumbrados*, podemos arrodillarnos ante ellos, venerándolos como si fueran santos. Hay en esta copla un hondo sentido que concentra siglos de cultura de los sentimientos. Y de los pensamientos. ¡santas costumbres! Esos sitios acostumbrados suponen las raíces vivas y más hondas del querer; ese *querer* o *ley*, *querer* de *ley*. (“que en el querer nadie manda”) en que el pueblo español expresa toda su tradición humana; toda su sensibilidad y cultura. Y también su espíritu. Su vida y su alma. *Pasar y mirar*, nos dice la copla, que es todo lo contrario del *mirar y pasar* del Dante. Pero, eso sí, tampoco nos dice que razonemos. Los sitios acostumbrados del sentimiento, deduciríamos nosotros, son los lugares comunes del corazón, y nos los apropiamos en coplas”. Hasta aquí el texto (345)

La condición exílica de Don Patricio es su purgatorio en vida, ese «esperar que España vuelva a nosotros», esa reflexión del capítulo tercero, titulado, no casualmente, «la cuestión puntiaguda» donde el maestro se refiere al destierro con las palabras de Suárez de Figueroa «es un no hallarse ni con los vivos ni con los muertos, sino entre unos y otros, estándonos entre el vivir y el morir, suspendo el sentido y con el ánimo puesto como en balanza» (2005, 251)<sup>142</sup> o a las de Dante, cuando alude a los que navegando por el mar, a la entrada el Purgatorio, vuelven su deseo a la lejana patria, sintiendo enternecerse su corazón (2005, 257)<sup>143</sup>. Los lugares y el pueblo español que añora el profesor están representados en su escritura, en los textos que su discípulo va leyendo y que desde este momento y hasta el final del capítulo (y de la novela, pues es el último) se suceden uno tras otro. La intertextualidad de Bergamín es inabarcable porque se mezclan versos de Rubén Darío,<sup>144</sup> de los hermanos Antonio<sup>145</sup> y Manuel Machado, de Alfonso Álvarez

---

<sup>142</sup> Es el Alivio II, 454 de Pasajero español de Suárez de Figueroa.

<sup>143</sup> «Era già l'ora che volge il disio / a navicanti e'ntenerisce il core / lo di c'han detto ai dolci amici addio; / e che lo novo peregrin d'amore / punge s'ode squilla di lontano / che paia il giorno pianger che si more».

<sup>144</sup> En *Pasajero*: «*De Pascal mire al abismo* / –entre Machado y Rubén– / (¡baudeleriano vaivén!): / me encontré conmigo mismo. / (No me conocía bien). (2005, 346). El primer verso (en cursiva) es el que corresponde al poema *No obstante* de Rubén Darío.

de Villasandino,<sup>146</sup> de Tirso de Molina,<sup>147</sup> de los cancioneros populares, refraneros<sup>148</sup> y algunos aforismos y dramaturgias que son autorreferencias. Se cierra el capítulo con un sainete, *El querer de los quereres*<sup>149</sup> o *más flores tiene un almendro*<sup>150</sup> y *cómo se burla el amor*, género del que el propio Bergamín era un gran defensor además de yerno de Carlos Arniches, el más famoso de los dramaturgos de la categoría. A este propósito Don Patricio había dejado escrito:

Los sitios madrileños que aquí se evocan, son *sitios acostumbrados* del pueblo de Madrid, y ha de mirarse mucho el que los pase, de venerarlos, según dice la copla popular, que es savia o sangre vivificadora de nuestra vida y pensamiento, su santísima huella de amor; de un amor que el pueblo español, en Madrid, llama *querer*, porque es de ley

El discípulo sale con los papeles guardados en el pecho, «palabras de sembrador, sembradura o semilla de ellas, los últimos despojos vivos del amigo muerto», para protegerlos de la lluvia.

La novela de Bergamín es un canto a la poesía, a la literatura española, a la tradición popular de los romanceros y cancioneros, a la poesía de los Machado y al teatro de Unamuno. A las imágenes de costumbres, a lo popular y madrileño, al sainete y a la comedia del teatro áureo. Esos lugares de la literatura, en los que, lugares de la memoria, para decirlo con la terminología de Pierre Nora, cristaliza y se refugia la memoria colectiva.

---

<sup>145</sup> «Y esa Lola, ¿cuál será? / ¿la que se quedaba sola? / ¿la que se soltó la cola / y se coló de verdad?» (2005, 347). El primer verso corresponde con el poema *La Lola* de Antonio Machado.

<sup>146</sup> «Martín pescador de caña / y Mairena, de cuchara / o de red; ¡la cosa es clara! / *Sevilla, ciudad extraña*» (2005, 348). El último de los versos corresponde a Villasandino, recogido en el *Cancionero de Baena*. Los primeros son una clara referencia a Antonio Machado.

<sup>147</sup> «Si es zarzuelero el amor / (majeza y chulapería) / El sainete es lo mejor, / Lo malo es la tontería / De creerlo lo peor. / ¿Majeza es majadería? / *¿Tan corto me lo fiais?* ¡que largos cabos atáis / A quien ninguno os fía! » el verso en cursivo es de Tirso de Molina, del Tenorio.

<sup>148</sup> «Las cosas que van despacio / son las que pueden pasar / (“Los faroles de Palacio” / No las quieren alumbrar. / ¿será porque fueron muerte / “y luto quieren guardar”?) Para no vete sin verte no te quiero ni mirar» (2005, 347). *Romance de la princesa muerta* de Emilio Carrere.

<sup>149</sup> Con la ironía del autor parece una versión del libro bíblico *El Cantar de los Cantares*.

<sup>150</sup> Una reescritura de un verso de la canción popular *Ay, Gitano mío* «Gitano, si me quisieras yo te compraría en Granada la mejor cueva que hubiera. Aunque tengas más amores que flores tiene un almendro, ninguno de ellos te quiere como yo te estoy queriendo».

**CAPÍTULO 4:**  
**EXILIO EN URUGUAY (1947-1954)**



#### 4. COMO EL URUGUAY NO HAY...

Buscar raíces es una manera subterránea de andarse por las ramas  
José Bergamín, 1948

En 1947, tras vivir 7 años en México y residir uno escaso en Caracas, Bergamín viaja a Montevideo para dictar un ciclo de conferencias. Al país que, pocos años después y de manos de Ángel Rama (1966), quien sería uno de sus alumnos más queridos, recuperaría la categoría de *raros* inaugurada por Rubén Darío (1920) para trazar su propia tradición literaria. Francisca Noguerol ha empleado recientemente esta clasificación de escritores *raros*, *atípicos* o *excéntricos* para definir a José Bergamín. Son aquellos que se interesan por el fragmento, por la miniatura, que rechazan las fronteras genológicas y artísticas y que son extremadamente cultos, pero enemigos de escuelas y banderías (2014, 403-418).

De la batalla de Carpintería (1836) surgen los dos partidos políticos históricos de Uruguay, el Partido Blanco o Nacional y el Partido Colorado, pero es en 1903, con la llegada al poder de José Batlle y Ordóñez, cuando la política, y el país, ingresan a la modernidad. Con Batlle se inicia un proceso de reformas políticas y sociales que convertirán al país en un lugar próspero y progresista. La conocida «Suiza de América». Se impulsa un ambicioso proyecto de obras públicas y de instrucción. La educación secundaria se convierte en obligatoria y gratuita y se crean varias Facultades e Institutos universitarios. La legislación laboral establece un día obligatorio de descanso semanal, un máximo de 48 horas laborales a la semana y protección contra el despido. Se nacionalizan la energía eléctrica, el Banco de la República y el Banco de Seguros del Estado. Hay una modernización de las técnicas agrícolas y un fuerte apoyo a la industrialización. El Estado separa a la Iglesia de cualquier poder temporal. La mujer obtiene derechos como el divorcio y el voto. Los inmigrantes consiguen nuevos derechos políticos. Batlle teme que demasiado poder concentrado en las manos de un presidente someta al país a una dictadura, por lo que propone un sistema colegiado de nueve hombres para gobernar. La Constitución de 1918 refrenda parcialmente esta propuesta, pues aprueba una organización bicéfala con un Presidente de la República y un Consejo Nacional de Administración. El primero se encarga de la seguridad interior y exterior y de las fuerzas del orden. El Consejo, formado por nueve miembros de los dos grandes partidos, lo hace de la educación, la salud, las obras públicas, la economía, etc.

Batlle muere en 1929, marcando el fin de este período que había convertido al Uruguay en un país modélico en el mundo hispánico. Deja un país muy distinto del que había recibido en 1903.

La Iglesia y el Estado se han separado. La educación ha recibido un fuerte impulso. El Uruguay ha dado brillantes intelectuales, escritores y artistas plásticos. Las leyes sociales han ampliado el bienestar de la población y el ejército está sometido al poder civil. Los uruguayos de 1930 se saben parte de una experiencia única en América Latina. Han construido un sistema democrático y una sociedad equilibrada, moderna y progresista. Pero cuatro días después de la muerte de su presidente, la Bolsa de Nueva York decreta su quiebra y la recesión económica alcanza también a Uruguay. Su nuevo presidente, Gabriel Terra, incapaz de tomar las drásticas decisiones que la crisis requiere, en 1933 disuelve el Consejo Nacional de Administración y las Cámaras Legislativas. Prácticamente no hay oposición al golpe de estado más allá de Baltasar Brum, expresidente y pupilo de Batlle, que se pega un tiro desesperado por la impasibilidad de los políticos y de la sociedad civil esperando que su gesto sea un detonador (Machado 1992, 513-514). Pero solo en la universidad los estudiantes, capitaneados por el decano de Derecho y fundador del Partido socialista uruguayo Emilio Frugoni, azogue de la dictadura, se movilizan durante tres semanas. El país acepta con resignación lo que Terra llamaría «revolución de Marzo» y el inicio de la Tercera República.

El golpe de Estado del 31 de marzo de 1933 suspende temporalmente el sistema democrático y la libertad de prensa. La dictadura, bautizada popularmente como «dictablanda» se prolonga lo suficiente como para reformar el régimen constitucional. Durante los meses siguientes se elabora una constitución a medida de las fuerzas que han liderado el golpe de estado y con un poder ejecutivo centralizado en torno a la figura del presidente. Esto permite la reelección de Terra en la Convención Constituyente del 22 de marzo de 1934 para el período 1934-1938.

La Constitución de 1934 establece una república democrática representativa y laica en materia religiosa. Dedicar una amplia sección a los derechos, deberes y garantías de los ciudadanos y consagra los derechos civiles (huelga, salario, seguros sociales, pensiones, derecho a la educación y ciudadanía femenina). Pero Terra, y algunos de sus ministros, admiran el fascismo de Mussolini. Esta simpatía se traduce en una intensificación de las relaciones comerciales no solo con Italia, también con la Alemania de Hitler y a la ruptura con la Unión Soviética en diciembre de 1935. Aun así, la dictadura se mantiene liberal en su política económica y más conservadora que fascista en su ideología y nunca arriesga sus relaciones comerciales con las grandes democracias, en especial con Inglaterra. El 2 de junio de 1935 durante la visita oficial del dictador brasileño Getúlio Vargas, el militante blanco Bernardo García dispara contra Terra, dejándolo levemente herido. Se clausuran los periódicos y se desata una ola de violencia y torturas contra los presos políticos que, de nuevo, Emilio Frugoni denuncia publicando los testimonios de las

víctimas. En este clima de polarización social uruguaya triunfa en España primero el Frente Popular, victoria que la oposición uruguaya interpreta como signo de esperanza en su propia lucha, y pocos meses después inicia la guerra civil.

Al inicio de la contienda española la mayor parte de los países de América Latina, con la clara excepción de México, se muestran aparentemente neutrales. En realidad, esa aparente neutralidad en muchos casos encubre una fuerte hostilidad hacia el gobierno republicano español (Binns 2016, 19). El dictador Terra ese el primero que pone fin a esta aparente imparcialidad. Se postula, desde los inicios de la contienda y en varias ocasiones a lo largo de ella, como mediador del conflicto, y el 22 de septiembre de 1936 rompe relaciones diplomáticas con el gobierno republicano por el asesinato de familiares de un vicecónsul a manos de un grupo de milicianos.<sup>151</sup> Una buena parte de la prensa uruguaya respalda su rechazo. La hostilidad contra los republicanos se mantiene más allá de la dictadura, también en el gobierno de su sucesor Baldomir a pesar de la movilización popular y la recogida de más de 147.000 firmas. Pero Baldomir justifica como acertada la interrupción de relaciones decretada por Terra en 1936. Uruguayos y españoles en Uruguay se dividen con el mismo fervor y el mismo odio que en la Península. La élite conservadora se agrupa en torno a instituciones como el Club Español, la Institución Cultural Española de Uruguay, la Unión Nacional Española capitaneada por Rafael Soriano, la Sociedad Española de la Virgen del Pilar apoyada por los jesuitas y controlada por Adolfo Capella o la sección uruguaya de Falange Española liderada por José Pumarega. El gobierno además de sus escauceos con el bando ‘nacional’ promueve conferencias y visitas de personajes ilustres a favor de Franco, como la estancia en Montevideo para impartir un ciclo de conferencias de Gregorio Marañón, recibido y agasajado por el mismo Terra en 1937. Pero otra parte de la población se alinea a favor de la causa republicana. Uruguay, pese a sus dimensiones, es el noveno país del mundo en remitir ayuda económica o de equipo para los combatientes (Casas 2017, 82). Así, desde las primeras semanas de la guerra civil, de acuerdo con una campaña propagandística

---

<sup>151</sup> El 20 de septiembre de 1936 el vicecónsul de Uruguay en Madrid, Teófilo Aguiar Mella Díaz, encontró en una morgue madrileña los cuerpos de sus hermanas Consuelo y Dolores y de la amiga de estas, María Encarnación de la Iglesia, madre superior de las escolapias de Carabanchel. Las dos hermanas habían nacido en Montevideo y aunque se habían mudado a España en la infancia, desde los inicios de la guerra llevaban el brazalete con la bandera uruguaya como protección diplomática. Dolores, que vivía con ocho escolapias escondidas en una casa cerca de la Puerta del Sol, fue detenida por milicianos en la mañana del día 19. Consuelo y María salieron a buscarla y no se las volvió a ver. Las tres están entre los 233 mártires de la Guerra Civil beatificados por Juan Pablo II en 2001. Su muerte sirvió a Terra para interrumpir bruscamente sus relaciones diplomáticas con la República Española (Binns 2016, 29).

orquestrada por el gobierno republicano como contrapeso a las atrocidades divulgadas por la prensa pro franquista, muchos periódicos uruguayos publican artículos de intelectuales católicos defensores de la República: los franceses Maritain, Mauriac y Bernanos, el escritor José Bergamín o el teólogo José Manuel Gallegos Rocafull. Entre los intelectuales uruguayos destaca Juana de Ibarbourou que argumenta su rechazo no solo al fascismo sino también a la intolerancia religiosa de gran parte de la izquierda uruguaya. Se promueven numerosas actividades literarias y culturales. Los mayores esfuerzos son, por ejemplo, los de Juvenal Ortiz Saralegui, poeta uruguayo muy vinculado a la ‘joven literatura española’<sup>152</sup> que publica junto a Sofía Arzarello<sup>153</sup> y Jesús Betancourt el volumen *Poeta fusilado* en 1937. Es una antología que nace del homenaje celebrado en honor a Federico García Lorca en noviembre de 1936. El poeta había visitado el país en 1934 y había pasado una temporada en casa de su amigo Enrique Amorim<sup>154</sup> junto al poeta Alfredo Mario Ferreiro.<sup>155</sup> Los días en Montevideo habían sido de intensa actividad social, dando conferencias, asistiendo a eventos en su honor, en los que fue recibido como una celebridad (Rocca y Roland 2011). *Poeta fusilado* es una antología de treinta poemas, casi todos firmados por uruguayos y argentinos que habían oído o conocido al poeta en el citado viaje. Destaca también el *Cancionero de la guerra civil española* (1937) del editor Idelfonso Pereda Valdés. Lo componen sesenta y un poemas de autores españoles, uruguayos, argentinos y chilenos,

---

<sup>152</sup> Juvenal Ortiz Saralegui (1907-1959) fue poeta, crítico literario y periodista. Muy vinculado con los poetas de la joven literatura española. Colaborador de Julio Casal y su revista *Alfar* en la etapa gallega pero sobre todo motor de *Cuadernos Julio Herrera y Reissig* (1948-1959). Como periodista escribió para los diarios *Uruguay*, *Mundo Uruguayo* y creó el *Boletín antinazi*. Fue uno de los fundadores de la institución cultural AIAPE (Asociación de Intelectuales, Artistas, Profesionales y Escritores) con un fortísimo sesgo antifascista y famosa por su apoyo a la República española. Fue, además, quien organizó las «Jornadas Poéticas» de Piriápolis (1957-1958) a las que asistieron numerosos escritores de toda América; Pablo Rocca lo señala como uno de los contactos de José Bergamín, junto con Eduardo Dieste y Julio Casal, en Montevideo antes de su llegada y se refiere a una carta inédita fechada en México el 15 de enero de 1940 para corroborarlo (1997, 228).

<sup>153</sup> Sofía Arzarello (1897-1981) fue una escritora y activista uruguaya. Cofundadora de la AIAPE y defensora de los intereses republicanos españoles. Denunció insistentemente el asesinato de Federico García Lorca.

<sup>154</sup> Enrique Amorim fue un escritor uruguayo. Viajó por Europa durante los años veinte y treinta tejiendo vínculos con muchos de los poetas españoles. De familia adinerada por su finca uruguaya de «Las Nubes» pasaron numerosas personalidades internacionales de la cultura. Aficionado a la cinematografía grababa todas sus visitas y viajes. Un ejemplo de estas grabaciones en [Galería de escritores y artistas de 1928 a 1959 por Enrique Amorim - YouTube](#)

<sup>155</sup> A propósito de su contacto con Federico García Lorca escribió una crónica hoy recogida en Luis Volonté (ed). (2000). *Alfredo Mario Ferreiro (II) con García Lorca y Pablo Neruda en Montevideo (Artículos publicados en la página “Martes Literario” del diario “La Razón”)*. Disponible en: [Anáforas: Alfredo Mario Ferreiro \(II\) \(fic.edu.uy\)](#)



también dedicado a García Lorca. La forma del romance y la influencia lorquiana no eran nuevas en la poesía uruguaya: Ángel Aller y Fernán Silva Valdés, por ejemplo, habían vuelto a las formas octosílabas a comienzos de la década de los treinta. Pero hablar en romance después de agosto de 1936 significa homenajear al poeta granadino y, explícitamente o no, denunciar la barbarie franquista (Nills 2016, 47).

Por esas mismas fechas llega a Uruguay la actriz Margarita Xirgu con su compañía y presenta durante cinco semanas *Doña Rosita la soltera*, *Bodas de sangre*, *Yerma*, *Mariana Pineda* y *La zapatera prodigiosa*. También la comunidad española favorable a la causa republicana capitaneada por Serafín Cordero publica tempranamente una revista, *España Moderna* (Casas 2017, 83), azote de la representación diplomática republicana en el país desde 1931. Las críticas de Cordero contribuyen a la despedida precoz de tres embajadores: Antonio Pla y da Folgueira, Enrique Díez-Canedo y Carlos Malagarriga.<sup>156</sup> Tras la derrota se asientan o pasan por Montevideo muchos hispanoamericanos testigos de la guerra española: de Juan Marinello a Pablo Neruda, quien, por ejemplo, dicta una conferencia titulada «España no ha muerto». Se abre, además, en Montevideo el Centro Republicano español en 1941, disuelto 50 años después, en 1991. Esta institución integra a todos los republicanos, con la excepción de los comunistas que se organizan en torno a la Casa de España, pero con los que, en general, se mantienen buenas relaciones y con los que colabora en numerosas ocasiones.<sup>157</sup> Todas estas iniciativas y actividades son muestras de la sensibilidad y solidaridad de la sociedad uruguaya, más aperturista y acogedora que la de su gobierno, con los exiliados republicanos españoles.<sup>158</sup> Las palabras de la poeta Ida Vitale son muy significativas de esta sensibilidad: «supe de la guerra porque a la noche en la mesa del comedor se marcaban fracasos en un mapa de España» (Rocca 2004, 82).

---

<sup>156</sup> Enrique Díez-Canedo es destituido en 1934 acusado de ser «sectario jesuita, nuevo rico insoportable, misógino, dilapidador de los dineros del Estado, propietario de una voz de jilguero enamorado, carente del acento viril para representar con dignidad al sexo que pertenece, españolista de estómago y republicano de ocasión» (Binns 2016, 34). Es la primera referencia en la que se pone en duda su republicanismo.

<sup>157</sup> Serán ellos los que se encarguen de las contrataciones temporales de José Bergamín, Eduardo Blanco Amor o Claudio Sánchez-Albornoz.

<sup>158</sup> El escritor uruguayo Mauricio Rosencof declaraba en 2105: «es que este país está tocado por la guerra civil española. La masa de gente que vino acá, los que ya estaban acá y tenían los hijos, el institucionalismo batllista que hizo que los mejores hijos se plantearan ir a combatir allá. Forma parte de nuestra historia y forma parte de la historia de la humanidad. Mirá cómo son las cosas... mi mujer es hija de un capitán de la guerra civil española, uruguayo, coronel del ejército en aquella época... compañero de generación del pibe...». en [Entrevista a Carlos Maggi y Mauricio Rosencof \(montevideo.com.uy\)](http://montevideo.com.uy).

El gobierno de Alfredo Baldomir, elegido en 1938, reconoce muy tempranamente el gobierno de Franco, el 17 de febrero de 1939. Una medida que provoca un profundo rechazo en la prensa opositora y en amplios sectores de la población. También entre los batllistas pues a finales de 1938 el partido había promovido un homenaje a la república en el segundo aniversario de la defensa de Madrid, con una mención especial al General Miaja. Los socialistas uruguayos, por su parte, se habían comprometido con la República desde el inicio del conflicto y Emilio Frugoni, Liber Troitiño, Roberto Ibáñez o Paulina Luisi son oradores habituales en las reuniones a favor de esta. En tal coyuntura política se generaliza la llamada de la política entre los intelectuales. La contingencia los empuja a tomar partido, les resulta difícil mantenerse al margen. Ernesto Bauer, alemán exiliado en Uruguay que había viajado como voluntario a España, había escrito «no es el momento oportuno para andar con literaturas. El momento actual exige obras claras, precisas» (cit en Nills 2016, 130-132).

Una manifestación multitudinaria en julio de ese año de 1938 demuestra la oposición al régimen dictatorial ideado por Gabriel Terra y confirmado por Alfredo Baldomin. Este en 1942 disuelve el parlamento, destituye al vicepresidente, prorroga su mandato y asume plenos poderes. Su dictadura se prolonga hasta el 1 de marzo de 1943. No se producen clausuras de diarios, ni persecución o prisión para dirigentes de otras facciones contrarias. Era el golpe «bueno» para distinguirlo del «malo» de 1933. La constitución de 1942 responde a la necesidad política de reintegrar a la actividad electoral a los que fueron partidos abstencionistas entre 1934 y 1942 (colorados batllistas y blancos independientes). El nuevo gobierno de 1942 (el Partido Colorado,) impone la candidatura de Amézaga. Este periodo se caracteriza por un nuevo avance de la legislación social y en el campo cultural con la fundación de la Facultad de Humanidades y Ciencias. Ese mismo año el gobierno rompe relaciones con las potencias del Eje y al siguiente con el régimen de Vichy. En julio de 1943 se reanudan las relaciones con la Unión Soviética (rotas desde la dictadura de Terra) y en 1945, por la presión de los Estados Unidos, se declara la guerra a Alemania y Japón. Al acabar la Segunda Guerra Mundial, a pesar de haber mantenido una política internacional pro aliada y luego pro estadounidense, el país no recibe ningún trato preferencial ni siquiera igualitario en el complicado mercado internacional de la posguerra. Situación que se complica con el ocaso del Imperio Británico que retira del país sus inversiones y abandona sus empresas, en particular la del transporte ferroviario. Los Estados Unidos ocupan el vacío británico, convertidos tras la guerra en la potencia hegemónica de Occidente.

Primero la dictadura apoya al bando nacional, después el gobierno de Baldomin simpatiza con Franco. La sociedad civil, en cambio, desde el principio se lanza en ayuda de los combatientes, después refugiados republicanos, a pesar de las leyes que tratan de impedir las movilizaciones. La oposición en los años de la dictadura de Terra había visto en la resistencia republicana española un espejo de sus luchas. Había cundido la conciencia de que el combate por el republicanismo español era una lucha antifascista e internacional. Pero el radio de acción de los opositores es muy limitado por la ley de 1936 que prohíbe reuniones públicas que afecten a Estados extranjeros (para impedir manifestaciones contra Mussolini o Vargas).<sup>159</sup> La política inmigratoria del país es muy rígida. La llamada *Ley de indeseables* de 1932 establece que los extranjeros para ingresar al país posean los recursos necesarios para mantenerse durante un año. En una norma posterior se decide la cantidad exacta, la obligación de depositarla en el Banco de la República y los procedimientos para retirar el dinero y las cantidades máximas establecidas (Facal 2002, 174). El endurecimiento posterior de la normativa con las leyes de inmigración de 1936 y 1937, que aluden expresamente a la prohibición de ingreso de grandes contingentes humanos al país, frenan la entrada de los republicanos españoles o de los judíos que huyen del terror nazifascista. Sin embargo, no se logra evitar por completo el ingreso de algunos refugiados al país pues muchas organizaciones, así como la actuación de numerosos cónsules uruguayos en Europa y de algunas autoridades y funcionarios de migración, permiten el ingreso de refugiados de manera clandestina. Refugiados que, una vez en el país, consiguen, con cierta rapidez, legalizar su situación.

La llegada de los exiliados republicanos a Uruguay, por tanto, nada tuvo que ver con el arribo a México donde, en menos de dos meses, llegó un contingente humano en bloque, todos juntos—cuadros políticos, intelectuales y pueblo— invitado por el gobierno que les daba asilo. Aun así, se calcula que Uruguay recibió entre 2500 y 3000 republicanos españoles exiliados. Como ha explicado Rosa María Grillo, los refugiados al Uruguay «llegaron de a poquito, individualmente, por casualidad o por lazos de amistad» (1998, 96). La mayor parte cuando ya llevaban varios años

---

<sup>159</sup> El socialista uruguayo Liber Troitiño así lo explicaba: «La mejor manera de contribuir al triunfo de la democracia, a la derrota del fascismo y de la dictadura en todas partes, en España o en Perú, es luchar por el triunfo de la democracia y por la derrota de las tendencias dictatoriales en nuestro país. ¿Por qué podemos hacer tan poco por la España republicana, no obstante la enorme simpatía de nuestras masas populares hacia el pueblo español? Porque no vivimos, desde el 31 de marzo de 1933, en un régimen de normalidad democrática. Si la guerra de España hubiera estallado en 1932, grandes manifestaciones imponentes habrían recorrido nuestra ciudad proclamando la solidaridad de nuestro pueblo con los heroicos milicianos», «Mirando luchar», *El Sol*, diciembre de 1936.

deambulando por Europa y América. Es el caso de José Bergamín quien llegó solo —a diferencia de su exilio mexicano, adonde va como director de la Junta de Cultura—, sin un cargo institucional, un poco por casualidad y gracias a los lazos de amistad tejidos en España antes de la guerra con intelectuales y escritores o uruguayos o con fuertes vínculos con el país. De casualidad porque su situación en México le resultaba insostenible y decidió aceptar un puesto de docente de Literatura Española en Caracas, donde vivían su hermano y su cuñada. Poco tiempo después de su llegada a Venezuela presentó su dimisión porque le obligaron a evaluar a sus alumnos. La desesperación por encontrar un trabajo que le permita mantener a su familia lo empuja a escribir a todos sus contactos rioplatenses para pedirles que lo ayuden a encontrar un acomodo. Desde los años 20 había trabado amistad con los uruguayos Julio J. Casal, director de la revista *Alfar*<sup>160</sup> que por aquel entonces se publicaba en Galicia pero que había vuelto a Montevideo, con el poeta Enrique Amorim,<sup>161</sup> el pintor Joaquín Torres García,<sup>162</sup> el poeta Jules Supervielle, el industrial Xesús Canabal Fuentes o los hermanos Dieste.<sup>163</sup> Eduardo Dieste, escritor y diplomático<sup>164</sup> es el

---

<sup>160</sup> De la versión gallega hay una reedición facsimilar de 1983 a cargo de César Antonio Molina (La Coruña: Nos). En la página de la diputación gallega están alojados en pdf muchos de los números disponibles [Consulta > Alfar : revista de Casa América-Galicia \(galiciana.gal\)](#). En la página de *Anáforas* (Seminario de Análisis de la Comunicación, de la Facultad de Información de la Universidad de la República Oriental de Uruguay) se pueden consultar muchas de las publicadas en Galicia y todos los números publicados en Montevideo [Anáforas: Buscar \(fic.edu.uy\)](#)

<sup>161</sup> En el minuto 16.39 de la grabación citada anteriormente por Amorim, aparece José Bergamín paseando por una playa (posiblemente la de Carrasco). Después escribe su nombre en la arena y dibuja su símbolo: el pajarito sobre una rama, «¿adónde iré que no tiemble?».

<sup>162</sup> De Torres García (una de sus obras estaba colgada en el salón de su buhardilla en la Plaza de Oriente de Madrid, donde vivió a su vuelta a Madrid en los años setenta) dijo en 1981: «el taller de Torres fue importantísimo para mí, era un lugar de encuentro. El contacto con ese mundo de la cultura significó una vida nueva. Un impulso diferente» (Campanella 1981 cit. en Cagnasso et. al. 2004c, 469).

<sup>163</sup> Además del diplomático Eduardo Dieste, que conseguirá que lo contraten para el ciclo de conferencias en 1947, Bergamín también era gran amigo de Rafael Dieste, que había sido el director del Retablo de fantoches, un teatro de títeres que era parte del proyecto de las Misiones Pedagógicas y después colaboró muy activamente con *Hora de España*, y de Enrique Dieste, escritor y hermano mayor de ambos, casado con la poeta uruguaya Esther de Cáceres.

<sup>164</sup> Eduardo Dieste, nacido en Rocha (Uruguay) en 1881 era hijo de madre uruguaya y padre español. La familia vuelve a la Galicia paterna cuando él tiene 7 años. Allí se licenciará en Filosofía y Letras —y estrechará amistad con Castelao, uno de los padres del nacionalismo gallego— para volver en 1911 a Uruguay. Inicia una fulgurante carrera diplomática que le lleva de nuevo a España en 1931 como cónsul, cargo del que dimite cuando el gobierno uruguayo rompió sus relaciones con la república. Su hermano pequeño, el también escritor Rafael Dieste, nació ya en Galicia, en 1899 y fue uno de los colaboradores de las Misiones Pedagógicas. También responsable de la revista *Hora de España* y director del Teatro Español de Madrid durante la guerra. En 1948 cuando Bergamín se traslada a Montevideo se encuentra en Buenos Aires donde es director literario de la Editorial Atlántica. Gonzalo Penalva refiere que Bergamín, con

que le consigue una invitación para dictar un ciclo de conferencias en la capital uruguaya patrocinado por la Universidad Central Americana y el Instituto de Cultura Hispano-Uruguayo.

En 1946 el presidente Juan José de Amézaga cumple su promesa de garantizar elecciones libres y en noviembre el batllismo regresa al poder. Se elige presidente al batllista Tomás Berreta que, de orígenes provinciales, manifiesta una inmediata preocupación por el campo y la situación de los agricultores y jornaleros. Viaja a los Estados Unidos nada más acceder al cargo para gestionar la compra de maquinaria, pero su muerte prematura deja inacabada la reforma agrícola. Lo sustituye Luis Batlle Berres, en 1947, cuyo liderazgo se mantiene hasta su muerte en 1964. Su presidencia significa la consolidación del sistema democrático, la restauración del batllismo en el poder y la aparición de un nuevo liderazgo. Como su tío, sostiene el modelo de Estado intervencionista y una economía dirigida. La década de 1945 a 1955 es un periodo de gran crecimiento de la producción industrial. También de aumento de la instrucción pues las estadísticas arrojan el mayor índice de alfabetización, con escuelas y universidades laicas y gratuitas. Con numerosas revistas y periódicos de calidad, pero sin grandes posibilidades pues las colaboraciones se empiezan a pagar muy tardíamente.

Es este Uruguay el que sirve de refugio a varias figuras republicanas españolas, entre las más destacadas el propio Bergamín y Margarita Xirgu. Un país con una fuerte efervescencia cultural: Joaquín Torres García de regreso de Europa en 1932 renueva el mundo de las artes plásticas; el arte decó deja su huella por toda la ciudad. En 1943 se funda la Academia Nacional de Letras (1943). Una nueva generación de políticos, caracterizada por su juventud y radicalismo, los llamados «jóvenes turcos» empieza a despuntar y algunos de ellos con los años se convertirán en figuras de relieve, como Manuel Flores Mora –ex alumno de Bergamín que, convertido en senador, consigue ayudarlo a salir de España en 1963 cuando las autoridades franquistas le retiran el pasaporte–. También una generación de estudiosos, la generación crítica o generación del 45, la mayor parte de ellos, como se verá, alumnos de Bergamín durante sus años de profesor en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad de la República Oriental de Uruguay. A ese Uruguay es al que van a dictar conferencias y seminarios o simplemente a visitarlo otros muchos como Pablo Neruda, Juan Ramón Jiménez, Jorge Luis Borges.

Una década después el país, desde mediados de los años 50, sufre un deterioro económico importante. En su relación con España cabe destacar que tras la incorporación de España a la

---

Pablo Neruda, lo ayudó a salir de un campo de concentración francés poco antes de su exilio en México (1985, 175-76).

ONU –tras un último conato de explosión antifranquista en los actos que rodearon la VIII Asamblea General de la UNESCO, celebrada en Montevideo en 1954– se produce un debilitamiento general de los organismos y asociaciones republicanos en el exilio uruguayo. Esto ocurre, básicamente, por el arraigo local de las nuevas generaciones del exilio en la realidad nacional y, no en menor medida, por el éxito de la diplomacia franquista en sus intentos de limitar la capacidad de acción de las organizaciones de filiación democrática republicana, factor convergente con la creciente influencia estadounidense en la política exterior de los países latinoamericanos» (Casas 2017, 85). La situación de José Bergamín será un ejemplo perfecto de lo aquí expuesto. Llega a un Montevideo floreciente tanto en lo económico como en lo cultural y deja en 1954 un Uruguay donde el ambiente había empezado a enrarecerse.

#### 4.1. Las conferencias en el Ateneo y la Universidad

Hacer tiempo es hacer memoria, y hacer memoria es hacer historia,  
y hacer historia es hacer alma, y hacer alma, ¿no es hacer poesía?  
José Bergamín, «Aracné musarañera», 1947

José Bergamín llega a Montevideo en septiembre de 1947 invitado, gracias a la mediación de Eduardo Dieste, para dictar dos ciclos de conferencias, «El rostro y la máscara de la poesía en la literatura española»<sup>165</sup> y «La musaraña y el duende (mundo y trasmundo de la poesía romántica)», auspiciadas por el Instituto de Cultura Hispano-Uruguaya. El lugar elegido para impartirlas es el Ateneo de Montevideo y todas las charlas son reseñadas en el diario *El País* por el profesor Passos.<sup>166</sup>

---

<sup>165</sup> En Montevideo, en 1951, escribe un artículo «Los lejos de las poesías» que incluye muchas de las ideas de este ciclo de conferencias. Hoy publicado en *De una España peregrina*. Madrid: Al Borak, 1972.pp. 207-227.

<sup>166</sup> Se refiere a Carlos Alberto Passos, que se encargó de transcribir y reseñar las conferencias más destacadas en aquellos años en Montevideo para el periódico *El País*. Además de las transcripciones de las charlas de Bergamín también reseñó las de Borges, por ejemplo, recogidas después por Pablo Rocca (2002, 181-188). Todas las reseñas y transcripciones de las conferencias de Bergamín han sido transcritas en el volumen II de *Crónica del exilio de Bergamín en Uruguay* (Martínez, Cagnasso et. al. 2004b). En una carta al director del periódico montevideano *El País* enviada por José Bergamín al final de su primera estadía en Uruguay en 1947 escribe «Hubiera querido ir al periódico como le dije, para decirles mi agradecimiento por la atención que prestaron a mis conferencias con la extensa publicación de las veraces y certeras crónicas de nuestro amigo Passo [sic], al que ya dije cuánto le he agradecido su esfuerzo y acierto, felicitándole, y felicitando al periódico por tan buen cronista y amigo». «Parte hoy José Bergamín», *El País*, n.9157, Montevideo 30 de diciembre de 1947, p.3.

El crítico madrileño es un perfecto conocedor de la literatura española, pero sus lecturas son muy distintas a las del mundo académico en general. De aquí que las conferencias y clases que dicta en Uruguay, algunas publicadas en periódicos y revistas de la época, otras publicadas años después a su regreso a España, sean obras de creación más que de ensayo, como considera Andrés Trapiello (2008, 2001). Son relecturas de autores que se caracterizan por su originalidad, por la capacidad de Bergamín de subrayar aquello que otros no han notado o visto. Su obra crítica no se puede encuadrar en ninguna de las corrientes de su época (Agamben [1972] 2000, 9). Porque la reflexión crítica para Bergamín ni puede reducirse solo al juicio de apreciación de la obra, ni solo al análisis formal de la misma. La reflexión crítica es integración de la obra, juicio que la reconduce a sus propios límites. El poeta auténtico, dice Bergamín, es el que crea obras únicas, intraducibles, inimitables, radicadas en un pensamiento cuyas palabras han sido desarraigadas del lenguaje común convencional para construir con ellas una nueva realidad espiritual, un nuevo lenguaje poético (el *arte-facto* escolástico) en el que se afirme la universalidad poética del pensamiento. La crítica bergaminiana, sin perder su rigor, es pura creación poética, empáticamente vinculada a la poesía que describe. En palabras de González Casanova sus textos de crítica son «una cadena de metáforas, un rosario de correspondencias analógicas, una vasta construcción poética en forma musical fugada, donde las palabras brillan por su son y las imágenes cantan» (1995, 129). En estos años de conferencias y clases universitarias se dedica con especial interés a leer y releer a San Juan, a Fernando de Rojas, a Santa Teresa, Cervantes, Lope, Quevedo, Calderón, Ferrán, Bécquer o Larra. También, a trazar las conexiones que unen a estos autores con los clásicos europeos como Dante, Shakespeare, Séneca o Baudelaire. A leer y *releer* porque «enseñar literatura no es otra cosa» porque «el que quiere saber lo que lee, y por saberlo puramente quiere no olvidarlo, relee y no lee solamente. Y el que lee y relee de ese modo es hombre de relectura, esto es, de religión, es hombre religioso». Con sus habituales juegos semánticos utiliza el latín religare, volver a unir, unir estrechamente con la idea religiosa, pues el que «lee se liga a sí mismo en lo que lee, para, releyéndolo, religarse –religiosamente– con ese propósito o voluntad, santísima voluntad humana, de un puro saber que no quiere olvidarse por tan puramente saberse» (Bergamín 1979, 84).

Muchas de estas reflexiones, apuntes para sus clases y conferencias se publican en la revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad de la República y después, ya en España, a su vuelta del exilio, en un único volumen que titula *Fronteras infernales de la poesía* (1959). El concepto de frontera en Bergamín es fundamental. Para él la poesía lo es cuando *se ensimisma*, cuando toma conciencia de sus fronteras, de sus límites, entendidos estos no como aquello que la

distingue y separa sino como lo que la abre y señala. Cuando la poesía, en cambio, *se enfurece*, y encuentra fuera de sí lo que había buscado dentro, se pregunta por la muerte: «dentro o fuera del hombre, esa es la línea definidora de la poesía» (Bergamín 2008, 21). Es en el pliegue, en lo liminar, entre el rostro y la máscara, en esa frontera, donde se esconde lo humano, lo mortal. En torno a la idea de los lenguajes poéticos en la literatura española, es decir en el estilo poético de cada uno de los autores cuya poesía se enmascara o se desenmascara, se ensimisma o ‘*desensimisma*’ en su búsqueda— gira este primer ciclo de conferencias impartidas en Uruguay sin atender a la división canónica de los géneros literarios pues para Bergamín solo se puede hablar de géneros literarios desde el punto de vista metodológico.

Bergamín escribe en «La máscara y el rostro» unas palabras claves para entender su crítica: «aprende a ser el que eres hasta dejar de serlo. Aprende a ser sueño, como el Segismundo calderoniano: hasta despertar, para serlo dejándolo de ser» (1948, 62-63). Como ya quedó explicado en un apartado anterior (*Ahora que me acuerdo*) el infantil «jugar a perdernos» con su amiga Mailín, a Bergamín le había servido para iniciarse en el universo calderoniano de la realidad y el sueño. La ambivalencia del sueño es también la de la máscara. La alegoría barroca de la máscara o el hábito, entendida como envoltura esencial, es una referencia constante en la crítica bergaminiana. La nietzscheana afirmación «la mejor máscara es el rostro» sirve a Bergamín para mostrar la coherencia íntima de lo ambivalente, la unión de los contrarios (González Casanova 1995, 93). El rostro es la máscara del hombre porque enmascara una calavera, porque es la máscara de la muerte. De la misma manera, la máscara de lo soñado moldea el rostro vivo y lo transfigura en una divina y sobrenatural transparencia. El hombre es de verdad cuando su rostro es espejo del alma, cuando es máscara transparente de lo sobrenatural, es decir cuando sueña. El alma para Bergamín es el soñar despierto y el despertar de ese dormir que es el vivir ilusorio: la vida-sueño del personaje calderoniano: «vivir es soñar / desensoñando sueños. / Morir es despertar / para desensoñar / un solo sueño». A diferencia de su maestro Unamuno, la agonía de Bergamín no es la lucha entre razón y fe, ni la ansiedad de su alma la inmortalidad del cuerpo y la resurrección del yo, la agonía del ser-para-la-muerte heideggeriano se produce entre el alma dormida y el alma que sueña, la lucha cotidiana del vivir y el morir, el soñar y el dormir. Así, el infierno para Bergamín es un infierno interior. No es «los otros» sartriano, sino el yo solo, solitario. El infierno es la verdadera realidad de nuestra vida: soledad y silencio del hombre. Los cielos están vacíos de dioses y espejean el vacío propio del infierno. Por eso González Casanova sostiene que lo que espanta a Bergamín es el cielo convertido en máscara engañosa del infierno (1995, 35)



La poeta uruguaya Amanda Berenguer, su alumna, escribió a propósito de sus clases que Bergamín siempre hablaba de máscaras, de cáscaras, de vestidos, que en él todo parecía estar en el juego de la apariencia para poder incidir en ella y desarmarla (Berenguer 1948 cit. Cagnasso et. al. 004c, 425). Efectivamente, la obra crítica de Bergamín es una respuesta (cristiana) a la *Gaya Ciencia* que enseña a honrar el pudor con el que la Naturaleza disimula sus secretos y a detenerse en la corteza, en la superficie. No es casualidad que una de sus obras más eclécticas, en la que busca nexos entre poesía, religión y política se titule *La corteza de la letra (Calderón y cierra España* en sus reediciones posteriores). Bergamín retoma el volteo nietzscheano del platonismo en el último estadio de la fábula narrada en el *Crepúsculo de los ídolos* cuando el mundo-verdad queda abolido y el filósofo se da cuenta de que al abolir el mundo de la verdad queda también abolido el de las apariencias. Llevado al extremo, este es el pensamiento de Bergamín: el hábito, la apariencia, la vestimenta es, como afirma el refrán español, lo que hace al monje —de aquí que Agamben considere a Bergamín un *dandy* en el sentido baudeleriano de convertir la apariencia en una religión, en una fe—(2000, 16-20). Por eso Bergamín interpreta el teatro barroco como una especulación (en el sentido etimológico de reflejo) del tiempo y del hábito (y utiliza la palabra ‘hábito’ consciente de la polisemia del término, para que sea el lector el que elija entre vestido o costumbre). Es en esta relación entre temporalidad y hábito donde se instituye el teatro bergaminiano como «arte de vestir al muñeco» ([1933] 1950, 33-70). El espacio humano es precisamente aquel entre la máscara y el cuerpo (el rostro).

#### 4.1.1. Rostros y máscaras

Y nuestro Calderón al paño: aprende a ser el que sueñas.  
A ser el que sueñas y no a soñar el que eres, como hacen todos:  
«Todos sueñan lo que son / aunque ninguno lo entiende»  
José Bergamín, 1948

El Ministro de Instrucción Pública, Francisco Forteza, preside la primera de las conferencias del ciclo «Rostros y máscaras» impartidas por Bergamín, el 10 de octubre de 1947, a las 18.45h. Presenta el acto en el Ateneo el profesor Clemente Estable.<sup>167</sup> Su título es «Sueño y verdad de Cervantes» y conmemora el cuarto centenario (del bautizo) del escritor alcalaíno (Cagnasso

---

<sup>167</sup> Clemente Estable (1894-1976) fue un biólogo y neurocientífico uruguayo de origen italiano que en la década de los años veinte colaboró en Madrid con el Nobel Santiago Ramón y Cajal. Después viajó por varios países europeos y a su vuelta a Uruguay, entró a trabajar como profesor en la universidad, siendo uno de los histólogos más importantes del país.

2004b, 10). Bergamín agradece al auditorio y a los amigos uruguayos la hospitalidad que le brindan como representante de la *España peregrina*<sup>168</sup> y subraya que también Cervantes había sido peregrino en su patria. Recuerda al escritor a través de los homenajes que Menéndez Pelayo y Rubén Darío le brindaron. El primero en una conferencia en la universidad de Madrid, el segundo en un poema. Para Bergamín «la *Divina Comedia* es la epopeya del hombre ensimismado. Y el *Quijote*, la epopeya del hombre enfurecido. Todo es razón y pasión en la comedia dantesca. Todo es vida y verdad en el Quijote cervantino» (Bergamín 2008, 93), pero ensimismamiento y enfurecimiento son etapas de una idéntica finalidad que les es común: el entusiasmo, el endiosamiento o deificación humana, el entrar en Dios. Para lo cual es necesario, indispensable, *ensimismarse* y *enfurecerse*: entrar y salir de uno mismo. Los personajes de Cervantes, como los de Shakespeare, pierden la razón, la enajenan, se enfurecen. No tienen razón porque tienen verdad, o dejan de tener razón para poder tener verdad. La locura de sus personajes no es una técnica dramática, un recurso de retórica teatral, es estilo: «su propio estilo de verdad» (Bergamín 2008, 94) porque en el mundo del teatro y la novela, en el mundo de la poesía, las apariencias engañan con la verdad (o con la ilusión de la verdad).

En opinión de Bergamín, lo que Cervantes llamaba «el engaño a los ojos», es una superación de la idea italiana del ‘arte espejo’ de Leonardo da Vinci, para quien el arte es una cosa natural vista a través de un gran espejo. Ese es el arte ilusorio renacentista: la ilusión como realidad de verdad. En las páginas cervantinas el milagro sobrenatural del arte vivo, del arte-espejo, logra una proporción excepcional, única, pasmosa, de verdad ilusoria, de realidad aparente. Porque lo contrario de la verdad es la burla, dice Cervantes. Por eso Bergamín considera que el *Quijote* «es la suprema dialéctica de la burla por la ironía» (2008, 95).

La invención teatral de Lope es siempre novelesca. La novelesca de Cervantes es teatral. Porque ambas se espacian, o *espacializan*, en el tiempo y se temporalizan en el espacio con recíproca y equivalente correspondencia. Esto es, por la acción dramática se hace aparente mecanismo la temporalidad pasajera. En el teatro la función teatral misma del espacio escénico actúa en virtud de su cuarta dimensión espacial: el tiempo. Por el contrario, en la novela, el tiempo funciona como dimensión espacial. Si el tiempo es la cuarta dimensión del espacio en el teatro, en la novela es el espacio la cuarta dimensión imaginativa del tiempo. En cambio, el tiempo, en sus tres dimensiones de pasado, presente, porvenir funciona en la novela cervantina en razón de espacio:

---

<sup>168</sup> El nombre de la revista que fundó a su llegada a México en 1940 se convirtió en el sintagma para referirse al colectivo exiliado republicano, ‘la otra España’.

«extasiando el tiempo pasajero en sucesiones momentáneas». Aclara Bergamín el uso de *extasiar* en el sentido etimológico de quietud, parada y en el metafísico heideggeriano de los tres éxtasis del tiempo.

Cervantes, dice Bergamín, directa o indirectamente se apropia de las tres corrientes poéticas del novelar español a finales del siglo XVII: la novela de caballerías, la pastoril y la picaresca (que en su opinión es una caballescica invertida y el pícaro no es el anti héroe, o no solo, sino el anti caballero). Les quita lo que les sobra: la razón. Les da lo que les falta: verdad.

Sostiene Bergamín, siguiendo esa idea del arte-espejo renacentista, que el *Quijote*, aunque obra en prosa, no traiciona jamás la poesía y que, precisamente, la originalidad de Cervantes reside en que en sus manos el cuento de Boccaccio –como la pintura veneciana en las manos de El Greco toledano– se transforma por completo, pero su semilla queda intacta. Para Bergamín hay una lectura del uso y juego del lenguaje literario del alcalaíno a la que no se ha prestado suficiente atención: Cervantes presenta el *Quijote* como una historia contada en un idioma ‘algarabía’ (lenguaje confuso) que él traducía al ‘cristiano’ (hablar en cristiano es usar un lenguaje claro y transparente en el que, siguiendo con el símil propuesto, se espejara el pensamiento, se hablase de verdad). Esta había sido la grandeza de Cervantes. La oposición en el *Quijote*, concluye el escritor madrileño, no está entre verdad o mentira sino entre sueño y verdad. De ahí el título de su conferencia, «sueño y verdad de Cervantes» porque cuando se busca la verdad en el *Quijote* lo que se encuentra es poesía.

La segunda de las conferencias, dictada una semana después, el 14 de octubre de 1947, se titula «Otoño medieval y primavera renacentista (*Coplas* de Jorge Manrique, el *Romancero*, *La Celestina*)». Bergamín, al iniciar su conferencia admite haberse inspirado en la metáfora del otoño de la Edad Media de Huizinga<sup>169</sup>. El autor neerlandés, precursor de la historia de las mentalidades, explica con la metáfora del otoño y la caída de las hojas la decadencia de lo medieval que deja paso a una nueva época en lo cultural y artístico. Bergamín usa este símil para defender que el culmen de la decadencia de los romances medievales españoles son las *Coplas* de Jorge Manrique ([1476] 1995) que entroncan sin solución de continuidad con el tópico literario del *Ubi sunt*. Pero, sostiene el madrileño, la obra, desde el primer verso, por virtud de la dicción poética, convierte el lugar

---

<sup>169</sup> Bergamín se refiere a *El otoño de la Edad Media* un clásico de la historiografía que, desde su primera publicación, en 1919, obtuvo un éxito sin precedentes. Bergamín fue un ávido lector de Huizinga, se refiere a él en numerosas ocasiones, citando sobre todo esta obra y *Homo ludens* (1930). La primera fue traducida por José Gaos, la segunda por Eugenio Ímaz. Ambas publicadas en *Revista de Occidente* de Ortega y Gasset.

común de la Danza de la Muerte en una novedad pues adquiere otra significación. La muerte, gracias a los versos «nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar / que es el morir» (Manrique 2019, 149) deja de ser un contratiempo para devenir la consecuencia lógica del tiempo. Los versos «partimos cuando nacemos / andamos mientras vivimos, / y llegamos al tiempo que fenecemos» (Manrique 2019, 150) convierten la muerte en un destino natural.

Frente a lo natural de la muerte en Jorge Manrique, José Bergamín contrapone la inmortalidad del *Romancero*, tanto de los viejos romanceros medievales como de los contemporáneos de Antonio Machado o Federico García Lorca, pues no son otra cosa que un «cuento de nunca acabar» (2004b, 25). Las *Coplas* son, entonces, el otoño, pero el *Romancero* es la primavera, un eterno florecer. La poesía descarnada de Manrique y la poesía como cuento del Romancero son de esta manera, para Bergamín, poesías desenmascaradas. La de la obra de Fernando de Rojas, en cambio, es la poesía enmascarada. En la opinión del crítico madrileño lo que se ve de *La Celestina* es su herencia del *Romancero* como *Tragicomedia de Calixto y Melibea*, pareja de amantes que cercanos a Tristán e Isolda o a Romeo y Julieta, encuentran el amor como cosa de brujería, precipitándolos a la muerte. Para Bergamín, en cambio, lejos de considerarla, como se ha solido hacer, obra veraz y realista de la literatura española, *La Celestina* oculta una moral petrarquista (el amor como lucha), que se evidencia en la sentencia «¿yo? Melibeo soy y a Melibea adoro y en Melibea creo y a Melibea amo» (I, 34), una declaración de amor ideal, una perfecta sentencia neoplatónica agustina. Considera Bergamín que esta obra tiene que ser *desemascarada* de la caricatura del amor que se llamaba Celestina. Azorín, en un texto breve, *Las nubes*, incluido en *Castilla* (2005, 157-163) imagina como habría sido la vida de los amantes si hubiesen sobrevivido, si se hubiesen casado y hubiesen formado una familia. Lo hace inspirándose en unos versos de un poema del asturiano Ramón de Campoamor, «vivir es *ver pasar*» que él convierte en «vivir es *ver volver*» (2005, 161)<sup>170</sup>. De esta manera lo que Azorín pretende es resaltar la obra de Fernando de Rojas como la negación de su misma razón y pasión de ser: el destino. Destino que cumple trágicamente hasta el fin, y para ese fin, la vida de los personajes: «es ver volver todo —angustias, alegrías, esperanzas— como esas nubes que son siempre distintas y siempre las mismas, como esas nubes fugaces e inmutables» (161). Azorín así recupera un tema que es fundamental en su poética, el de la repetición continua de cada ciclo de la experiencia humana, que es en definitiva el *eterno retorno* nietzscheano o la repetición kierkegaardiana herederos del estoicismo. A Bergamín esto le parece

---

<sup>170</sup> Ramón de Campoamor escribió *Colón*, un poema cuyo «Canto XII» está dedicado a las nubes. Las nubes, dice el poeta, ofrecen el espectáculo de la vida. «vivir es *ver pasar*» y «bien pensado al fin, ¿qué es la esencia / mas que un juego de nubes la existencia?» (1853, 119).

desolador, como a Bécquer que en su rima LVI escribe: «Hoy como ayer, mañana como hoy, / y siempre igual» y ese ‘igual’, dice Bergamín, tiene resonancia de tumba (2008, 60). Bergamín, como Azorín, también se pregunta qué hubiera pasado con el amor de Calixto y Melibea si no hubiesen muerto, pero su pregunta se concentra en el embrujo causante de una pasión amorosa tan agudamente transformadora del amor mismo que empuja a los amantes a romper el curso natural del tiempo y los precipita a su trágico fin. Trágico fin que no es sino su destino, una trampa del Infierno. Hay en la *Celestina*, dice Bergamín, dos amantes salidos de la misma llama de la que salen un siglo después Romeo y Julieta y un siglo antes los dantescos Paolo y Francesca con su «questo che mai da me non sia diviso» (Inferno, Canto V, 135). Todo lo que los amantes españoles digan podría parecer una resonancia dantesca. Pero no se puede decir lo mismo de Celestina. No por alcahueta, por diabólica. La trampa celestinesca juega el mismo papel trágico que el filtro amoroso en la pareja medieval: no cumple un destino, lo crea. A Calixto y Melibea no los mata trágicamente el amor, los mata el hechizo. Ellos deciden adoptar voluntariamente su pasión de amor como un destino, y crean, se crean a sí mismos, de ese modo, trágicamente, la imposibilidad de eludirlo. Celestina es la máscara, trágicamente cómica, que les da el veneno para embriagarlos con el mismo amor que condena a la eternidad su inseparable amor de pareja humana. Para que lo que fue no sea, y lo que no es no pueda dejar de serlo. Celestina sabe bien, quizá por experiencia, quizá por vieja, que el enemigo del amor no es la muerte, sino el tiempo (como bien descubre Lope de Vega en su *Dorotea*). «El contratiempo de la muerte, contratiempo espiritual para el hombre, es el mejor amigo del amor en la pareja humana; porque le otorga a los amantes, de una vez –de una sola vez para siempre jamás– la eternidad espiritual del amor, la perduración infernal del amor que ellos quieren» (Bergamín 2008, 72). El tiempo es el que separa para siempre a las parejas amorosas, la muerte quien las une en la eternidad concediendo a su amor estatuto de inmortal. Todo en la *Celestina* es paradoja: Juan de Valera reprocha a Fernando de Rojas la inverosimilitud de la situación dramática de los dos amantes, que hijos de familias acomodadas, bien podrían haber seguido el recto camino del matrimonio sin tener que confiar su destino amoroso al azar celestinesco que provoca su trágico fin. Juan de Valdés afea el personaje de Melibea, por considerarla poco recatada. También que los sirvientes hablen como verdaderos y cultísimos filósofos o que Pleberio ante el cuerpo inerte de su hija sea tan pedante. Pero es que todo en esta obra, sostiene Bergamín, es contradicción. Es, precisamente, tras esa contradicción donde se esconde su clave de interpretación. En la *Celestina*, dice, se entrelazan la retórica de lo trágico que enmascara al espíritu de la pasión y la retórica de lo cómico que enmascara al de la razón. Pasión, máscara de la tragedia. Razón, máscara de la comedia.

Concluye así Bergamín, que, en definitiva, *Las coplas*, el romancero y *La Celestina*, independientemente de las máscaras tras la que se escondan sus lenguajes poéticos, confluyen en la afirmación de otro amor, de otra vida. La misma máscara que se pondrán más tarde los místicos.

La tercera de las conferencias tiene lugar el 17 de octubre de 1947 y se titula «La lírica amorosa y la mística (Garcilaso, Herrera, Santa Teresa de Jesús, San Juan de la Cruz, los Fray Luis)». En esta conferencia defiende que Boscán introduce en España las máscaras o formas estróficas de Italia y Garcilaso, soldado de Carlos V, es el que adapta «al rostro de la poesía española las puras máscaras italianas», al incorporarlas «de tal modo al rostro de la poesía española que rostro y máscara parecían identificarse en una sola cosa» (Cagnasso 2004b, 30). La poesía enmascarada de poesía italiana de Garcilaso crea en el lenguaje español un estremecimiento nuevo: si ya antes el marqués de Santillana había querido escribir sonetos a la italiana y Boscán había intentado incorporar esas máscaras italianas a la poesía de su país, quien las recrea verdaderamente es Garcilaso. Esas formas métricas adquieren carta de naturaleza española, tanto que algunas tan italianas como la silva o el soneto entran en la poesía española –sobre todo la lira– y el original italiano se ve superado en el nuevo idioma.<sup>171</sup> De estas formas líricas habría dos evoluciones en la poesía española: la lírica amorosa cuando se refería a los deificadores del amor humano y la lírica mística cuando se refería a los humanizadores del amor divino. Así, mientras el proceso salido de *La Celestina* y que iba a florecer en todo el lirismo amoroso del siglo XVI fue un típico fenómeno de aristocracia literaria (las formas de la poesía importadas por Garcilaso eran formas típicamente cultas, aristocráticas), el de la mística fue todo lo contrario: salió de las más bajas zonas populares y fue el origen de la lengua popular y nacional española. Afirmo con rotundidad pues Bergamín que, en el primer siglo de Oro español, la poesía amorosa tuvo dos vertientes: la culta y la popular (siendo esta la mística) que prenden de un mismo idealismo neoplatonismo que se entremezcla con la sabiduría oriental de León Hebreo y sus *Diálogos de amor*, libro que, junto a *El Cortesano* de Castiglione –aunque este es menos místico–, educó la sensibilidad idealista de los poetas españoles del Renacimiento. De esta manera los clásicos españoles del siglo XVI eran más o

---

<sup>171</sup> El endecasílabo es el metro principal en la poesía italiana y entra en la poesía lírica española en la primera mitad del siglo XVI gracias a los poetas españoles Garcilaso de la Vega y Juan Boscán, por mediación del humanista Andrea Navagero durante las bodas de Carlos V e Isabel de Portugal (madre de Felipe II) en Sevilla el 11 de marzo de 1526 que acabaron con un viaje por Andalucía que culminó en Granada. Navagero era el embajador veneciano en la corte del emperador y había sido uno de los colaboradores más cercanos de Aldo Manuzio con el que había trabajado en las ediciones de textos clásicos en latín.

menos platónicos o neoplatónicos, imbuidos por el espíritu hebraico de las Sagradas Escrituras y, además, influidos por el neocristianismo de Erasmo de Rotterdam. Si Petrarca predominaba en el aspecto estético, Erasmo lo hacía en el moral. En definitiva, la conjunción de este idealismo petrarquista con una actitud moral de neocristianismo encuentra réplica en los místicos españoles.

Los místicos, en su opinión, son una de las mayores paradojas de la literatura española pues responden a todo aquel idealismo, pero arrancando desde las más bajas capas populares de España. Esta lírica amorosa se verifica de una manera tan terrenal, tan temporal, que contrasta siempre con el idealismo suspirante de los neoplatónicos y con el moralismo prosaico de los descendientes del erasmismo que inventaron la picaresca. Santa Teresa no era escritora ni poeta, ni quería serlo, pero se empeña en decir lo que siente con tal sinceridad que convierte ese lenguaje en un lenguaje nuevo, que produce un nuevo estremecimiento y crea por primera vez, en lengua romance, una prosa poética. Dice Bergamín: «la leíamos a ella como escuchábamos a cualquier mujeruca de su tierra cantar un cuento; y ese cuento que cantaba Santa Teresa de Jesús era el que tenía un valor de poesía eterna, porque su palabra estremecida en el tiempo respondía a la estética definida por Dante» (Cagnasso 2004b, 36). Así concluía Bergamín su conferencia: la poesía española escondida en verso en las máscaras italianas se había desnudado en el misticismo español, en verso en San Juan de la Cruz y en prosa en Santa Teresa.

En la siguiente sesión retoma el argumento de la picaresca. El *Lazarillo de Tormes* tradicionalmente es la obra considerada como el origen español de esta corriente. Es la novela del hambre material, de la miseria y el hambre de los españoles. Explica Bergamín que el autor (anónimo) ofrece la vida de Lazarillo de manera tan objetiva que la conclusión es la que puede extraer el lector y no la propia de aquel. La amargura que la obra deja será consecuencia de lo que el lector quiera aprehender de la lectura del libro, aunque también se ha escrito, dice Bergamín, que es una sátira de la sociedad de su época. Empezaba así la cuarta de las charlas, titulada «La Picaresca y Cervantes» cuya tesis principal es que místicos y picarescos comparten un mundo de idéntica interpretación. Con esto el autor pretende decir que el místico y el novelista picaresco, San Juan de la Cruz y Mateo Alemán como ejemplos de una y otra, coinciden en su representación del mundo, un mundo experimentalmente vacío y angustioso que ofrecen al lector como un espejo. Coinciden ambas por su valoración total de la vanidad del mundo. El *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán y *El Quijote* de Cervantes son las dos caras de una moneda, porque para Bergamín, Mateo Alemán es un moralista y, por antipatía, abstrae la figura del pícaro mientras Cervantes, la otra cara de la moneda, en cambio, humaniza a sus figuras. Por eso para Bergamín es un poeta.

Su ejemplaridad es poética, porque trasciende la representación de los seres humanos que representa, crea un mundo poético y no moral.

En la quinta conferencia del ciclo, «Cervantes y Lope de Vega», dictada el 24 octubre de 1947, sostiene que Cervantes se jactaba de haber inventado, con sus *Novelas ejemplares*, el nuevo concepto de novela, sin darse cuenta de que su verdadera invención radicaba en el *Quijote* al romper, precisamente, los moldes trazados por él mismo en sus novelas cortas. La originalidad residía en que engendraba una novela distinta, pero conservando su entraña de cuento –de nuevo esa idea de que no traiciona a la poesía–. La nueva dimensión que da a su novela es, en palabras de Bergamín, quizá sin saberlo, teatral. Lope, en cambio, lo que consigue es lo contrario: hacer novela del teatro. Lo explica en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* y subraya Bergamín que lo interesante de este título es precisamente la referencia a lo temporal. Porque esa es la novedad lopesca: hasta ese momento los grandes trágicos griegos habían hecho un arte de las comedias en el espacio. Lope, en cambio, mantiene el mismo esquema en todas sus comedias perfectas, de *El Caballero de Olmedo*, *Fuenteovejuna*, *El castigo sin venganza*, *Los melindres de Belisa* a *El perro del hortelano*. Lope entiende que la temporalidad es el carácter decisivo de la comedia misma y la construye como una acción de juego. La motivación de Lope («el vulgo es necio, y pues lo paga, es / justo hablar en necio para darle gusto») (2009, v.47-48) es la impaciencia de su público que ambiciona saberlo todo. Ese hablar ‘necio’ significa presentar toda la intriga, representar, en toda la obra, «hasta el final Juicio desde el Génesis» rompiendo de esta manera las falsas tres unidades aristotélicas de tiempo, lugar y acción. Como en las *Coplas* con el verso «cómo se pasa la vida», como en la visión de la mística o de la picaresca, donde había que precipitarse en el tiempo de tal modo que los ojos del espectador no perdieran ni un segundo en la contemplación de la vida humana. Así se entiende esa razón de ser temporal del teatro de Lope que le obliga a decisiones de orden técnico: construir sus personajes de fuera adentro, «siguiendo el dictamen del aire que las dibuja»: el movimiento. Todo era movimiento en el teatro de Lope de Vega, este era el mecanismo de su teatro. El argumento, en cambio, era la intriga, que solía ser amorosa. Una intriga amorosa generalmente movida por los celos, porque como el mismo autor había escrito: «los casos de honra son mejores porque mueven con fuerza a toda gente» (2009, v.327-328).

Esta temporalidad es lo que distingue unas comedias de otras, porque como una flor es igual a otra, una hoja a otra hoja, las obras lopescas son también enteramente diferentes porque cada una es expresión de un momento diferente. Esta, según Bergamín, es la originalidad del autor. Y su éxito se confirma en su popularidad. Lope escribe: «historia y poesía todo puede ser uno» pero no sigue con fidelidad la historia ni las costumbres de su tiempo. Demuestra una extraordinaria



arbitrariedad, pero cumple con el adagio clásico. La catarsis griega en el teatro de Lope se verificaba de otra manera, enmascarando o desenmascarando el rostro humano. En efecto: griegos y latinos lo enmascaraban. Lope y Shakespeare lo desenmascaraban. Pero al contrario que el inglés, que dejaba las huellas de la violencia en el rostro, Lope lo hacía con tanto cuidado que aparecía el rostro natural y vivo.

*La Dorotea* es, al juicio de Bergamín, la obra cumbre de Lope. Supone un cambio radical con la literatura anterior respecto del amor, del tiempo y de la muerte. Mientras en *La Celestina* el amor se corta en flor por el contratiempo de la muerte, en Lope el contratiempo del amor no es la muerte, sino el tiempo. En este caso el amor se marchita. El final no es una tragedia como en *La Celestina*, sino la melancolía por la finitud del sentimiento.

Las dos últimas conferencias, sexta y séptima del ciclo, llevan por nombre «El barroco literario». La primera, el 28 de octubre de 1947, dedicada a Luis de Góngora y Francisco de Quevedo. La segunda, en noviembre, a Baltasar Gracián y Pedro Calderón de la Barca. Se refiere a estos cuatro autores como los Cuatro Jinetes del Apocalipsis del barroco literario que, aclara, es como en el tiempo actual se llama al conceptismo y culteranismo. Se ha visto en Gracián un esteticista y un moralista, pero no un filósofo. El «ingenio» no es un artificio manierista, sino la facultad del genio humano natural de desvelar la verdad cifrada en que consisten el hombre y el mundo. El ingenio, decía Gracián, es «valentía del entender», lo que Schopenhauer llamaba «fineza del pensar». Bergamín rechaza la interpretación superficial del conceptismo como forma estilística simplemente, como puro juego verbal. Coincide con las afirmaciones de los tratadistas barrocos como Gracián que sitúan la esencia del ‘concepto’ no en el nivel formal sino en el semántico e intelectual o como Tesouro que había interpretado el universo entero como un concepto o metáfora divina (Agamben 2000, 24). El concepto es un acto del entendimiento que expresa la correspondencia existente entre los juegos particulares. No es ficción del ingenio o producto de la imaginación sin conexión con la realidad (claro que, la verdad y la fecundidad del concepto dependen no solo del grado de correspondencia descubierta por la agudeza del ingenio, sino de la habilidad con que este recoge en el lenguaje esa correspondencia). A través de este método del ingenio o ingenioso, el hombre crea un mundo propio que aspira a reflejar en sí mismo la secreta pero evidente ordenación del universo concreto, en su esencial heterogeneidad unidad y cuya realidad está compuesta de contrarios relativos que, en palabras de González Casanova «esconden en su oposición una armonía hecha de disonancias que es preciso dar a luz» (1995, 61).

Como ya había propuesto Nietzsche, Bergamín cree que la metáfora es la esencia misma del lenguaje humano y por tanto la verdad es una multitud de metáforas, metonimias y antropomorfismos en movimiento. Pero eso ya lo había visto Gracián cuando, al querer representar las relaciones concretas de los seres, usa la metáfora o la alegoría como imagen verbal. Para el jesuita la verdad es la capacidad de la imagen creada por la agudeza para expresar las relaciones reales intuitas. El sistema lingüístico es una red de analogías y diferencias que hace funcionar a la mente como un mecanismo de oposiciones. De aquí que la paradoja sea su formulación lingüística preferente y radical.

Bergamín explica al iniciar su charla que para abordar la obra de Góngora y Quevedo se avala de la teoría de Evreinov. Este, en *Il teatro nella vita* (1929) enuncia su teoría de la teatralidad de la siguiente manera: toda la realidad viviente está animada por un innato instinto teatral, por un deseo de continua transformación. Arremete contra el realismo y el naturalismo, y afirma que el deber de un artista no es reproducir la vida sino teatralizarla. La ilusión, considera el teórico ruso, es la única realidad de la vida y el teatro asume, así, para la humanidad, una función terapéutica, convirtiéndose el actor en un sacerdote de nuestro tiempo. Opina Bergamín que esto es precisamente lo que ocurre en la obra de Cervantes y Lope, donde se observa cómo el rostro y la máscara de la poesía alternan el juego de la teatralidad en la que el hombre, para encontrarse, tiene que buscarse fuera de sí, *enfurecerse* en el teatro, ese «gran teatro del mundo» del que algunos años después hablaría Calderón. En Lope y Cervantes, este *enfurecerse* era un entusiasmarse, un ensimismarse. Señala que de la misma manera que en la picaresca se había visto aquel vacío humano coincidente con el expresado por la mística, partiendo del vacío del mundo también se puede comprobar en ambas la necesidad que el hombre enfurecido tiene de entusiasmarse por algo. A esto Bergamín lo llama «animación del mundo» (2004b, 61). El alma está siempre fuera del cuerpo, enfurecida, para poder, atravesando la nada, estar en Dios. Bergamín sitúa esta misma significación en la mística y la picaresca que es el reconocimiento de un mundo vacío. En el hombre ese vacío, en su existir enfurecido, entusiasmado, responde a un imperativo existencial y no categórico. Lo interesante, pues, es descubrir de qué modo el conceptismo y el culteranismo, en la figura de sus dos máximos exponentes, Góngora y Quevedo, opuestos entre sí y sirviendo, sin saberlo, al mismo amo, el barroco, tienen su fuente en todo el movimiento literario español del siglo XVI y no van en su contra, sino que quieren resolverlo y cumplirlo de la manera más natural posible. Estos cuatro jinetes con su propia originalidad siguen la línea trazada por Cervantes, por Santa Teresa de Jesús, por Fray Luis de León o por Garcilaso. El gongorismo entronca directamente con Garcilaso. Según Bergamín la crítica había discutido durante años

acerca de la dualidad de Góngora: por un lado el poeta claro, puro y popular de los romances y de las letrillas; por otro el Góngora oscuro, difícil de *Las Soledades* y el *Polifemo*. Los gongoristas, admite Bergamín, sin embargo, rebaten esta idea y demuestran que en sus romances aparentemente más claros también hay gongorismo. Explica Bergamín que en realidad era un hecho simultáneo, no existen dos Góngora, es la dualidad humana del poeta. Góngora es la demostración de que en todo poeta hay colaboración entre el cielo y el infierno. Cuanta más oscuridad, mayor luz. Bergamín critica a los estudiosos que, como Menéndez Pelayo, afirman que en Góngora no hay nada. Para el crítico madrileño hacer anatomía de la construcción poética gongorina es como querer saber qué es lo que queda del alma en la anatomía de un cuerpo muerto. La afirmación de Menéndez Pelayo, a su juicio, es tan valiente y verdadera como equivocada. Porque no es esa la cuestión. Retomando esta acusación de *nihilismo poético* de Menéndez Pelayo a la poesía gongorina cuyos excesos y conceptismo esconden el vacío y la nada, considera que la reflexión crítica debe llevar esta poesía al límite, a la frontera del misterio, en esa zona donde se convierte en humo y nada más para demostrarse el conceptismo como un procedimiento dialéctico que incluye en sí mismo el propio desenmascaramiento. Este nihilismo gongorino para Bergamín es el lugar privilegiado de esa experiencia liminar de la nada que es parte integrante de toda la verdadera poesía. Góngora, enfurecido por la poesía, teatraliza la naturaleza en *Las Soledades* y así da la sensación de que está vacía, de que es pura belleza y, entonces, ante este trágico fin –máscara de la vida, no de la muerte–, el hombre teatralizado, Góngora pone el mundo ante los ojos bellamente con el mismo sentido que el de místicos, picarescos, Cervantes y Lope. Y el alma se refleja como en un espejo en esta pura belleza del mundo que Góngora manifiesta con su lenguaje tan puramente poético.

En palabras de Bergamín, Quevedo es el más grande humanista, tardío, de todos los tiempos. En él, considera, confluyen, como en un final extraordinario, la lírica amorosa, la mística y la picaresca, Cervantes y Lope. Quevedo recoge todo el siglo y se adelanta un poco a Gracián y a Calderón tanto en prosa como en verso. Toda su poesía, dice, como la de Manrique, tiene danza de la muerte, en todas partes. En Quevedo hay el mismo arte-espejo que en Cervantes y Lope, que en Góngora parecía máscara. Baltasar Gracián, en cambio, es «quintaesencia del espíritu de la picaresca» (2004b, 72), una depuración extrema del místico pícaro, una burladera del pensamiento<sup>172</sup> que parece escapar siempre por orificios invisibles y dejar al lector con sed.

---

<sup>172</sup> La burladera es una de las piezas de la cerámica ‘de engaño’. Consiste en un botijo con varios orificios por lo que, cuando alguien se dispone a beber, advierte que el agua sale por todos los lados -menos por donde se creía y tenía por natural-. Es un término muy utilizado por Bergamín en su crítica literaria.

Bergamín establece un paralelismo entre Calderón y Gracián porque considera que la temporalidad es razón de ser del teatro de uno y de la novela del otro. Critica el reproche que se suele hacer a Calderón por la intriga de amor en *La vida es sueño*, que se considera una cosa secundaria que disminuye la calidad dramática de la obra. Para Bergamín criticar la centralidad de Rosaura en vengar su honor agraviado, es como enmendar la plana a Beethoven sin tener en cuenta los recursos orquestales modernos. Es necesario, dice el madrileño, colocar al autor en su tiempo y ser conscientes de cuáles eran sus recursos. Aunque en *La vida es sueño* se plantea el mismo tema de la fugacidad del tiempo ya abordado por los escritores anteriormente estudiados, la obra de Calderón, opina, no es una tragedia filosófica sino una tragedia de amor. Rosaura y el amor que por ella siente, es la única verdad que no se borra de la conciencia de Segismundo cuando este cree haber soñado. Lo que le pasa a Segismundo es que se enamora de Rosaura, lo mismo que le había ocurrido a Calisto con Melibea. Y Rosaura, como en cualquiera de las obras maestras de Lope, cuando se cae del caballo en la primera escena, va camino de vengar su honra. Esta es la argumentación de Bergamín para decir que la obra es una tragedia de amor y para sostener que el personaje femenino es central y no secundario porque solo con los monólogos de Segismundo se podrían haber escrito grandes poemas, pero para escribirlo en forma dramática hacía falta este personaje femenino. *La vida es sueño* es una de las primeras obras de Calderón, pero las demás también comparten el mismo mensaje: al final lo que queda es el amor. Para Bergamín esto también ocurre en *El Criticón* de Gracián. Lo que permanece es el amor pues el Adrenio de Gracián es un náufrago como Rosaura es una despeñada. Está en su cueva como Segismundo en la suya y lo interesante es que en esta oscura cueva de reminiscencias platónicas representa la misma irrealidad aparente que sirvió a Descartes como punto de partida de su duda metódica. Filósofos de la categoría de Schopenhauer o Nietzsche habían admirado a Gracián por su maestría en el mostrar la nada de todo. La verdadera filosofía de Gracián, insiste Bergamín, es burlarse de toda la filosofía. Explica el crítico que el destino de Segismundo es el de encontrarse con la experiencia de una vida que le lleva a creer, primero, que todo aquello es realidad y, luego, cuando vuelve a su prisión, a creer que todo es sueño y que aunque pascalinaamente lo sea o no,

---

Durante su exilio en México publicó una revista unipersonal, citada en capítulos anteriores, cuya sección «Derrotero paradójico», publicó en el primer número de 1943, un artículo titulado «*La cabeza parlante. Burladero del pensamiento*» después recogido en *Aforismos de la cabeza parlante* (1983, 9-13). En ella habla del episodio de la cabeza encantada del Quijote y su enigmática respuesta: «Ninguna réplica tan burladora como la que le dio a la pregunta extraordinaria de Don Quijote e si fue verdad o no lo fue lo *que él dijo que le pasó* en la cueva de Montesinos. Respondió la *cabeza encantada* ‘hay mucho que decir: de todo tiene’. ¡Estupenda manera de no decir nada, dando a entender todo!» (Bergamín 2005, 93).

jamás hay que dejar de hacer el bien: «mas sea verdad o sueño / obrar bien es lo que importa» (2005, v.2423-2424).

Con el dictado de estas cinco conferencias concluía el primero de los dos ciclos que debía impartir Bergamín en esa primera visita a Montevideo. Usaba el amor como explicación a la literatura española. El amor como el hilo conductor, como el común denominador de una serie de obras que de esa manera se ordenaban como una genealogía literaria. Sin unas no habrían sido posibles las otras. También en sus publicaciones de estos años, utiliza este argumento para hablar de Calderón. Insiste en esta idea del amor que es lo que le queda a Segismundo en su serie de tres artículos publicados bajo el título de «La máscara y el rostro» en la revista *Escritura* en Montevideo en 1948.

#### 4.1.2. Musarañas y duendes

El segundo ciclo de conferencias, «La Musaraña y el duende (Mundo y trasmundo de la poesía romántica)», auspiciado por la Facultad de Humanidades y Ciencias y el Instituto de Cultura Hispano-Uruguayo, tiene lugar en la Universidad de la República. En la primera conferencia, «los avatares del romanticismo literario», Bergamín saca a relucir dos de sus términos más empleados en la crítica literaria, a él bien queridos: musaraña y duende. El escritor, en un artículo publicado en 1943 referido a la pintura y titulado «Musaraña de la pintura»<sup>173</sup> había dado las claves para definir la «musaraña» que:

no es musa ni tela de araña en el pensamiento del pintor, es aquello en lo que el pintor piensa sin saber cómo ni por qué, cuando no está pintando; pero de cuyo vago pensamiento originara su pintura misma. El pintor sigue pensando en esas, sus musarañas, cuando pinta, no pinta, enmaraña o enmusaraña el lienzo, tabla o pared, sobre la que deja, de ese modo, vagar su pensamiento. La musaraña del pintor no coincide nunca en el tiempo y en el espacio con su obra pictórica. (2005, 69-70)

En cambio, en un artículo posterior, «Musaraña y duende de Andalucía», escrito ya en París en 1958, explicaba lo que los andaluces consideraban que era el «duende», aquello que tiene una cosa cuando tiene misterio, «cuando parece que se mueve en ella algo que es más que alma o espiritualidad indefinible, algo que le presta un ‘no sé qué’ de extraño y estremecedor, de oculto, de profundo y, a la par, inasible, huidero» (Bergamín *De una España peregrina* 1972, 161).

---

<sup>173</sup> Este texto lo escribió en México en 1943 para el primer número de su revista *Peregrino. Pasajero Español en América* (2005, 69-90), después recogido en *La importancia del demonio y otras cosas sin importancia* (1974, 135-68).

En la segunda de las conferencias «Fronteras del cielo y el infierno (Baudelaire y Bécquer)» recuerda el culto a las imágenes y la persistencia de la infancia en la creación misma. Sin duda es el poeta francés el Virgilio bergaminiano que le conduce por el reino satánico de la poesía. Baudelaire sostenía que en todo hombre hay dos postulados ineludibles: su tendencia a echarse o del lado de Dios o del lado del Diablo, como si el equilibrio humano estuviera sostenido por esas dos fuerzas contrarias. El poeta francés, muy *dandy* y también muy niño, dice Bergamín, ante la realidad del mundo suele preferir arrojarse en los brazos de Satán. Es en ese acento fronterizo, sostiene el crítico, en esa frontera entre lo infernal y lo divino, donde se coloca la poesía del francés.

En la tercera, titulada «Los epígonos del romanticismo en España (la generación del 98. Unamuno y Antonio Machado)» considera que sin la poesía de Bécquer no existiría la poesía moderna en español. Machado es su heredero directo, está en la misma estirpe. Paragona a Machado y Unamuno en su juego de sombras, Juan de Mairena o Abel Martín en uno, Abel Sánchez, San Manuel Bueno Mártir o Don Sandalio en el otro, sombras de estos autores con los que conversan. Algo que él llama «la dialéctica de la españolidad» (2004b, 117). Entiende que la literatura de ambos puede ser considerada filosofía, germen de lo que en el momento actual de la conferencia se considera existencialismo para lo que cita como ejemplo *Don Nadie en la corte* de Machado, que tacha de heideggeriana. Unamuno y Machado son los dos autores de la generación del 98 que más presencia tienen en la convicción bergaminiana de la poesía como encuentro del drama de la existencia humana con la tradición y el sentir popular. Pero es necesario recordar que no siempre fue así. Unamuno fue siempre santo de su devoción (los separa brevemente el cambio de bando del maestro durante la contienda), lo reconoció siempre como maestro. En cambio, hasta los años de la contienda, el joven Bergamín denuesta sistemáticamente la poesía de Machado quien, a pesar de sus críticas, alaba en 1938 los sonetos «a Cristo crucificado ante el mar» que publica en *Hora de España*.<sup>174</sup>

---

<sup>174</sup> «El maestro José Bergamín –ignoro cuál sea su filiación política, si alguna tiene– ha escrito recientemente tres insuperables sonetos *A Cristo Crucificado ante el mar*. Tres sonetos en que parecen latir todavía las más vivas arterias de nuestro mejor barroco literario y que figurarán algún día en los mejores florilegios de nuestra lírica. [...] José Bergamín, está muy de vuelta, acaso lo estuvo siempre, del culto alto estéril y, a mi entender, rezagado de nuestro barroco de superficie, con signo culterano o conceptista. Anotemos también que, a fuer de buscador de raíces, no reniega de la tradición hispánica, ni de los precedentes más inmediatos de su propia obra, como lo prueba el verso de Unamuno, que reproduce a la cabeza de sus tres sonetos. Por esa razón Mairena lo hubiera incluido siempre entre los *originales*, nunca entre los *novedosos*». Machado en *Hora de España*, 22, 11-13. Publicado después en Penalva 1997, 20-21.

El rastro de estas conferencias acaba aquí porque el periódico que las transcribió dejó de hacerlo y por el momento no se ha encontrado ninguna otra copia que permita conocer las dos últimas charlas.

El interés por recuperar estas conferencias y la extensión de estas últimas páginas para explicar y profundizar lo que en ellas dicta, responde por una parte al poco interés que han despertado en general en los estudiosos de Bergamín que se concentran más en sus facetas de poeta y dramaturgo (Dennis y Santa Teresa) o en las de prosista o ensayista (Penalva) o en su activa participación en la vida cultural de Uruguay (Grillo) en detrimento de su faceta de crítico literario. Se ha escrito que su estancia uruguaya no es una etapa muy productiva para su obra literaria. La realidad es que es su dimensión docente la que acapara su tiempo y en este sentido su producción literaria se concentra en sus ensayos críticos, resultado de sus horas de lecturas, relecturas y estudio para preparar sus clases. Por otra parte, el interés por abordar estos textos y su contenido es imprescindible si se pretende rastrear la huella del maestro en sus discípulos.

El segundo ciclo, no solo por incompleto, parece tener un contenido más disperso, menos estudiado. De hecho, un jovencísimo Emir Rodríguez Monegal, escribía estas letras en el semanario *Marcha*:

Además del anunciado ciclo de conferencias sobre “El rostro y la máscara de la Poesía en la literatura española”, el conocido escritor José Bergamín dictó otro sobre “La musaraña y el duende (Mundo y trasmundo de la poesía romántica)”. Los que siguieron sus conferencias desde el comienzo, advirtieron fácilmente la diferencia de calidad entre la primera, impremeditada, sobre Cervantes y cualquiera de las pertenecientes a ambos ciclos. En aquella conferencia extraordinaria, Bergamín vaciló mucho antes de alcanzar el centro de su tema (lo alcanzó al final); repasó con excesiva lentitud los divulgados juicios de Menéndez Pelayo sobre Cervantes, las memorables intuiciones de Rubén Darío; produjo, en definitiva, impresión general de desorden y flaccidez [sic], de nervio ausente y atonía. En una palabra: creó una imagen diametralmente opuesta a la suscitada por su prosa impresa, inquieta y densa, cargada de múltiples y dispares enfoques, hasta abrumadora en su no mitigada tensión.

Al entrar de lleno en ambos ciclos de conferencias, el auditor pudo recuperar al Bergamín que había leído. Y lo pudo recuperar no solo en el trivial sentido de que este Bergamín oral repetía páginas de sus libros, sino también en el más alto sentido de que el hombre enjuto y nervioso que ocupaba la tribuna parecía el autor de *La cabeza a pájaros*, de *Disparadero español*, era (en fin) de la misma alta estirpe barroca.

Así se pudo recuperar a Bergamín. Y pese a que las condiciones del rescate eran irritantes –el conferencista estaba obligado a resumir en siete charlas las esencias de la literatura española en la edad de oro (de Jorge Manrique a Calderón); el conferencista debía suponer en el auditor una feliz ignorancia y echarse a contar, por ejemplo, el argumento de *La vida es sueño*; el conferencista apagaba su voz al cumplirse la hora de charla, aunque para ello tuviera que dejar en suspenso, sin poder ahondarla, una fascinante aproximación entre Baudelaire y Bécquer; –pese a todas estas

circunstancias ajenas a la voluntad del crítico español, el atento auditor pudo recuperar a José Bergamín. Y eso es bastante.

Pero no es todo. Bergamín debía tener la oportunidad de desarrollar en Montevideo no una muestra o sinopsis, sino un curso completo sobre la literatura barroca, o sobre el romanticismo, o sobre los movimientos poéticos más recientes de la literatura española. Para ese hipotético curso contaría Bergamín aquí con un auditorio nutrido y suficientemente informado como para que no fuera necesario perder tiempo en los alrededores del tema, como para que todos esos enfoques, esas incitantes paradojas, a que es tan afecto Bergamín, pudieran examinarse hasta su completa asimilación (o rechazo), hasta convertirse en datos fehacientes. Entonces sí se podría hablar de una recuperación total. (Rodríguez Monegal 1947, 14)<sup>175</sup>

Emir Rodríguez Monegal (1921-1985) fue un docente, crítico literario y ensayista uruguayo. Acuñador de la etiqueta «Generación del 45», movimiento del que él mismo formó parte. Escribe esta recensión con 26 años, jovencísimo, cuando aún no se ha convertido ni en el crítico de renombre internacional que después sería, ni en uno de los grandes detractores de Bergamín, a quien veta sistemáticamente de sus publicaciones y a quien juzga como un literato mediocre. A pesar de que la crítica en general considera que esta recensión de Rodríguez Monegal ya encierra toda la censura que vertió después contra él, a mi juicio, el texto tiene una lectura positiva y carga más contra la ausencia del nivel del público que contra la calidad del conferenciante. La lectura de las transcripciones de las conferencias en *El País* así como algunas de las anotaciones en los diarios de José Pedro Díaz (2011) prueba que en ocasiones las explicaciones de Bergamín hubieron de adaptarse a un público muy interesado pero desconocedor de algunos temas. Sin necesidad de recurrir a textos ajenos, lo evidencia el hecho de que públicamente escriba que «Bergamín debía tener la oportunidad de desarrollar en Montevideo no una muestra o sinopsis, sino un curso completo». Este último párrafo, sobre todo, da cuenta del interés que la literatura española y la opinión de Bergamín suscitan en el país. Peso intelectual que años más tarde confirma Ángel Rama cuando en 1958, publica en *Marcha*, «Testimonio, confesión y enjuiciamiento de 20 años de Historia literaria y de nueva literatura uruguaya». En este artículo, donde repasa el panorama literario y crítico uruguayo, sostiene que tres fueron las grandes influencias internacionales de aquellos años: José Bergamín, Pablo Neruda y Jorge Luis Borges (1958, 22).

El texto de Rodríguez Monegal es además una voz pública que se alza para solicitar una estancia permanente de José Bergamín para enseñar literatura. Quizá fuese una premonición de lo que ocurría después, pero quizá fuese una llamada de atención que se tuvo en cuenta. Sea como fuere,

---

<sup>175</sup> [Marcha \(periodicas.edu.uy\)](http://periodicas.edu.uy) Emir Rodríguez Monegal «Bergamín recuperado», *Marcha*, 28 noviembre 1947, p.14.



Bergamín que había viajado a Montevideo para dictar estas conferencias, vuelve a Caracas sabiendo que regresará a la capital uruguaya pocos meses después para instalarse definitivamente porque recibe una invitación de Vaz Ferreira para enseñar Literatura española en la recién creada Facultad de Humanidades.

Su etapa uruguaya fue la más feliz de su exilio americano, así lo declaró en 1982 en una entrevista y así lo escribe durante sus años de destierro en Montevideo a su amigo Justino Azcárate: «Por primera vez en América me encuentro enteramente a gusto y sosegado. En parte rejuvenecido; pues el aire de estos cielos, sus luces, el mar, no solamente me tonifica, más de espíritu todavía que de cuerpo, sino que me añade una calma y apaciguamiento interior que perdí, trágicamente en México, y no pude recuperar, por muy diversas causas, en Venezuela» (Bergamín a Justino Azcárate cit. Penalva 1985, 176). El propio Azcárate es el que en una entrevista a Gonzalo Penalva había declarado:

Muchas veces, el cambio de lugar, de actitud, no se produce por un razonamiento objetivo, sino porque se da en él una especie de saturación de aguante. Los escritores de la emigración y de Caracas estaban con él. Tenía una tertulia muy agradable y desarrollaba una vida muy intensa. Pero Pepe se pasaba la vida creándose, a pesar suyo, actitudes y situaciones difíciles de las cuales no era capaz de salir, admitiendo que tuviera él una parte de culpa; tenía que encontrar algún tipo de justificación, aunque fuese una nimiedad; pero este hecho tonto se iba hipertrofiando hasta hacerle la vida imposible: como en el caso de un profesor de la Facultad, en la Universidad de Caracas, a quien no podía ver. Estas cosas tontas le iban cargando de tal manera que era incapaz de superarlas y prefiere marcharse de lugar. No se puede decir, de ninguna manera que le hicieran la vida imposible en Caracas: tenía una interesante tertulia de amigos escritores; los hijos estaban apoyados y cuidados por su hermano Rafael; económicamente, aunque la situación no era boyante, dada la ayuda de su hermano, podía ir viviendo; tuvo una magnífica acogida en periódicos y revistas... pero llega ese momento de saturación y tiene que romper, magnificando, además, lo sucedido. Ya no se trata solo de un grupo de gente de Caracas, sino que esto le lleva a rechazar Venezuela, y de ahí pasa a toda América. (Penalva 1985, 175).

De hecho, cinco años después volverá a perder ese apaciguamiento interior y hará lo posible para volver a España, instalándose en París a la espera de que le permitan volver a entrar en su tierra natal.

## 4.2. Una docencia heterodoxa.

Un rincón en el que se estudie por estudiar  
Carlos Vaz Ferreira.

El 3 de mayo de 1946, en el Paraninfo de la Universidad se celebra en sesión solemne la inauguración de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad de la República Oriental de Uruguay. Asisten al acto Juan José de Amézaga, Presidente de la República, Juan José Carbajal Victorica, ministro interino de Instrucción Pública y Previsión Social, José Pedro Varela, Rector de la Universidad y Carlos Vaz Ferreira, Decano. En el primer número de la revista de la Facultad se publica el discurso de inauguración del rector que se congratula por la creación de este centro y subraya, como después hace también el decano, la importancia de que exista un espacio de estudio para la investigación por su propio valor intrínseco y sin la finalidad de provecho profesional ulterior. Lograrlo, aclara, ha significado luchar durante años para abatir un prejuicio lamentablemente generalizado que considera que la enseñanza no tiene sentido si está desprovista de una finalidad práctica y fructífera. En calidad de rector, una de sus preocupaciones fundamentales en el proceso de elaboración de la ley de creación de la facultad había sido pugnar porque este espacio tuviera por signo distintivo la ausencia de todo espíritu profesionalizante, eliminando, como se pretendía que a ella le correspondiera, la formación del profesorado de enseñanza secundaria.<sup>176</sup>

Para conseguir que esta facultad se convierta en un «rincón en el que se estudie por estudiar» como desea el decano Vaz Ferreira en su discurso inaugural, se proponen dos líneas guía fundamentales: por una parte, la de la enseñanza orientada a extender la cultura a grupos relativamente numerosos y por otro ofrecer posibilidades para el estudio especializado y la investigación en las distintas ramas del conocimiento. La universidad pretende abrir sus puertas de par en par para los alumnos del primer tipo de enseñanza y el elevado número de

---

<sup>176</sup> Ángel Rama apunta dentro de las reformas educativas de aquellos años como la más innovativa la de la creación de instituciones de difusión e investigación artística e intelectual de tipo superior. Entre ellas destacaba la ampliación del SODRE (Servicio Oficial de Difusión, Representación y Espectáculos) que de centro de música clásica amplía sus horizontes y termina por convertirse en el centro artístico-musical del país. La Comedia Nacional, creada en 1947 como institución dramaturgica estable con un cuerpo profesional de actores, y la creación en 1948 de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad de la República y del Instituto de Profesores (Artigas) que responde a un proyecto de Antonio Grompone y es un instituto pedagógico para preparar a los profesores de la enseñanza media. En este centro dieron sus primeros pasos docentes la mayor parte de los miembros de la generación crítica. (Rama 1971, 226-227)

inscripciones en el primer año de andadura de la facultad demuestran que la demanda es real. Para el ámbito investigador, en cambio, los cursos de especialización tienen un cierto carácter elitista y quedan reservados para quienes acreditan la indispensable preparación previa.

En la revista de la Facultad también se publica, el 28 de abril de 1948, dos años después, el proyecto de plan de estudios revisado y aprobado por el Consejo de la Facultad. Este programa, en la sección de Letras, prevé la existencia de cátedras, cursos y cursillos. Para las cátedras permanentes se establece un concurso oposición mientras que de los cursos y cursillos se encargarán personas elegidas por mayoría de votos de los miembros asistentes al Consejo. Los programas de las cátedras, cursos y cursillos han de ser aprobados por el Consejo por mayoría de miembros asistentes. Estos planes, más que abarcar materias completas, se adaptarán a la profundización y elevación de la cultura y al trabajo de investigación en su caso. Los titulares de las cátedras están obligados a dar un mínimo de dos clases por semana durante el año universitario y a dirigir trabajos de alumnos. Además de la exposición de los asuntos del curso la tarea de los profesores en las clases de letras y literatura consiste, de acuerdo con la metodología respectiva, en la explicación de textos, en el cumplimiento de los ejercicios prácticos que sean de rigor en instituciones de esta índole y en la corrección de los trabajos de alumnos.

Los estudiantes de la Facultad son regulares u oyentes y es el Consejo quien establece las condiciones que deben reunir quienes pretendan ingresar como estudiantes regulares. Para la sección de Letras hay que poseer el título de bachiller o el de maestro normalista u otro equivalente, aunque se prevén excepciones para aspirantes brillantes que careciendo de tales títulos demuestran sus competencias. Para pasar de curso el alumno debe presentar un trabajo escrito fiscalizado por el profesor de la asignatura y con el visto bueno del Consejo.

Los catedráticos y en su caso los encargados de cursos y cursillos expiden certificados calificados a los alumnos que hayan realizado trabajos prácticos con asiduidad y eficacia. En ningún caso para la calificación se usarán números ni se basarán en ellos. No se expiden títulos de ninguna clase ni se subordinan las enseñanzas a la obtención de ninguno exterior a ellas. Tampoco hay exámenes. Se expiden, además, certificados de asistencia y de trabajos. Cumplidos los cuatro años mediante la preparación de una tesis original defendida ante un tribunal se obtiene el grado de Licenciado.

Es en este contexto en el que se inaugura la que Maria Rosa Grillo (1999) ha llamado «docencia heterodoxa» de José Bergamín por su ‘método’ y por el trato que dispensó a sus alumnos. El mismo Bergamín lo contaba así a Hortensia Campanella en una entrevista en 1981:

Vaz Ferreira me invitó cuando se enteró de que yo era ‘analfabetista’ y antipedagógico. Mis condiciones eran que yo no examinaba de nada, en mis clases no se daban diplomas de nada, eran cursos verdaderamente libres. Yo acababa de hacer un pequeño escándalo pedagógico en la Universidad de Caracas justamente porque habían violado estas condiciones, así que volví a Uruguay para dar el cursillo en el Paraninfo, clases en la Facultad de Humanidades y además me invitaban todos los liceos (cit en Cagnasso 2004c, 468)

En sus clases en la universidad entabla con sus alumnos una relación que va más allá de la clásica profesor-estudiantes. Estos jóvenes pasan a la posteridad como «Generación crítica»,<sup>177</sup> como los llamó Ángel Rama, o «Generación del 45», como hizo Emir Rodríguez Monegal. Un animado grupo de críticos literarios, poetas, escritores, políticos, artistas e intelectuales, nacidos entre 1920 y 1930, para los que lo esencial era indagar en el estilo y que construyeron un espacio fundamental en la cultura uruguaya entre 1945 y 1970 (Rocca 2004,7). Entre sus filas destacan los nombres de Ida Vitale, Ángel Rama, José Pedro Díaz, Amanda (Minye) Berenguer, Carlos Maggi, Manuel Flores Mora (Maneco), Idea Vilariño, Mario Benedetti, las hermanas María Inés y Zulema (Chacha) Silva Vila como aquellos que cerraron filas alrededor de Bergamín, al que consideraron maestros. Los nombres de Emir Rodríguez Monegal, Idea Vilariño o Manuel Arturo Claps, en cambio, como los detractores del escritor español. Además de este grupo, miembros de pleno derecho según la crítica literaria de esta generación, pasaron por sus clases otros jóvenes que o por ser más jóvenes, o aun siendo coetáneos por tener otros intereses, no han sido encuadrados dentro de las filas del 45 como como José Mujica,<sup>178</sup> Ricardo Paseyro, Guido Castillo, Héctor Galmés o Alejandro Paternain.

---

<sup>177</sup> «Como las designaciones numéricas poco dicen sobre los procesos socioculturales, mucho menos cuando, como en este caso –generación del 45– no aluden a ninguno de esos cruciales sucesos históricos que como en España justifica la fórmula numérica de “los noventaiochistas”, y tampoco representa las correctas fechas de emergencia de un movimiento, las que deben situarse en el bienio 1988-1940, prefiero utilizar la designación “*generación crítica*”. Supera otras fórmulas barajadas, como “generación de 1939” o “generación de *Marcha*” ya que atiende al signo dominante de la cultura de esa época. Este no debe entenderse como alusión excluyente a los ejercitantes de la crítica en sus múltiples géneros, quienes sin embargo llegaron a protagonizar el hecho cultural, sino a todos los hombres que construyen un tiempo nuevo, sean políticos, sociólogos, poetas, pintores, directores teatrales, narradores, economistas o educadores» (Rama 1971, 333).

<sup>178</sup> [Mujica cita a Obama, Castro y el poeta Bergamín como quienes más le marcaron | Gente | Edición América | Agencia EFE](#) «Mujica recordó su época de juventud donde fue "un raro que enamoraba y le gustaba la poesía", y en el que "la República española se desangró y sembró gente por América Latina". "Muchos vivieron en mi país. Recuerdo con cariño a José Bergamín. Es uno de los hombres más finos que conocí", rememoró. Mujica prosiguió su discurso aludiendo a España, que "resembró cultura que se desparramó por las venas del continente". "Las fronteras son las cicatrices de la historia. Una lengua

Estos jóvenes se declaran contrarios a la injerencia del Estado en la vida cultural, proceden de la clase media y no de las élites culturales y su ascenso se produce gracias al estudio de profesiones liberales (como la jurisprudencia) o del profesorado de Secundaria. Señala Pablo Rocca la profunda relación que esta generación de autores tuvo con la docencia y destaca como escritores-profesores de esta generación a: José Pedro Díaz, Jorge Medina Vidal y Ángel Rama en la Facultad de Humanidades y Ciencias. Díaz, Emir Rodríguez Monegal, Domingo Luis Bordoli y Guido Castillo en el Instituto de profesores Artigas (2004, 8).

Todos ellos, años después, sobre todo tras la dictadura, evocan y exaltan aquellos años de efervescencia cultural. Con las siguientes palabras describía María Inés Silva Vila lo vivido en aquellos años:

Yo tuve, en cierto momento, la impresión de que en Montevideo todo era posible. Quizá me pasaba lo que al “Pequeño Príncipe”, pero lo cierto es que, si quería publicar, ahí estaba *Marcha*, *Asir*, *Número*, *Escritura*, *Clinamen* para hacerlo; si quería saber más de literatura, podía ir a las clases de Bergamín o de Paco Espínola en la Facultad de Humanidades, charlar con Onetti, con Fernando Pereda,<sup>179</sup> con Felisberto Hernández o participar en una discusión cualquiera de mis compañeros de grupos o de los otros, los famosos “contrarios” que eran en realidad la misma cosa. Aprendí mucho en esas discusiones, fueran privadas o ventiladas en las publicaciones. El estilo de la generación del 45 fue la polémica.

Eran beligerantes los muchachos. Todo lo discutían. Todo para y por la literatura que al mismo tiempo nos separaba, nos acercaba. (Silva 1993, 43-44)

Aquel grupo de muchachos adoptó al maestro, en palabras de Ida Vitale.<sup>180</sup> Su relación fue más allá de las clases, que se alargaron en confiterías y cafés. Aquellos jóvenes se preocupaban de su

---

permite otro sentir, otro decir. Pertenece a una comunidad que anda por el mundo”, defendió» [José Mujica, la utopía de carne y hueso \(granadahoy.com\)](#)

<sup>179</sup> <http://letras-uruguay.espaciolatino.com/penco-wilfredo/fernando-pereda-el-poeta-de-un-siglo.htm>  
Rosa María Grillo considera que este poeta fue el mejor amigo y apoyo de Bergamín en su exilio uruguayo. (Grillo, exiliado de sí mismo). Alzugarat (2020), en cambio, sostiene que considerar a Pereda como el mejor amigo en su exilio uruguayo es infravalorar el lazo afectivo de los jóvenes de la generación crítica; El matrimonio Isabel Gilbert y Fernando Pereda integraron la élite artística y cultural de la sociedad uruguaya de la época. Ambos protagonizaron tertulias cinematográficas y exposiciones. Formaron parte de un destacado grupo de intelectuales que, junto con Clara Silva y Alberto Zum Felde, José Bergamín y Jules Supervielle, marcaron a todos los integrantes de la generación del cuarenta y cinco. Pelayo Díaz, lo sintetizó diciendo que en la casa de Pereda y Gilbert, en Carrasco, «se reunía toda la inteligencia montevideana». [Isabel Gilbert en el paisaje cultural de su época | Universidad Católica del Uruguay \(ucu.edu.uy\)](#)

<sup>180</sup> En su estancia en Venecia, adonde vino a un encuentro en su honor celebrado en el ateneo el 10 de noviembre de 2021, mantuve varias charlas con ella y con su hija, Amparo Rama que la acompañaba. Fue la propia Amparo la que contaba que más allá de las clases o los encuentros en cafés y confiterías fuera del Ateneo o la amistad que los llevó a acogerlo siempre en la casa de Mangaripé (el domicilio del matrimonio

salud, de su bienestar, de su situación económica difícil e hicieron todo lo posible por ayudarlo y hacerlo sentir acogido en Uruguay. Siete años después Bergamín se marchó de Uruguay, pero aún hoy, Ida Vitale, sigue hablando de él como una persona especial, muy culta, que tenía todo en la cabeza, de la que siempre se aprendía y daba maravillosos consejos de lectura.

#### 4.2.1. Bienaventurados los analfabetos

Todos los niños, mientras lo son, son analfabetos

José Bergamín.

Yo conocí a un profesor de historia de la literatura a quien causaba una inefable satisfacción el descubrir a sus alumnos que los nombres de muchas calles coinciden con los de escritores eminentes.

José Bergamín, 1942

En su *Decadencia del analfabetismo* ([1933] 2000), texto ya citado y algo abordado en un apartado anterior de este trabajo, el escritor madrileño sostiene que el analfabetismo es la verdadera cultura de los niños y de los pueblos. El niño, dice Bergamín, no aprende a leer y escribir las letras del alfabeto hasta que no empieza a tener, eso que se llama, uso de razón. Y sostiene «no es que el niño no tenga razón antes de usarla, antes de saber para lo que va a servirle o para lo que la va a utilizar prácticamente –no se puede usar lo que no se tiene–, es que tiene una razón intacta, espiritualmente inmaculada, una razón pura: esto es, una razón analfabeta. Y esta es su bienaventuranza» (2000, 23-24). No es que el niño no conozca, o no pueda conocer, el mundo. Es que lo hace de manera puramente espiritual, es decir, poética y no de manera letrada o literaturizada (todavía). Bergamín afirma que el niño piensa solo por imágenes como, citando a Goethe, hace la poesía. El niño también dice su pensamiento en voz alta, un pensamiento que es todavía un estado de juego. Para el niño pensar es jugar. Por eso lo que hay de niño en los hombres o en los pueblos, es analfabeto. De lo que se deduce que el analfabetismo es la «común denominación poética de todo estado verdaderamente espiritual» (2000, 26). Existe una cultura literal (letrada) y una cultura espiritual (analfabeta). La primera, generalizada y enemiga del

---

Díaz-Berenguer donde se reunían todos), aquellos chavales sintieron una preocupación sincera y honda por su maestro y se preocuparon de él como de un hijo adoptivo. Ida Vitale asentía y reía escuchando a su hija y contó como Maneco (Manuel Flores Mora) –años después dedicado a la política, lo que le permitió ayudar a José Bergamín a salir de España en 1963– recién casado, en 1948 alquiló una casa para vivir con su mujer, Zulema Silva Vila, que compartieron con José Bergamín para no dejarlo solo, ya que sus hijos estaban aún en Caracas. María Inés Silva Vila, su cuñada y esposa de Carlos Maggi, lo cuenta en su libro de recuerdos sobre la generación (1993, 45-48).

analfabetismo, es la que ha desordenado el mundo porque ha abolido las jerarquías obligando a ordenar todo «por orden alfabético» (27). Para Bergamín la decadencia del analfabetismo se inaugura con el siglo de las Luces con el que «la poesía se hace literaria» (31) cuando la poesía pura, en cambio, es la más impura: la analfabeta. Por eso sostiene que la decadencia del analfabetismo es la decadencia de la poesía, porque «la poesía es el campo analfabético de gravitación universal de todas las construcciones espirituales humanas» (31). El estado poético es un estado de añoranza infantil o popular. Usando los juegos de artificio de su estilo, Bergamín escribe este ensayo a contracorriente, precisamente en el momento en el que los intelectuales republicanos preparan sus misiones pedagógicas para llevar la educación a un pueblo analfabeto. Defiende la niñez, aún no sometida al yugo de la razón, aún no castrada en su originalidad por la cultura escrita, como un estado de gracia y libertad. El niño que no conoce y por tanto no necesita respetar las reglas del juego de la razón y la costumbre es el único que puede inventar su propio juego, que puede jugando inventar mundos nuevos, mundos en los que cree vivamente cuando con ellos sueña. De la misma manera un pueblo, mientras es pueblo y no masa anónima, es decir, mientras se conserva en su estado de inocencia analfabeta, tiene toda la fuerza creadora de la niñez. Porque el pueblo, que vive en un mundo dominado por mitos y leyendas, y no por la razón, juega y crea como el niño. Inventa (sueña) un universo gobernado por dioses y fuerzas naturales y se estremece con su juego, como el niño. Es aquí donde reside la poesía. Y lo que hay de poeta en el hombre es lo que tiene de ignorancia infantil o popular.

La cultura analfabeta, que no ha perdido su fuerza creadora, capta la presencia divina en todas las cosas y se conserva, dirá José Bergamín, sobre todo en Andalucía. Lo demuestran la música del cante jondo, el flamenco y el toreo. A modo de ejemplo de esta capacidad infantil y analfabeta El escritor recordaba a menudo una ocasión en la que le invitaron, en Uruguay, a dictar una conferencia en un liceo de la ciudad de San José. El conserje, entre el público, escuchaba inmóvil y Francisco Espínola, que había acompañado al madrileño en aquel viaje, se le acercó para preguntarle qué le había parecido, a lo que él conserje contestó «De todo lo que ha dicho este señor no he entendido una sola palabra, pero estoy seguro de que era verdad». La opinión de este señor confirmaba, según Bergamín, sus ideas sobre el analfabetismo (en Campanella 1981, 3).

José Bergamín también se declara «antipedagogo» pero es precisamente el ejemplo más claro del pedagogo clásico, el esclavo que acompañaba a la escuela. En un artículo de Luis A. Santullano, conocido pedagogo y secretario de aquellas Misiones Pedagógicas que tanto criticó Bergamín, curiosamente, la idea de enseñanza que propone no es tan lejana a la que ejerció el

madrileño en Uruguay: «el niño no es un recipiente que debe ser llenado de conocimientos, sino una individualidad personal y activa que, por serlo, no soporta las pasividades y ha de ejercitar esencialmente su capacidad: hacer. El pedagogo vuelve a ser el acompañante de los días helenos, un acompañante que es un hombre libre y cultivado, que va delante, al lado o detrás del niño, según convenga y que también acierta cuando lo deja solo» (Santullano 1938, 30).<sup>181</sup> Así es como se comportó con todos sus alumnos y así es como lo recordaron todos ellos. Como él mismo escribía: «Eso hicieron en mi niñez y en mi juventud mis maestros, los sutiles elementos perturbadores, enseñarme el equilibrio vivo del hombre que es el estado genuino de su libertad creadora: el de la justicia. La fidelidad al orden dividido de los astros. Pues *si al fuego se le deja hacer lo que quiere* —pensaba Séneca— *se va al cielo derecho*. Al cielo derecho, como un cohete, subió mi juventud primera, por gusto a quemado y luminoso afán interrogante. Y entró en el cielo su muda estrella solitaria» (1942a, 12).

Empieza su andadura como docente de Literatura en abril de 1948. El filósofo y escritor Carlos Vaz Ferreira, rector de la universidad de la República Oriental de Uruguay en dos ocasiones (1928-1930 y 1935-1941), es el promotor de la recién estrenada Facultad de Humanidades y Ciencias. Es también quien le invita a impartir la asignatura. La ‘Oriental’ es una universidad “antipedagógica” y experimental que cuenta entre sus filas docentes con Roberto Ibáñez<sup>182</sup> o con el apenas citado Francisco (Paco) Espínola.<sup>183</sup> La nueva facultad está «concebida con un centro de

---

<sup>181</sup> Luis (Álvarez) Santullano (Oviedo 1879 – México 1952) fue un destacado pedagogo que ejerció de secretario de las Misiones Pedagógicas con Manuel Bartolomé Cossío y cuya trayectoria siempre estuvo ligada a la Institución Libre de Enseñanza. Mantuvo una estrecha amistad con Antonio Machado y con Miguel de Unamuno, con este último mantuvo correspondencia (vid. González López, Etevlino (2010), «El pedagogo Luis Álvarez Santullano», *Cuadernos de la cátedra Miguel de Unamuno*, 48, pp. 119-175. Disponible en [El pedagogo Luis Álvarez Santullano = The pedagogist Luis Álvarez Santullano \(usal.es\)](http://www.usal.es/~pedagogia/El_pedagogo_Luis_Álvarez_Santullano.html). Tras la guerra se exilia primero en Estados Unidos donde enseña un año en la Universidad de Columbia, después se traslada a Puerto Rico (1940-1944) y por último viaja a México donde muere en 1952. En la capital mexicana trabajó como oficial mayor del Colegio de México.

<sup>182</sup> Según Carlos Maggi (en Rocca 2004, 53), el poeta Roberto Ibáñez había sido profesor en el Instituto Dámaso antes de ser profesor de Literatura Uruguaya en la Facultad de Humanidades, donde lo conocieron la mayor parte de los miembros de la generación. Estaba casado con la también poeta Sara Ibáñez.

<sup>183</sup> Periodista y escritor de la Generación del Centenario. Fue profesor de composición literaria y estilística y junto a José Bergamín, los dos profesores más importantes de los jóvenes de la generación del 45. José Pedro Díaz, en un artículo escrito en memoria de Manuel Flores Mora, escribió: «tanto Maneco como Maggi asistían a la clase de Composición Literaria que dictaba Paco Espínola en la Facultad de Humanidades, y eso enlazaba en una misma devoción, el deslumbramiento por la grandeza homérica y por la singular profundidad humana del escritor uruguayo» [En la muerte de Flores Mora, por José Pedro Díaz \(Uruguay\) \(espaciolatino.com\)](http://www.espaciolatino.com/2014/05/28/en-la-muerte-de-flores-mora-por-jose-pedro-diaz-uruguay/). En la entrevista que Pablo Rocca mantuvo con Carlos Maggi este declaró



estudios superiores desinteresados al estilo del Collège de France» (Ángel Rama 1971, 337). Nada mejor, escribe Rosa María Grillo, para el espíritu antiacadémico de José Bergamín. Dice el propio Bergamín: «yo no examinaba de nada, en mis clases no se daban diplomas de nada, eran cursos verdaderamente libres» (Campanella 1981, 3).

Inicia así en 1948 su andadura como docente universitario en la universidad uruguaya. En el archivo histórico del ateneo universitario se custodian algunos documentos relativos a José Bergamín. Entre ellos una carta del propio escritor, mecanografiada pero con firma manuscrita, fechada el 27 de noviembre de 1948 y dirigida a Carlos Vaz Ferreira en la que le envía, como ha requerido el Consejo, una nota explicativa de su curso de Literatura Española (Mística y Picaresca) y el programa del mismo, impartido en ese año académico. En ese informe Bergamín aclara que la literatura española de los siglos XVI y XVII presenta dos vertientes muy diferentes y en apariencia muy contrarias. La del siglo XVI considerada clásica, la del XVII barroca. Este último calificativo empieza a utilizarse por analogía con el de las artes plásticas de ese momento. Bergamín aclara lo radicalmente novedoso de este planteamiento pues la crítica literaria de los siglos XIX y XX había considerado esta época, a pesar de sus grandes escritores como Góngora, Quevedo, Gracián o Calderón, como formas extremas de decadencia por las deformaciones viciosas del culteranismo y conceptismo. Esta nueva lectura del Barroco, de la que es contraria el mismo Benedetto Croce, otorga categoría estética positiva a esta literatura y nace la hipótesis formal de que la novela picaresca y el teatro de Lope a Calderón, pertenecen de lleno a esta categoría estética del arte barroco que funda sus bases en lo popular. Sostiene Bergamín que el siglo de Oro español encuentra su equilibrio histórico clásico-barroco en su relación entre la mística y la picaresca y, precisamente, en aquellos dos poetas en quienes estas denominaciones se contradicen, Cervantes y Fray Luis de León:

Estos dos extremos –Mística y Picaresca– como dos actitudes típicamente populares del fenómeno literario español vendrían a polarizarse en la figuración novelesca del uno y lírica del otro, ejemplarmente; al mismo tiempo que veríamos al barroquismo tomar sentido exhaustivo, de profunda significación espiritual, con toda su desnudez o descarnada fisonomía de silencio y de soledad más misteriosamente poéticos, en la prosa de Santa Teresa y el verso de San Juan de la Cruz. Paradójicamente encontraríamos correspondencia, de igual modo o sentido, en los más

---

que Paco Espínola «era un ingeniero del fenómeno literario. Resulta inolvidable su curso sobre el canto V de *La Odisea* que dictó en la Facultad de Humanidades (en Rocca 2004, 55).

expresivos términos del barroquismo formal de Quevedo, Góngora, Gracián y Calderón, determinaciones verdaderamente clasicistas de extremada expresión poética. (Bergamín 1948, 3)<sup>184</sup>

La elección de Bergamín de este tema, mística y picaresca en la literatura española del siglo de Oro responde a la intención de aplicar nuevos juicios de interpretación a esta literatura. Porque «toda la obra erudita y crítica de la que disponemos hoy para el examen, en conjunto y separadamente, de estos valores literarios de nuestra mejor herencia cultural, no nos serviría de nada sino avivásemos su conocimiento con el contraste de esos valores entre sí y en directa relación con nosotros» (1948, 3). Para Bergamín es absolutamente necesario que el erudito o especialista actualice la vigencia de los valores literarios en relación al tiempo del que los lee, para que «el mejor conocimiento, y su constancia de valoración por las lecturas literarias de los clásicos, no se nos haga ajeno a nuestra preocupación más viva por todos los temas de nuestro tiempo, sino, al contrario, que se nos incorpore a ellos, precisamente para prolongar su perspectiva y hasta iluminar con su lejanía ciertos aspectos inmediatos de la nuestra y pensamientos, que, por esos “lejos” de la poesía –como por los de la pintura se dijo– tomen más claro y preciso modo universal y humana valoración justa: más íntima y viva convivencia» (1948, 3-4).

Para el estudio de estos conjuntos elige cuatro autores del tema de la picaresca: el anónimo del *Lazarillo de Tormes*, Mateo Alemán y su *Guzmán de Alfarache*, Miguel de Cervantes y sus obras picarescas: *Rinconete y cortadillo*, *Coloquio de los perros* y *El celoso extremeño*, *La ilustre fregona* y *La tía fingida*. Por último, Francisco de Quevedo y la *Vida del Buscón*. Propone rastrear en estas obras los elementos en común que permitan definir como género literario la novela picaresca pero también para encontrar sus consonancias y disonancias. Resalta José Bergamín el interés de ir explicando cómo al mismo tiempo que aparecen estas obras, aparecen otras muy distintas como la *Diana* de Jorge de Montemayor,<sup>185</sup> la *Oración y Meditación* de Fray Luis de León o las lecturas caballerescas.

---

<sup>184</sup> Nota presentada por el profesor Bergamín explicando su programa de Literatura española de los siglos XVI y XVII. [Legajo José Bergamín · Humanidades Digitales \(fhuce.edu.uy\)](http://legajo.josébergamín.com)

<sup>185</sup> Jorge de Montemayor fue un escritor portugués en lengua española, miembro de las cortes de varios infantes portugueses y de la de Felipe II. Escribe *Los siete libros de la Diana*, más conocida simplemente como *La Diana*. Esta obra, que combina el verso y la prosa y se imprimió en Valencia en 1559, está considerada como la primera novela pastoril de la literatura en lengua castellana. Contrapone, siguiendo el ejemplo renacentista de los neoplatónicos, el amor pasional y el racional. La mujer, idealizada y convertida en un ser cuasi divino, merece un amor liberado de los impulsos primarios de la pasión y los sentidos del hombre. *La Diana* defiende el amor racional, puro y casto como contrapunto al pasional que siempre tiene un desenlace fatal. La obra está disponible en [Los siete libros de la Diana / Jorge de Montemayor | Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes \(cervantesvirtual.com\)](http://los.siete.libros.de.la.diana/)

La picaresca convive con formas ilusorias de la novela contemporánea y con las obras de la mística que influyen en la propia producción picaresca como se ve al estudiar la primera de sus obras, el *Lazarillo* y el *Mateo Alemán*, la obra picaresca por antonomasia entre las que medía más de un siglo de diferencia.

En este sentido Bergamín –y esto lo había explicado en la primera de las conferencias que había ofrecido al llegar a Montevideo–, coincide con Marcelino Menéndez Pelayo al excluir la mayor parte de la producción literaria cervantina del género picaresco (con la excepción de las obras citadas, en realidad para él solo el *Coloquio de los perros* puede ser considerada como picaresca) por su propia índole poética.

En su informe se refiere también a la obra crítica de Américo Castro<sup>186</sup> y José Fernández Montesinos<sup>187</sup> y a la acertada intuición de este último de, en su opinión, considerar a Baltasar Gracián y su *Criticón* como el epílogo de la picaresca. De Marcelino Menéndez Pelayo, en cambio, recupera la consideración de que la obra de Francisco de Quevedo está atravesada por la tradición medieval de las Danzas de la Muerte, tema del que ya había hablado en sus conferencias. Para abordar la mística elige a cuatro autores, también muy distintos entre ellos: Fray Luis de Granada, Santa Teresa, San Juan de la Cruz y Fray Luis de León. Pero en esta ocasión se desmarca de las etiquetas menendezpelayistas de literatura ascética o religiosa porque esto significa restringir el campo de autores.

---

<sup>186</sup> Américo Castro (Río de Janeiro 1885 – Lloret de Mar 1972) fue un filólogo e historiador de la cultura. Licenciado en la universidad de Granada y doctor por la Universidad Central de Madrid donde fue alumno de Ramón Menéndez Pidal y con el que colaboró en el Centro de Estudios Históricos y después en la Institución Libre de Enseñanza. En los años veinte se trasladó a Buenos Aires donde se encargó del Instituto de Filología de la Universidad de Letras. A su vuelta durante el periodo republicano fue nombrado embajador y tras la guerra civil se exilió en Estados Unidos donde trabajó en varias universidades. Entre sus trabajos más importantes publicados hasta la fecha de esta carta destacan *El pensamiento de Cervantes* (1925), *Santa Teresa y otros ensayos* (1929), *Los prólogos al Quijote* (1941), *Lo hispánico y el erasmismo* (1940-1942) o *Antonio de Guevara* (1945).

<sup>187</sup> José Fernández Montesinos (Granada 1897 – Berkeley 1972) fue un crítico literario, amigo de los hermanos García Lorca y discípulo de Américo Castro en el Centro de Estudios Históricos de Madrid. Especializado en Lope de Vega y los erasmistas hermanos Valdés. Probablemente José Bergamín se refiere a su obra, *Gracián o la picaresca pura* que él mismo había publicado en el número 4 (julio 1933) de su revista *Cruz y Raya* en Madrid (el texto está disponible en [Biblioteca Virtual de Prensa Histórica > Lista de Números \(mcu.es\)](http://BibliotecaVirtualdePrensaHistorica.org/ListadeNumeros/mcu.es))

Para el estudio de la mística se alude a los estudios del citado Marcelino Menéndez Pelayo, de Ramón Menéndez Pidal, Jean Baruzi,<sup>188</sup> Jacques Maritain o Dámaso Alonso como sustento crítico que permita «afianzar nuestra interpretación, respaldándola con la autoridad de una información y tradición crítica suficiente» (1948, 9).

Bergamín informa de que: ha dictado dos clases semanales (martes y viernes) desde abril a noviembre (ambos meses inclusive) dedicando una de ellas a la exposición de los temas y la otra a los seminarios; en sus clases se han organizado debates para que los estudiantes discutiesen sobre los temas planteados en las lecciones o conferencias. De estas discusiones han surgido algunos trabajos sobre el tema general propuesto, pero con la absoluta libertad del alumno de enfocarlo y desarrollarlo. A su informe alega una lista con los nombres de los alumnos y los títulos de sus trabajos. Entre ellos destacan: Ángel Rama, Ida Vitale, G. Castilla<sup>189</sup>, José Pedro Díaz, Carlos Maggi, Manuel Flores y María Zulema Silva Vila, los *entrañavivistas*.

En los diarios de José Pedro Díaz, uno de sus alumnos más queridos, después profesor de Literatura francesa en el Instituto Artigas y en la Facultad de Humanidades, hay continuas referencias a las clases de seminario y a las conferencias de José Bergamín. Mientras los comentarios de las primeras conferencias y clases dictadas en 1947 son siempre positivos e interesantes, de este segundo seminario de Mística y Picaresca, la impresión íntima del profesor uruguayo es que cada vez son más impremeditadas y trasluce la preocupación sincera de que la situación se complique (Díaz 2011, 208). También apunta en su diario que el 5 de junio [Felipe] Gil, el secretario de la facultad, le deja un recado en la facultad para quedar y le advierte de un ‘complot’ en contra del madrileño. El propio Bergamín ha sido avisado de que el ministro del Interior sigue la pista de un manifiesto republicano español de inspiración comunista que ha suscrito y que pone en peligro su situación en Uruguay porque su cercanía al comunismo y su profundo catolicismo lo colocan doblemente en una situación difícil con el batllismo (Díaz 2011, 211). A propósito de esto Ida Vitale sostiene que Bergamín jamás ejerció ningún tipo de proselitismo, que siempre se limitó a ser un maestro y un amigo, del que todos sabían simpatías y

---

<sup>188</sup> Jean Baruzi (París 1881-1953) fue un filósofo e historiador cuya obra sobre San Juan de la Cruz (*Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique*) es una referencia canónica en los estudios sobre la mística. Profesor en el Colegio de Francia entre 1926 y 1931, entre sus alumnos destacan Jacques Lacan y Henry Corbin.

<sup>189</sup> Posiblemente sea Guido Castillo, y no Castilla, en un error de mecanografía.

afinidades políticas y del que sospechaban que tenía sus reuniones y conciliábulos<sup>190</sup> pero que jamás usó la devoción que ellos le profesaban para convencerlos de nada pero, eso sí, siempre estaba reuniéndose, menos a escondidas de lo que él creía, con otros exiliados para complotar contra el régimen franquista. Quizá por eso, sus alumnos, para conjurar el peligro, y a pesar del aparente descenso de la calidad en sus clases –o quizá fuese solo una opinión de Díaz, no compartida con otros– al acabar las lecciones, el 17 de noviembre de ese año, enviaron cartas al Decano de la facultad. Las misivas se conservan en el archivo histórico del ateneo. Una está escrita por los estudiantes regulares, la otra firmada por los oyentes. En ambas, todos alaban la docencia de Bergamín y solicitan a Vaz Ferreira que el profesor de literatura española continúe en su puesto y se asegure la continuidad de sus seminarios. La segunda, en cambio, es la de los oyentes y fechada el mismo día, contiene el mismo mensaje.<sup>191</sup>

Los alumnos lo consiguen y en 1949 se renueva el contrato de Bergamín para el curso siguiente: «Configuración poética del teatro barroco». En una carta fechada el 2 de abril de 1949 dirigida a Vaz Ferreira, Bergamín le agradece la confianza puesta en él para que vuelva a impartir un curso de Lengua y Literatura Española y aclara que, aunque la asignatura se titule Lengua y Literatura, él se dedicará exclusivamente a la enseñanza de la literatura, porque no considera que los «estudios de lingüística puedan involucrarse en un curso particular de Historia literaria». Prosigue Bergamín en los siguientes términos:

Entiendo también que mi curso de Literatura española para el ejercicio de este año, como el que dicté el pasado, y en directa consecuencia suya, pertenece a una cátedra libre, más de investigación y estudio, que diría experimental, que de mera exposición histórica y crítica de referencias: sin eludir, naturalmente, estas, en relación con el tema elegido para dicho curso.

Del mismo modo que en el curso anterior, el de Mística y Picaresca, y en relación con lo que entonces expliqué, dedicaría este año mi tarea al Teatro clásico y barroco español del XVI y XVII. Primera parte del que completaría otro siguiente dedicado a los siglos XVIII, XIX y XX. En este primero se estudiará el teatro español desde sus principios originales (*La Celestina* y su ciclo correspondiente) hasta Calderón inclusive: determinando por sus figuras y obras principales (Gil Vicente y Torres Naharro, Rueda y Cervantes, ciclos Lope de Vega y Calderón – Castro, Vélez, Amescua, Tirso, Rojas, Alarcón, Moreto, etc...) su trayectoria histórica y el análisis y definición que a cada ciclo para su crítica corresponde. El curso, como el anterior, constará de cincuenta y tantas lecciones dedicadas en una mitad al planteamiento y explicación temática y en la otra, a los llamados seminarios, que en este se dedicarán a lecturas comentadas. Procurando siempre, como con muy feliz resultado se hizo el año anterior, suscitar en el estudiante el más vivo y verdadero interés por el tema explicado y por su sentido y significado actual y actuante. Intentando de veras

---

<sup>190</sup> Sobre esto me insistió muchísimo la poeta en los días que pasamos juntas. «Bergamín, algo hacía, lo sospechábamos, pero jamás intentó convencernos de nada ni meternos en nada».

<sup>191</sup> Ambas se incluyen como anexo a este capítulo.

convivir con el estudiantado, en reciprocidad de opiniones y juicios, de orientaciones y de método, con esa auténtica sencillez de aprendizaje mutuo que a estos trabajos debe dársele.

Para información de ese Consejo, como antecedente de criterio respecto al mío, ofrezco, como referencia al tema que me propongo desenvolver, el recuerdo de alguno de mis libros dedicados en parte o en todo a esta materia, especialmente el volumen I y el III del *Disparadero Español* (Madrid 1936, México 1940) y el librito *Mangas y capirotos: España en su laberinto teatral del siglo XVII* (Madrid 1933, que probablemente se reeditará este año en Buenos Aires). También el opúsculo: «Las raíces elementales del Teatro Español del XVIII», publicados en el Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander, hacia 1932 (no puedo precisar la fecha por no conservarlo conmigo). Por último, recuerdo o señalo los comentarios que a mis puntos de vista hicieron los maestros: Unamuno, Azorín, Antonio Machado, K. Wosler, Landsberg... Y los de mis colaboradores y amigos: Pedro Salinas, J.F. Montesinos, Dámaso Alonso, A. Valbuena Prat...

Si ese Consejo toma en consideración esta carta, aprobándola y con ella el tema propuesto, presentaré en el más breve término de tiempo que me sea posible el sumario-índice o programa que se me pide.<sup>192</sup>

En una carta custodiada en el archivo histórico de la facultad y fechada en marzo de 1950, Bergamín remite a Justino Jiménez de Aréchaga, el Decano de la Facultad, un sumario de las lecciones impartidas en el curso pasado. Pide disculpas por el retraso y alega no saber que tuviera obligación de enviar este documento al Consejo para su aprobación. En este curso Bergamín divide, para su mejor valoración crítica, el teatro de los siglos de Oro en tres etapas: primitiva, clásica y barroca. En la trayectoria general que sigue, como puede observarse en el programa anexo a este trabajo, tanto histórica como estética, plantea aspectos esenciales de este teatro llamado habitualmente ‘clásico’. En cambio, por ‘clásico’ Bergamín entiende el teatro de Cervantes, cuya importancia remarca para contrarrestar la poca atención que los críticos le prestan en las historias literarias. También, tras el estudio de la *Celestina* se adentra en el teatro renacentista primitivo, generalmente poco estudiado, de Juan del Encina, Lucas Fernández y Gil Vicente, con especial atención a este último pues comparte con Menéndez Pelayo y Dámaso Alonso el valor de este poeta portugués. Después aborda el alcance teórico de *Propalladia* de Bartolomé de Torres Naharro y el significado especial de su proemio como afirmación de principios estéticos que fundamenta el posterior teatro que inventa Lope de Vega.

Destaca también Bergamín la importancia decisiva para el desenvolvimiento del teatro español que tuvo el ejercicio escénico y composición de pasos y comedias en prosa de Lope de Rueda: su influencia tanto en Cervantes como en Lope. O la influencia de Agustín de Rojas (y su *Viaje entretenido*) como evocación viva del mundo popular español en que se engendraron los escenarios

---

<sup>192</sup> [Legajo José Bergamín · Humanidades Digitales \(fhuuce.edu.uy\)](#). La carta mecanografiada tiene una nota marginal manuscrita en la que se acepta la propuesta de Bergamín.

imaginativos de Cervantes y Lope. En este curso Bergamín etiqueta a Lope de Vega como creador del barroquismo poético teatral por su invención dramática. Considera que en la nueva estructura que Lope da al teatro, aparecen ya las características que culminarán en el de Calderón «considerándolos como una sola constelación y fisonomía poética a la que llamo lopista-calderoniana, inseparablemente unida en sus ciclos, entrelazados por sus seguidores (Tirso, Vélez, Castro, Mira, etc...)» (1950, 6). Después insiste en afirmar el extraordinario valor poético del teatro barroco popular español inventado por Lope de Vega y comenta la clarividencia del autor en el *Arte nuevo de hacer comedias*. También compara *La Celestina*, la obra con la que había abierto el curso, con *La Dorotea*, que considera la obra cumbre de Lope.

En su carta al Decano Bergamín explica que en el curso también se estudiaron varias obras de Lope, la crítica más reciente a su obra y los poetas del periodo de Lope, destacando a Améscua y Vélez de Guevara para iniciar el estudio del teatro de Calderón (habiendo dedicado un par de lecciones a Tirso de Molina) pero sin poder llegar a concluir los últimos apartados de su programa al quedarse en el análisis de *La vida es sueño*.

Desde sus inicios madrileños José Bergamín se había dedicado a la crítica literaria. Pero es en esta etapa uruguaya en la que recoge los frutos de sus años de lecturas y reflexiones. Posiblemente la necesidad económica de dar clases y dictar conferencias le obliga a ordenar sus ideas y convertirlas en clases que después publica como separatas o como artículos en las varias revistas uruguayas. Se ha escrito que su estancia montevideana no fue especialmente productiva. Quizá no lo fuese en lo que a producción poética o dramática, literaria en definitiva, se refiera, desde luego no se sostiene ese juicio si se tiene en cuenta toda la crítica que produjo en estos años. Sea como fuere, seguramente fue la época en la que dejó más honda huella de sí mismo, no con la palabra escrita pero sí con su magisterio porque como José Pedro Díaz escribió premonitoriamente en su diario en 1948:

Si nosotros somos alguna vez tema de estudio, uno de los misterios de nuestra generación será la misteriosa y decisiva influencia de Bergamín. Nuestra obra no se parece a la suya, tampoco nuestras ideas, tampoco nuestros métodos; y, sin embargo, nos descubrió un mundo. Nunca magisterio tan espontáneo, nunca enseñanza que se haya orientado más hacia nuestro propio hallazgo o determinación (Díaz 2011, 257).

A este respecto es interesante la reflexión de José Pedro Díaz al comparar los métodos tan distintos de Bergamín y Francisco (Paco) Espínola, el otro gran maestro de la generación:

son casi dos polos opuestos. Se presiente, en Paco, al hombre que llegó tarde a la cultura y que tiene una forma de fineza que se apoya sobre una total inseguridad. La diferencia entre lo americano y lo

europeo es patente entre ellos dos. Viviendo con Bergamín es difícil representarse a un Montalvo, a un Sarmiento. Paco los pone en evidencia. Pero Paco mismo explica sin explicar: explica con el sentimiento y aun así, no sé qué queda faltando en él [...] Yo no atino a explicarme qué me aleja de Paco y qué me acerca a Bergamín. Puede ser que simplemente sea la diferencia de trato, pero creo que esa diferencia de trato es más bien consecuencia que no causa. Será acaso que Paco se afirma más ostensiblemente en una voluntad creadora que le vibra dentro con algo de acerado y le da algo de su dureza, mientras en Bergamín todo se desarrolla con más espontaneidad. Por lo demás, la inteligencia de Bergamín –que es mayor– lleva, o me trae, más espíritu que la de Paco, aunque este apoye su propia inteligencia en el sentimiento. (Díaz 2011, 257)

Más de diez años después, Ángel Rama confirmaba las palabras de Díaz sobre el magisterio bergaminiano en un artículo en *Marcha*:

Para un grupo amplio de jóvenes escritores resultó el ansiado maestro que solo se había encontrado hasta ese momento en la presencia viva de Francisco Espínola y sobre ellos tuvo una honda huella transformadora, en distintos grados, en distintos intereses [...] una cultura universal diestramente manejada; una sensibilidad despierta particularmente en los territorios de la poesía; una original y paradójica revisión del mundo todo; un redescubrimiento constante de las letras vivas y de los trazados espirituales de la cultura, unido a las poco habituales condiciones de una atención constante para el renovable demos juvenil, hicieron de él una ayuda invaluable para los escritores que le rodearon y quisieron. Si cada uno ha seguido su camino personal, en todos ha quedado una huella fermental que le deben a ese maestro temporario y extranjero (Rama, 1959, 22).

Artículo este, por otra parte, que es un lúcido panorama de la literatura uruguaya del siglo XX y de cómo la llegada de este grupo de jóvenes contrarios, los *entrañavivistas* y los *lúcidos* o *alacranes* supuso una ruptura literaria sin precedentes pues llegaron dispuestos a determinar valores literarios, criticar sin piedad y poner en tela de juicio autores, obras y actitudes.

Bergamín tiene la posibilidad de codearse con la gran intelectualidad uruguaya y en cambio, su relación con los que llamará «muchachos» es la más intensa. Ellos asisten a sus clases y a sus conferencias. Pero él también a las de ellos. Los acompaña en sus reuniones, delinear proyectos editoriales y colaboraciones varias y viajan con Bergamín cuando tiene que dictar alguna conferencia o charla en provincias. Alfredo Alzugarat considera que se comportó como un hermano mayor, obligado referente literario (2011, 18).



#### 4.2.2. «Montevideo era una fiesta / era la unión de dos contrarios»

No hagáis lo que yo hago, pero menos aun lo que yo digo –dice el buen maestro  
José Bergamín, 1923

Ángel Rama en 1971 inicia su ensayo sobre la generación crítica con la siguiente pregunta: «¿qué nos ha pasado? ¿por qué hemos llegado a esto? ¿cómo fue que se nos perdió aquel Uruguay? ¿cómo se concluyó así tan de golpe el bienestar, el civilismo, la democracia?» (1971, 325). Se refiere a aquel país que inaugura una actitud crítica en 1938, con una nota internacionalista al menos hasta 1955, su primera etapa, y que se caracteriza por ser un país europeo dentro de América Latina al tener una democracia política estable, socialmente avanzada con un alto nivel de instrucción y cultura. Un país que goza de una sociedad pequeño burguesa emprendedora e ilustrada. Una época, la del empuje batllista, que refuerza el ascenso de las clases medias gracias a una promoción sin precedentes de la cultura y de la instrucción, en especial en el desarrollo de instituciones de difusión e investigación artística e intelectual de tipo superior como el SODRE (Servicio Oficial de Difusión, Representaciones y Espectáculos), la Comedia Nacional o la Facultad de Humanidades y Ciencias.

Aquella primera época ve nacer un periodo de florecimiento y crecimiento cultural en Uruguay, especialmente en su capital. Escribe Manuel Flores «en la década de los 40, Montevideo era una irrepetible maravilla y nuestra juventud era tan tonta que creía que eso era la realidad». (1986, 284). La explosión cultural montevideana era tal que un jovencísimo Enrique Fierro escribe los versos que encabezan este apartado: «Montevideo era una fiesta / era la unión de los contrarios». Versos que, años después, María Inés Silva Vila usa en *Cuarenta y cinco por uno* (1993) para describir la efervescencia de aquellos años, como ya se ha citado.

El espíritu de estos jóvenes que no superan la treintena es la crítica. Su intento va más allá del clásico parricidio de una generación, es la adopción de un método crítico como signo de identidad. Y esta conciencia crítica no puede medirse con sus antecesores más que con el enfrentamiento y la escisión. Rechazan los valores literarios establecidos y también las injerencias estatales en la cultura. Reclaman una especialización de la profesión, el crítico tiene que estar preparado. Sostiene Carlos Maggi en un artículo sobre la nueva literatura uruguaya en el primer número de *Escritura* (1947) que los jóvenes escritores están *frente* a la literatura que «es una disciplina con sus principios y sus reglas», la literatura es algo que «aprenderse como la geometría o la medicina» (31) y el literato es «quien posee una artesanía, un oficio, una técnica» pues «ni la inspiración ni la el genio son la obra; esta es un artificio, una construcción que para lograrse

perfecta ha de ser realizada cumpliendo ciertas normas, sus propias normas» (31). Sostiene que hay que enjuiciar cada creación, como un producto, separada de su creador porque «no recuerdo haber oído una sola discusión para poner en claro si alguien era genial o simplemente talentoso. En cambio, he trasnochado largamente cuando se disiente sobre la eficacia de una forma de composición, sobre la función de un adjetivo, sobre la legitimidad de incluir elementos abstractos o las razones para mencionar simplemente una realidad o para representarla» (1947, 32). Además de este deber de profesionalización, los jóvenes críticos se sienten llamados a un deber, un cometido inmediato en el terreno literario, el de estructurar la tradición uruguaya que, heredera de la occidental, ha recibido influencias variadas. Sostiene Rama: «Estructurar, pues, esa gran tradición, desde nosotros, modificando así el ordenamiento del pasado y cumplir función similar con nuestros cien años de vida literaria. Revisar y ordenar valorativamente la literatura nacional es hoy un deber de todo escritor que sea digno de serlo. Y junto a esta obra “de por vida” la constante creación, y no solo en los géneros de ficción, también en nuestra desvalida crítica. Y como complemento indispensable, las seguridades de publicación mediante las revistas que vuelven a renacer, las editoriales cuya ausencia es una vergüenza para el país, las páginas culturales que todo diario debiera poseer, etc.» (Rama 1948, 52-53). José Pedro Díaz a su vez destaca de este nuevo grupo «la empecinada voluntad de lucidez que lo domina» (1947, 32) en un ejercicio de las letras «concebido en un plano de estricta seriedad» (35) pero en los márgenes de una «consciente libertad estética que no involucra ni indisciplina ni desorden» (34) sino un relativo olvido de las escuelas en cuanto escuelas, no por los hombres que la integran, «una desconfianza por la *moda* literaria» (33). Por último, pero no menos importante, José Pedro Díaz sostiene la convicción de que entre estos jóvenes no fragua la idea del arte aplicado a algo pero tampoco la del *arte por el arte*: «creo que los habita una íntima convicción que los hace sentirse depositarios de una responsabilidad que atañe al cumplimiento o a la realización del hombre en cuanto Hombre» (35). A esta declaración de intenciones de los jóvenes Ángel Rama, Carlos Maggi y José Pedro Díaz se une la voz de Manuel Flores Mora (1948) que apunta un elemento característico que, considera, sus compañeros no han subrayado lo suficiente: la rebeldía, el tener «como motivo de ridículo permanente, como ejemplo de primera cosa a rehuir, la obra y las modalidades de la gran parte de nuestros “mayores” inmediatos» (15).

Rama distingue dos grupos de artistas en esta generación. El grueso de la primera promoción está formado por los artistas nacidos en torno a 1920, aunque no duda en ampliar sus límites e incluye algunas excepciones en su lista: Clara Silva (1095), Roberto Fabregat Cuneo (1906), Eliseo

Salvador Porta (1912), Alejandro Peñasco, Armonía Somers, Washington Lockhart (1914), Arturo Sergio Visca, Mario Arregui (1917), Luis Castelli, Asdrúbal Salsamendi (1918), Mario Benedetti (1920), Idea Vilariño (1920) Ariel Badano, Daniel Vidart, Julio C. Da Rosa, Manuel Claps, Ariel Méndez, Juan José Lacoste (1920), Roberto Ares Pons, Carlos Rama, Antonio Larreta, Emir Rodríguez Monegal (1921), Carlos Maggi (1922), Sarandy Cabrera, Carlos Brandy (1923), Ida Vitale (1924), Humberto Megget, Ricardo Paseyro, Carlos María Gutiérrez, María Inés Silva Vila (1926), Silvia Herrera, José E. Etcheverry, Jacobo Langsner (1927) y Saúl Pérez (1927). (Rama 1971, 342).

La segunda promoción se diferencia no por la edad, o no tanto por eso, como porque estos jóvenes, actúan sobre la cultura nacional a partir de la crisis económica de 1955. Asumen, amplían y perfeccionan el enfoque crítico de sus «mayores», aceptando sus premisas fundamentales pero modificando sus fórmulas operativas. Integran sus filas: Andersen Banchero, Cecilio Peña, Enrique Williman, Jorge Medina Vidal (1925), Milton Schinca (1926), Carlos Puchet, Jorge Musto, Héctor Massa (1927), Luis Carlos Benvenuto, Héctor Borrat, Mario César Fernández (1928), Alberto Methol, Walter Ortiz y Ayala, Jorge Bruno (1929), Saúl Ibargoyen Islas, Carlos Flores Mora, Rubén Yacovsky, Washington Benavides, Juan C. Somma, Rubén Coteló, Iván Kmaid, Omar Prego Gadea, Juan Flo (1930), Mercedes Rein, Luis R. Campodónico, Jorge Onetti, Nancy Bacelo (1931), Circe Maia, Marosa Di Giorgio, Alberto Paganini, Silvia Lago, Jesús Guiral (1932), Hiber Conteris, Mauricio Rosencof, Horacio Arturo Ferrer, Alejandro Paternain (1933), Gley Eyherabide (1934), Jorge Sclavo, Rogelio Navarro, Mario Trajtenberg, Claudio Trobo (1936), Heber Raviolo, Fernando Ainsa, Diego Pérez Pintos (1937), Enrique Elissalde, Salvador Puig (1939) y Eduardo H. Galeano (1940). (Rama 1971, 343-344).

En la formación de estos jóvenes influye de manera inmediata la escritura de Juan Carlos Onetti y el magisterio de Carlos Quijano, director del semanario *Marcha* fundado en 1939. Sobre el primero escribió Manuel Flores Mora que lo había conocido porque estaba empleado en Reuter y «el jefe directo era un flaco lacónico, autor de *El pozo* y muchos años después de *El astillero*» (1986, 284). Carlos Maggi, amigo desde el Liceo de Manuel Flores Mora, confirma esta relación: «Maneco vino un día entusiasmado a decirme que tenía un jefe en la oficina que había escrito un relato excepcional. Yo me sonreí, pero después leí *El Pozo* y quedé deslumbrado. Así que lo frecuentamos y lo primero que hizo fue anotar en una servilleta del café la lista de autores y libros que teníamos que leer» (en Rocca 2004, 56).

A propósito de Carlos Quijano escribía, en cambio, Ángel Rama:

Quijano enseñó a pensar con claridad, dentro de un modelo francés intensamente racionalizado; a considerar la totalidad nacional destacando la cuota importante de la economía en el funcionamiento cultural, con lo cual marcó un notable progreso [...] creyó siempre, sin una vacilación, en la caducidad fatal del sistema y enseñó a dar por un hecho su futura eliminación; defendió la nacionalidad por encima de las ideas y afirmó la segunda comarca nacional, la latinoamericana, en incesante pugna con su enemigo imperial, los Estados Unidos, haciendo del nacionalismo interior y del latinoamericanismo exterior los dos pilares de su acción política» (1971, 391).

Así lo describe Carlos Maggi en una entrevista: «Entonces Montevideo tenía un papa que era Carlos Quijano, con un trato absolutamente distante. Ni pelota te daba. Un día entré en la redacción y lo saludé y cuando ya me iba, me dice: “Che, mire que lo que usted está escribiendo es para un libro”. Te tuteaba y te trataba de usted a la vez. Yo no me había dado cuenta, pero puse los diez artículos [en *Uruguay y su gente* (1963)] que había sacado en *Marcha*»<sup>193</sup>. En esta entrevista de 2015 Carlos Maggi sostiene que en aquel momento los periódicos en Uruguay no hacían reseñas, no tenían páginas culturales, solo este semanario tenía una página literaria que había iniciado Juan Carlos Onetti, como solía decir Rama «tirando “piedras en el charco” de las letras nacionales» (Rama 1971, 388).

De hecho, la página literaria de *Marcha* enfrenta a varios de estos críticos. Nacen los *entrañavivistas* y los *alacranes*. Emir Rodríguez Monegal se hace con el monopolio de la columna y Carlos Maggi descontento escribe un artículo «Sobre nueva crítica uruguaya. Bueno yo les dije...»<sup>194</sup>.

La polémica venía de atrás, iniciada por Maggi en el artículo de 1947 apenas citado sobre la nueva literatura uruguaya que había provocado las respuestas de varios de los jóvenes del grupo acerca de qué significa la crítica, ser parte de una generación y si podían o no ser generación y cuáles eran los principios que movían a este grupo. Ya por entonces Maggi había usado el adjetivo de «lúcidos», pero este artículo de 1948 desata las iras de los criticados. Se ve obligado a abandonar *Marcha* y Carlos Martínez Moreno aprovecha una de las frases de su artículo («la crítica en el papel o en el acto vivo (entraña)») para tildar despectivamente de «entrañavivistas» a todos los participantes de esa discusión (Carlos Maggi, Ángel Rama, José Pedro Díaz y Manuel Flores Mora). A pesar de estar peleados, con la llegada de Juan Ramón Jiménez, unos meses después, se reúnen todos en casa de José Pedro Díaz y Amanda Berenguer. Con el tiempo y los años, terminan por reconciliarse.

---

<sup>193</sup> Ana Inés Larra Borges «Un intelectual muy particular» <https://brecha.com.uy/un-intelectual-muy-particular/> *Brecha*, 29/04/2015.

<sup>194</sup> Recogido en el anexo I: documentos.

Lo interesante del artículo, y la razón por la que se reproduce íntegro en los anexos textuales, es que deja entrever claramente cuáles son las posturas de estos jóvenes. No hay duda de que todos defienden que debe haber un método en la crítica de la obra literaria, pero no están de acuerdo en cómo debe ser este método. Mientras Emir Rodríguez Monegal es partidario de una fría y aséptica vivisección del texto, Carlos Maggi es partidario de hacer una crítica que, sin dejar de ser rigurosa y académica, permita al crítico expresar un juicio más allá de la construcción formal del texto. Es evidente la conexión de este último con la idea de José Bergamín y que, muy probablemente, por encima de cualquier otra, es la que une a Rama, Vitale, Díaz, Maggi, las hermanas Inés y Silva Vila y Belenguer con el escritor español. De hecho, en el número siguiente Emir Rodríguez Monegal responde a Maggi: «muchas de las ideas que usted defiende hoy o ha defendido ayer fueron patentadas en Montevideo por escritores tan ilustres como Juan Carlos Onetti, Francisco Espínola o José Bergamín, a quienes usted ha proclamado dócil y sucesivamente, aunque no sé si con la debida autorización de sus maestros. Su crítica se queda en lo coloquial. No resiste la relectura. Solo puede digerirse con unos sorbos de café» (*Marcha*, 435, 14. 2/07/48).

La pugna por la página literaria de *Marcha*, además, deja al descubierto una cuestión de método y difusión. Hacía tiempo que los escritores y los críticos preferían escribir en revistas que en libros. La eclosión de revistas como *Clinamen* (1947), *Escritura* (1947), *Marginalia* (1948), *Asir* (1948), *Número* (1949), *Mito* (1951) o *Entregas de la Licorne* (1953) responde, evidentemente, a la necesidad que esta nueva promoción tiene de comunicar y a una nueva concepción de cómo han de hacerlo, así como la búsqueda de un público lector. Se sirven de las revistas y de los periódicos para ejercer su profesión, de aquí que reciban también el nombre de «generación de las revistas» (Real de Azúa 1964, 43). Pero la creación de estas publicaciones periódicas también responde a la necesidad de cubrir un vacío cultural. Por esta misma exigencia se funda en las décadas posteriores varias editoriales como Alfa (1960), Banda Oriental (1961) y Arca (1962). En estos sellos, creados por los críticos de la segunda promoción, se presta un especial interés a lo nacional. Ahora bien, como explica Rama en su artículo «¿Para qué sirven las revistas?» (1963, 30-31) no todas las revistas cumplen las mismas funciones ni tienen los mismos objetivos. La revista clásica es aquella que permite conocer las novedades literarias de la mano de diversos colaboradores que se ocupan de los varios géneros literarios y con distintos puntos de vista críticos. Rama sostiene que estas son las revistas preferidas de las editoriales porque no hacen otra cosa que anticipar las novedades, en cierta medida sirven de promoción comercial de un escritor. Pero más allá de la clásica revista, dice Rama, también existen otras revistas en las que

grupos de escritores afines en sus objetivos y sus sensibilidades, normalmente amigos, se reúnen. Este suele ser el tipo de revista de las nuevas generaciones que de otra manera no tendrían posibilidad de publicar. Supone para ellos un canal de difusión. Aunque no son exclusividad de los jóvenes, pues él pone como ejemplo la revista *Alfar* donde escritores amigos y que en cierta medida comparte un credo estético, con una fama consolidada, se reúnen para publicar y proponer una publicación relativamente ecléctica en la que también hay espacio para los jóvenes. Curiosamente, dice Rama, lo interesante de *Alfar* nunca fueron los grandes nombres sino las propuestas de los noveles. Por último, sostiene el crítico uruguayo, están las revistas programáticas, que «agrupan a un conjunto de escritores ya desarrollados en torno a un programa estético o ideológico coherente. Son estas, publicaciones que apuntan a una transformación del medio cultural en un plano elevado de eficiencia creadora, aportando no solo creaciones originales, sino, además, algo mucho más importante: ideas sobre la literatura, ideas sobre la sociedad y el medio» (1963, 30). A este grupo pertenecen las revistas enumeradas hace unas líneas.

Son, en definitiva, estos años, los años de formación de estos jóvenes, de debates culturales incesantes, de creación de revistas para encontrar un público, de definición de sus criterios y de sus objetivos. Efectivamente, el de 1947 resulta clave para la formación de este grupo de jóvenes uruguayos que ha dado en llamarse generación crítica: las reuniones en la casa de la calle Mangaripé, el surgimiento de la revista *Escritura* y la llegada de José Bergamín, el maestro ‘Don Pepe’ con quien profundizaran en algunos temas centrales en el proyecto generacional: la búsqueda de una tradición literaria, la revisión del pasado, la presencia del referente tutelar europeo (Francia y España), el papel de los *ismos*, etc.

El matrimonio formado por la poeta Amanda Berenguer y el crítico José Pedro Díaz instalan una vieja minerva comprada con el dinero recibido en su boda, en el garaje de la casa que se construyen en la calle Mangaripé (hoy María Espínola) y a la que se trasladan en 1944. Fundan así su sello editorial La Galatea, activo durante los años cuarenta y cincuenta. En aquella minerva se estampan los primeros poemas de Amanda Berenguer y de Ida Vitale.

José Pedro Díaz es amigo del poeta Juan Cunha y de él aprende el arte de editar artesanalmente pues Cunha había establecido, junto a Casto Canel, la imprenta Stella, en la que habría de aparecer en 1939 la mítica edición de *El Pozo* de Juan Carlos Onetti. Díaz aprende el oficio tipográfico y rápidamente se destaca por su habilidad manual. Una muestra de su aprendizaje será *Canto hermético*, uno de los primeros textos de Berenguer. En La Galatea se publican, tras una *Hoja*

*inaugural*, de 1944, con textos de Mallarmé y del matrimonio de editores: *Une métamorphose ou l'époux exemplaire* de Jules Supervielle, *Elegía por la muerte de Paul Valéry*, *El río*, *La invitación y Contracanto* de Amanda Berenguer, *Palabra dada* de Ida Vitale, *Como si en flor divina me llagara* de Luis Alberto Caputi o *El habitante*, *Tratado de la llama* y *Ejercicios antropológicos* de José Pedro Díaz. También, bajo el sello La Galatea, pero impreso en los talleres gráficos de Martín Bianchi Altuna, aparece en octubre de 1953, la primera edición de *G. A. Bécquer. Vida y poesía*, el más célebre trabajo académico de José Pedro Díaz, reeditado una década después por Gredos en Madrid y considerado un estudio canónico sobre el poeta sevillano. Aquella pequeña minerva hoy se conserva en la Biblioteca Nacional de Uruguay pues tras el fallecimiento de José Pedro Díaz y Amanda Berenguer, su único hijo, el doctor Álvaro Díaz Belenguer, dona todo el legado de sus padres. En 2011 tras varios años de catalogación, la institución pone a disposición de los investigadores el material. Entre los documentos se encuentran los diarios de José Pedro Díaz, once cuadernos que ha estudiado al detalle el investigador de la Biblioteca nacional, Alfredo Alzugarat. Estos cuadernos son un testimonio de primer orden para el estudio de aquellos años en los que hay espacio para las confesiones biográficas y las anécdotas cotidianas, pero es sobre todo un diario de escritor donde se consignan lecturas y escrituras en proceso, se formulan hipótesis relacionadas con el quehacer literario y se atestiguan los avatares del campo literario uruguayo.

La casa de Mangaripé, además de sede de La Galatea, es el cuartel general de aquel grupo de amigos, emparejados entre sí: «aquella casa fue una fábrica de matrimonios: más tarde o más temprano, todos terminamos pasando por el Registro Civil» (Silva 1993, 38). Entre semana el grupo de amigos se encuentra en la Facultad de Humanidades, pero los domingos se acercan por allí Ida Vitale y Ángel Rama, Carlos Maggi y María Inés Silva, Manuel Flores y Zulema “Chacha”, hermana de Inés, Mario Arregui y Gladys Caltesvecchi. En aquel lugar se reúnen para hablar de poesía y para leer, pero sobre todo para discutir de lo que escriben porque «discutir de literatura era una forma como cualquier otra de aprender el oficio» (38). María Inés Silva recuerda así aquellas reuniones:

Todo empezaba en calma, como una amable reunión de fin de semana. [...], nos reuníamos en el living, que se había aliviado de toda pretensión burguesa para convertirse en un hermoso cuarto de trabajo, de escribir y de leer y también de reunirse con los compañeros de oficio; porque eso éramos, compañeros de un controvertido oficio que al mismo tiempo nos unía, que nos hermanaba, nos llevaba a discutir acaloradamente. Solo los políticos pueden empardar tanta vehemencia. [...] Allí no sólo se perdía la ecuanimidad hablando de literatura consagrada, nacional o universal; también se hacía la vivisección sin anestesia de nuestros propios borradores. Me acuerdo muy bien que cuando escribí los primeros relatos, me atraía mucho más que publicarlos, pasar por la ordalía

de lérselos a los amigos. Era como someterse a un tratamiento doloroso, pero saludable. Por supuesto que cada vez que leía tenía la esperanza de que se cayeran de rodillas (nunca lo hicieron) pero de cualquier manera, nada me enseñó tanto como someter a esos rigores mi prosa principiante. Claro, había que ser fuerte, para aguantar a pie firme la andanada, asimilar lo que podía servir y después seguir escribiendo como a uno se le diera la real gana, que al fin y al cabo para eso se escribe. (Silva 1993, 38-39)

A «lo de Mangaripé» como lo llaman todos ellos, se une nada más llegar José Bergamín, quien durante su estancia montevideana participa como un miembro más del grupo en aquellas reuniones.

El 8 de octubre de 1947 un jovencísimo José Pedro Díaz<sup>195</sup> anota por primera vez en su diario una referencia al escritor español: Bergamín ha preguntado por él y quiere conocerle después de haber escuchado una de sus conferencias. Unos días después Díaz y su mujer, la poeta Amanda Berenguer, asisten a una conferencia del escritor español, «La línea amorosa y la mística (Garcilaso, Herrera, Santa Teresa de Jesús, San Juan de la Cruz, los Fray Luis)» parte del ciclo de conferencias de «El rostro y la máscara de la poesía». Díaz lo describe en su cuaderno como un hombre «muy delgado, flaco. Con el gesto un tanto desgarbado; nariz prominente, ojos serenos, sinceros, pero inteligentes. Entra con naturalidad a una conversación espontánea» y se «caracteriza por una amabilidad sin precedentes» (Díaz 2011, 156). Charlan con él y le cuentan de sus proyectos. Bergamín queda encantado al saber de su editorial La Galatea y lo invitan a casa.<sup>196</sup> Será el inicio de una entrañable amistad con el «grupo de Mangaripé». El 23 de octubre Bergamín los visita en su casa. Por allí pasa también Ángel Rama. De nuevo Díaz escribe sus impresiones sobre el escritor español:

Tuve la sensación –Minye<sup>197</sup> la compartió, según me dijo después– de hallarme frente a un maestro. No solo por la cantidad de cosas que sabe, que las cantidades, en esto, no son cosa importante, sino porque tiene sus puntos de vista para ver lo mismo, que son más levantados e importantes, que calan más hondo. Tiene Bergamín un tono suave e íntimo en la conversación. Cobra una extraña y como paternal autoridad al decir, en voz muy baja y con gesto casi humilde “No, no estoy de

---

<sup>195</sup> Montevideo 1921-2006. Díaz fue profesor en el Instituto de Profesores Artigas y catedrático de Literatura Francesa en la universidad de la República, la misma donde se había formado. Es reconocido como crítico por su monografía sobre Bécquer, o sus estudios sobre André Gide, Juan Carlos Onetti o Felisberto Hernández.

<sup>196</sup> Se ha aludido en varias ocasiones en este trabajo a la dimensión editora de José Bergamín. Desde sus inicios a la sombra de Juan Ramón Jiménez con quien, reconocía, había aprendido el arte y el mimo de la edición. Después sus años en Ediciones del Árbol, la editorial paralela a *Cruz y Raya*. Y, ya en el exilio, su trabajo como director en Séneca donde había exigido la colaboración en la parte tipográfica del poeta Emilio Prados, por su gusto y buen hacer. La experiencia de Prados se remontaba a sus años de Litoral en Málaga con Manuel Altolaguirre.

<sup>197</sup> Diminutivo de Amanda Berenguer.



acuerdo.” Se oye entonces una explicación con toda la atención de que se es capaz. Y realmente, él había visto más. Uno, en la discusión, había olvidado, al razonar, ciertos planos generales necesarios que él mantuvo presente. Sus discrepancias, por otra parte, no molestan en absoluto. Mantiene – cosa difícil entre criollos– respeto por la opinión contraria que, al resultar así merecedora de sus argumentaciones, se siente enaltecida y vencida. Es cortés naturalmente, y muy amable. (Díaz 2011, 159).

Al día siguiente, 24 de octubre de 1947, Bergamín dicta la quinta y última de sus conferencias: «Cervantes y Lope de Vega» y cuatro días más tarde será Alberti el que de visita en Montevideo imparta una conferencia en el Paraninfo sobre Garcilaso de la Vega. Bergamín vuelve a Caracas, pero con la oferta de Vaz Ferreira de ocupar la cátedra de Literatura española lo que implica el regreso definitivo. La amistad con Rama, Díaz y Berenguer ya está sellada y se ha instaurado entre ellos un clima positivo de discusión.

Cuando Bergamín vuelve a Montevideo en 1948 para inaugurar sus lecciones, escribe a su amigo Justino de Azcárate<sup>198</sup>: «Después de almorzar descanso media hora y vuelvo a la tarea, generalmente a preparar mis clases. Estas son dos veces por semana, en la Facultad de Humanidades, ante un público muy numeroso y distinguido. Suelo hablar hora y media. A veces hago intervenir a algunos oyentes y se entabla el diálogo [...] tengo un grupo de muchachas y muchachos que me siguen y acompañan con veraz interés y cariño. Solemos reunirnos por las tardes a tomar el té en estos deliciosos rincones, muy siglo XIX europeo. O a cenar después de las clases» (carta cit. Penalva 1985, 182). Bergamín se suma a la tertulia del Café Metro, epicentro de las peñas literarias de los años cuarenta. Allí se dan cita Juan Carlos Onetti, Mario Arregui, Carlos Martínez Moreno, Liber Falco, Pedro Picatto, Paco Espínola, los hermanos Diego, Carlos y Maneco Flores Mora, Carlos Maggi, José Pedro Díaz, el Indio Larriera, Casto Canel, Domingo Bordoli, Carlos Denis Molina, Homero Alsina Thevenet, Tola Invernizzi, Roberto Ares Pons, Cabrerita, Parrilla, Luis Cuesta, Mario Rodríguez Gil, Tomy Merlis y otros (Rocca 1992). Pero con su habitual eclecticismo también frecuenta la confitería La Catedral, lugar de reunión de los jóvenes estudiantes de la Universidad, o el Taller Torres García –le une al pintor una vieja amistad que data de los tiempos en que el uruguayo vivió en España– o la Librería Salamanca.

---

<sup>198</sup> Justino de Azcárate y Flórez fue un jurista madrileño. Había estudiado, como su hermano Pablo de Azcárate, en la Institución Libre de Enseñanza. Durante la Segunda República fue diputado por León y después Subsecretario de Justicia en el gobierno de Manuel Azaña. Al estallar la guerra fue nombrado Ministro de Estado (Exteriores) pero no tomó posesión del cargo porque estaba en León que fue tomada inmediatamente por los sublevados y estuvo encarcelado durante año y medio. Canjeado por un preso falangista huyó a Francia. De allí, al final de la guerra, se trasladó a Venezuela donde permaneció hasta la muerte de Franco. En 1977 regresó a España y fue senador en las primeras Cortes de la Transición.

Una de cuestiones sobre las que más discute Bergamín con sus alumnos es la de la tradición literaria. Porque es uno de sus temas preferidos, pero también porque es una cuestión que preocupa a los jóvenes *entrañivistas*. En el citado artículo de Ángel Rama de 1959 donde reflexiona sobre los últimos veinte años de la literatura uruguaya, alude a las polémicas en torno a la influencia de tres escritores extranjeros durante aquellos años: José Bergamín, Pablo Neruda y Jorge Luis Borges. Como escribe María Inés Silva:

Entre nosotros, un adjetivo podía provocar un debate más apasionado que la nacionalización de la banca antes de las elecciones. Sobre todo, si el adjetivo era puesto por Borges. Bastaba la sola mención de su nombre para que “la unánime noche” dejara de ser unánime. Mario se regodeaba citando largos párrafos de su prosa impecable de memoria y Maggi, indefectiblemente, trataba de demostrar que toda esa prosa impecable era para nada. Los demás nos plegábamos a uno u a otro bando apuntalando o clavando banderillas e igualmente apasionados (Silva 1993, 38)

Borges visita la capital uruguaya a menudo durante los años cuarenta. La primera ocasión el 30 de octubre de 1945 para dictar una conferencia, «Examen de la literatura gauchesca. Aspectos» organizada en el Paraninfo de la Universidad (Rocca 2002, 20) y que lee en su lugar José Pedro Díaz.<sup>199</sup> El argentino había sido operado recientemente de la vista y Pedro Leandro Ipuche, que lo presenta, desea que un buen lector resalte las ideas y conceptos del escritor.<sup>200</sup> Emir Rodríguez Monegal describe así el evento: «mientras José Pedro Díaz, un joven profesor de literatura, leía el largo discurso con dicción impecable y una voz bella y sonora, Borges permanecía sentado al fondo, apuntándole el texto invisible e inaudiblemente. Fue una curiosa función, como la de un ventrílocuo que controla a su muñeco desde cierta distancia» (1987, 347). Tres días después Díaz visita a Borges en el Hotel Cervantes: «cojeaba, tenía movimientos raros. Una afabilidad tímida y llevaba, inmediatamente a temas importantes. No sabe decir –¿qué mal tiempo, no?–; pero sabe referirse inmediatamente a los problemas literarios más delicados y finos de su obra o de otro autor» (Díaz 2011, 93). José Pedro Díaz coincide con sus amigos Mario Arregui y Manuel Flores, como con su “enemigo” Emir Rodríguez Monegal, en considerar a Borges como un escritor decisivo en la literatura sudamericana. Mario Arregui vaticina que se hablará de él en el futuro como de alguien que marcó un antes y un después en la literatura. Hablan siempre de Jorge Luis Borges, y de José Enrique Rodó, como de los mensajeros de una literatura americana en

---

<sup>199</sup> María Lucía Puppi recupera las palabras de Woodal, el biógrafo de Borges, en las que explica que siendo la primera conferencia de Borges como orador público, angustiado por su tartamudez y su timidez prefirió que alguien leyese sus palabras mientras él desde el fondo ejercía de apuntador (Puppi 2020, 93).

<sup>200</sup> La conferencia se transmite por el SODRE (Servicio Oficial de Difusión, Representación y Espectáculos) y después se publica en *Martha* en tres entregas: 2, 9 y 16 de noviembre de 1945, números 306-308.

oposición a la española. Ángel Rama, en cambio, se declara antiborgiano. Lo será hasta el fin de sus días, aunque no dudó en admitir que había enriquecido el ámbito americano con su actitud crítica y su originalidad, por «su desarraigo esencial, su literatura de juego, su frigidez creadora y la eterna marginalia de un talento que se refugiaba en lo fantástico sin querer admitir los presupuestos mismos de su arte» (Rama 1958, 22). La diatriba entre Rama y Monegal a propósito de Borges, y de otras cuestiones fundamentales de la literatura hispanoamericana, durará a lo largo de los años y los enfrentamientos serán sonados. A pesar de ello, Ida Vitale, desde Austin donde vivía por aquel entonces, contesta por correo electrónico a varias preguntas que le formula Pablo Rocca y una de ellas se refiere a la feroz enemistad entre Ángel Rama y Emir Rodríguez Monegal: «no, no lo fue [enemigo de Ángel o mío]. Siempre le tuve simpatía. A él le gustaba la literatura, no trabajó en su contra, tenía sentido del humor, algo que siempre me pareció básico. Coincidíamos en algunos autores [...] en sus años finales nos veíamos de tanto en tanto. Nos invitó a Yale. En una nota que publicó en México me incluyó en una lista de sus colaboradores. Su subconsciente reparaba un error de la historia. Por supuesto no se lo hice notar» (Vitale en Rocca 2004, 86).

José Pedro Díaz está convencido de que a Uruguay le falta la tradición. Tiene un pasado, poetas, narradores, novelistas, cuentistas, y, sin embargo, carecen de tradición por la falta de cultura general. La cultura uruguaya, sostiene, es universitaria y «aunque es bueno que los programas universitarios dirijan al estudiante a Dante, a Homero, a Shakespeare, etc, no es menos cierto que a partir de ellos, inmediatamente, no se puede elaborar una cultura inmediata» (2011, 158). En su opinión lo difícil es entroncar con los grandes maestros, con los grandes universales porque son necesarios pasos intermedios que es lo que le falta al país. Además, durante el siglo XIX, cuando se atisba un camino propio de la mano de la gauchesca, de Martí, Montalvo o Sarmiento, o el Modernismo, América recibe un fuerte influjo europeo de renovación: el periodo convulso literario en Francia y España, deja sentir su onda expansiva en América. Aunque, opina, hay ejemplos que permanecen indemnes al terremoto, como Gide o Valéry, lo más visible es el terremoto que enseña a desdeñar el pasado. Para Díaz el problema es que en Europa el peso de la tradición es tal que estos *ismos* resultan fecundos pero no pasa lo mismo en Uruguay porque «aprendió a desdeñar lo que apenas teníamos y más necesitábamos: la continuidad de la cultura en elaboración» (158).

Pocos días después en su casa junto a Ángel Rama y José Bergamín retoma la cuestión. Para el madrileño el problema no existe, es un 'falso problema' porque en su opinión el americanismo es una desviación, un disfraz de nacionalismo. En su revista *Pasajero*, en México en 1943, había

escrito algo muy parecido a lo que anotaba Díaz en su diario que le había contestado Bergamín: «el nacionalismo es un disfraz. Ahora hay muchos americanos que tratan también de disfrazarse de americanos» (Bergamín 2005, 243). Para él los americanos de lengua española tienen conciencia propia de una tradición viva que se sustenta en lo que él llama «hablar y pensar en español» con lo que eso implica. En *aforismos de la cabeza parlante* había escrito: un americano de lengua española –como un español– que reniega de su españolidad, no pierde su alma, la enmudece. Pues no pierde la animalidad natural de su ser, su animación viva: lo que pierde es la animación de su espíritu: su palabra; su conciencia. Conciencia histórica. Palabra pasajera» (2005, 95).

El martes 20 de noviembre de 1947, pocos días después, Díaz apunta en su diario que Carlos Maggi le ha pedido un artículo para el número 2 de *Escritura*, que tendrá que estar listo el fin de semana. A Díaz se le ocurre escribir sobre lo ya iniciado sobre la generación. Ya se ha hecho referencia a este artículo en páginas anteriores porque junto a los de Maggi, Flores y Rama había definido la “actitud crítica” de esta generación. En este artículo hay un párrafo que es un guiño evidente a las conversaciones mantenidas con Bergamín y Rama:

En América el descubrimiento de la aventura fue aventura personal.

En un continente desierto, con apenas una pseudo tradición indígena que acaso nadie sentía como propia, donde las letras no tenían pasado, el punto cardinal de la literatura fue la propia personalidad y su expresión: el lirismo que todo lo domina, hasta la prosa violenta de Sarmiento, o la reelaborada de Montalvo, o la espontánea y lujosa de Martí.

Cuando los contactos con el presente de otras literaturas se hicieron permanentes –y ello ocurrió desde fines del siglo pasado– se sintió que se fundaba un mundo nuevo. Nuestro oscilante mundo americano se apoyaba en lo europeo. Pero una falta perspectiva hizo aparecer pronto como más estimable y mejor lo más fugitivo y pasajero. Desde aquí se veía como fundamental lo que allá era moda y accesorio. Y así, quienes más necesitaban una tradición que no tenían –los americanos– tomaron como tal algo que era solo el lujo y como la frágil superestructura de una tradición pura y severa que seguía su corriente subterránea y segura. Se me dirá que eso era natural, que no se hacía otra cosa que seguir el aire de una época, etcétera, y nadie pretenderá negarlo; pero podrá observarse que ese aire de época fue en algo crisis de cultura, la crisis que puede darse en largas y elaboradas culturas y que no proporcionaba el mejor sustento a este continente sin pasado literario. Se halla aquí implicada esta otra paradoja: que la primera lección que esta América joven e indisciplinada aprendió de su hermana mayor Europa, fue la del desdén por el pasado, por la tradición, por el equilibrio, por la paciencia, por el saber. Era como enseñar, a un niño maleducado, a no usar pañuelos y decir malas palabras. (Díaz 1947, 32-33).

Es difícil no relacionar esta anotación de Díaz «no hubo problema, sino falso problema» y la posterior respuesta de Bergamín «el problema del americanismo se reduce a una desviación, o un disfraz de nacionalismo» con la reflexión de Borges en su ensayo *El escritor argentino y la tradición*

que, como recuerda Beatriz Sarlo, procura esbozar un marco interpretativo para el universo narrativo que él había construido desde mediados de los años treinta volcado hacia la abstracción y en buena parte alejado de la tradición literaria local (Sarlo 2016, 17). En este texto Borges sostiene que el problema del escritor argentino y la tradición no es tal, sino que se trata de «una apariencia, de un simulacro, de un pseudo problema» (Borges [1951] 1994, 267). María Lucía Puppo sospecha de conversaciones entre los tres escritores, o al menos entre el español y el argentino (2020, 96). Insiste en que los diarios del uruguayo han dejado al descubierto una amistad entre Borges y Bergamín. Es exagerado hablar de amistad o de confluencias. Lo demuestra el ensayo que Borges publica un par de años después, en el que se declara contrario a esa idea de que los escritores argentinos deban acogerse a la tradición española y considera como una de las condiciones necesarias de la literatura argentina el querer apartarse voluntariamente de España (Borges 1994, 271). Sostiene que «los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga [a la irlandesa respecto a la literatura inglesa]. Podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas» (Borges 1994, 273). A esto sí que habría asentido Bergamín pues consideraba que es casi siempre más fácil, o se suele conseguir antes, comprender y gustar los escritores ajenos que los propios; los de otros países y otra lengua, por más lejanos y distantes; y más si se alejan también en el tiempo. «Nos es más fácil leer y entender a un clásico que a un contemporáneo. Porque la lejanía nos los hace más íntimos» (Bergamín 2005, 120). Sostiene Pablo Rocca que, en honor a la verdad, hay que aclarar que Borges después se contradice, porque cifra la hermandad con Uruguay en la lengua común heredada y la criolledad que las deslinda del Rio Grande do Sul («la unidad se detiene en la frontera con Brasil, al que consideraba un país remoto y aun bárbaro» Rocca 2005, 214).

Los cuadernos de Díaz demuestran que Borges y Bergamín se encontraron gracias a su mediación en varias ocasiones en Montevideo en septiembre de 1949. La tarde del 2 de septiembre el escritor argentino dicta una conferencia sobre literatura fantástica y después se encuentran en casa de Susana Soca.<sup>201</sup> El 5 de septiembre se encuentran todos en casa de Bergamín, con Borges y el resto de los jóvenes de la pandilla, Susana Soca y los Pereda. Es curiosa esta frecuentación dada la disputa pública de Bergamín con Victoria Ocampo en la revista *Sur* con motivo de un

---

<sup>201</sup> Referencia en los diarios de José Pedro Díaz (2011, 268) pero también en la biografía de Borges de Emir Rodríguez Monegal.

escrito de Marañón, partidario del bando sublevado.<sup>202</sup> En opinión de María Lucía Puppo los diarios de José Pedro Díaz dejan ver cómo la cuestión borgiana era también un motivo de reflexión en la otra orilla del Plata y que la presencia de Bergamín le confería dimensión transatlántica al debate (Puppo 2020, 97).

Enlazando con el tema de la identidad del escritor uruguayo o hispanoamericano, Díaz había discutido en varias ocasiones con Rama sobre otros asuntos, en especial sobre colonialismo y subalternidad, temas que quizá se discutiesen en su encuentro con Borges y que, con toda probabilidad discutieron con Bergamín. De hecho, hay una referencia de 1948 en la que Rama confiesa a Díaz que le ha preocupado sentirse “provinciano” porque Bergamín le ha dicho que observa que la cultura uruguaya está en un atraso de veinticinco años. El colonialismo y la subalternidad son puntos clave en la teoría crítica desarrollada después por este grupo y en especial por Rama, que se apropia del término transculturación del antropólogo Fernando Ortiz para aplicarlo a la narrativa en América Latina. De hecho Puppo sostiene que será Rama el que estudie el Modernismo de Rubén Darío como declaración de autonomía poética de América Latina para desarrollar después el concepto de transculturación. Es en este pensamiento, el de Rama, y no en el de Borges como propone Puppo, en el que es posible encontrar conexiones con Bergamín porque es él el artífice en México como director de la editorial Séneca, aunque es una idea de Octavio Paz que ejecuta Xavier Villaurrutia, de la antología poética *Laurel* de 1941, la primera antología de poesía moderna en lengua española cuya vocación es precisamente considerar a Darío como el padre de la poesía moderna y explicar que el Modernismo es un movimiento profundamente americano que con la fuerza de un boomerang toca a los poetas españoles para volver a su lugar de origen.

---

<sup>202</sup> En 1937 Bergamín afeó a Victoria Ocampo que hubiese recibido con honores a Gregorio Marañón y que hubiese publicado un texto suyo. Las cartas que se intercambiaron se publicaron en la revista *Sur*, en los números 32 (la de Bergamín) y 34 (la respuesta de Ocampo). Hasta aquel momento la relación entre Bergamín y el grupo *Sur* había sido bastante cordial, a partir de aquel desencuentro la relación se tensó. En aquel viaje a América de 1937 Gregorio Marañón también aprovechó para visitar Uruguay, ya ha sido apuntado en este trabajo, y fue recibido con todos los honores por el presidente Terra, durante la dictadura. Vid. Macciucci 2004.

### 4.2.3. «Oiremos su voz por nuestro destino»

Someterse a una disciplina no es aceptar ningún proselitismo.

Un discípulo es todo lo contrario de un prosélito.

José Bergamín 1942, 25.

En 1948 Juan Ramón Jiménez viaja a Argentina. Le preocupan las erratas en sus volúmenes y la falta de calidad en las ediciones y le urge visitar Buenos Aires para solucionar personalmente sus asuntos editores. En realidad, el empuje para el viaje llega con la invitación de *Anales de Buenos Aires* en 1947. El apoyo de Amado Alonso en Buenos Aires y la insistencia de Esther de Cáceres<sup>203</sup> lo convencen. Subyace también, en opinión de Carmen Morán (2014) el deseo de hacer una antología de poetas del Cono Sur, como había hecho en su primer viaje a Puerto Rico y Cuba. En aquellas estadias el Nobel había organizado lecturas de poesía y con lo recaudado se habían publicado volúmenes poéticos que se habían distribuido en las escuelas de las islas. En su viaje a Buenos Aires y Montevideo repite las lecturas caribeñas y selecciona los poemas de 40 autores, algunos completamente desconocidos, otros menos. Recopila el material y prepara una ficha con los datos de cada uno de los poetas, así como sus poemas. A su vuelta, en Washington intenta desde su cátedra despertar el interés por esta poesía pero muere en 1958 sin haber publicado la que él llamaba *Antología de la poesía escondida de Argentina y Uruguay* (sic). Carmen Morán, que se ha encargado de estudiar y publicar este material habla del poeta onubense como de un «infatigable buscador de poesía» repitiendo ese esquema que en los primeros años veinte le había llevado a organizar en torno a *Índice* a los poetas de la joven poesía española y que en los años anteriores le había empujado a hacer lo mismo con los poetas caribeños. A Juan Ramón Jiménez le interesaba traer a la escena literaria el talento de los jóvenes poetas hispanoamericanos. La intención del poeta era, pues, unir y promocionar, como lo había hecho ya en *Poesía cubana en 1936*, libro modelo para el caso. El poeta eligió seis poetas uruguayos: Orfilia Bardesio, Enrique Casaravilla Lemos, Arsinoe Moratorio, Clara Silva, Idea Vilariño e Ida Vitale

Organiza este viaje entre agosto y noviembre de 1948 pero la sospecha de encontrarse con Bergamín le hace dudar si aceptar o no viajar a Montevideo para dictar un par de conferencias. La

---

<sup>203</sup> María Esther Correch (1903-1971) fue una poeta uruguaya que adoptó el apellido (Cáceres) de su marido. Licenciada en medicina ejerció la profesión además de ser profesora de literatura y junto a su marido, impulsar la carrera de muchos artistas y escritores. La tertulia de su casa, en el edificio Rex del centro de Montevideo, fue una de las más importantes de la ciudad. Fue además directora del Taller Torres García y miembro del Centro Jacques Maritain, cuyo humanismo cristiano la influyó profundamente.

inquina entre ambos que data de los tiempos de los homenajes a Góngora en 1927, se recrudece durante el exilio con motivo de la publicación en 1941 de la antología *Laurel* en México en la editorial Séneca dirigida por Bergamín. La idea de la antología, en realidad, es de Octavio Paz. José Bergamín la acoge con entusiasmo y propone a dos poetas españoles, Emilio Prados y Juan Gil-Albert para que colaboren con Paz y otro poeta mexicano, el contemporáneo Xavier Villaurrutia, que asume la dirección de los trabajos y escribe el prólogo de la obra. El título se le ocurre a Bergamín, que toma prestado de un verso de Lope de Vega, *presa en laurel la planta fugitiva*, enésima demostración del interés que la poesía y el teatro de los siglos de Oro le despiertan. Y su subtítulo, *antología de la poesía moderna en lengua española*, delata la vocación hispánica en torno al idioma por encima de las diferencias nacionales en un momento históricamente delicado. La antología reúne a 38 poetas con unos límites temporales enmarcados entre 1864 –año de nacimiento de Miguel de Unamuno, el mayor– y 1908 –el de Emilio Ballagas, el más joven– y está dividida en tres partes, aunque en sus orígenes se preveía una cuarta dedicada a los jóvenes que, en el último momento, Villaurrutia y Bergamín deciden eliminar, lo que molesta profundamente a Gil-Albert y a Paz, quien, de hecho, abandona el trabajo en su última fase y se distancia de ellos durante mucho tiempo. El denominador común de la obra es el Modernismo y sus múltiples variaciones. Para todos los poetas que la integran, la poesía moderna en lengua española comienza con Rubén Darío, atraviesa fronteras y al llegar a España se perpetúa con Juan Ramón Jiménez, pero su continuidad se asegura con su negación (Villaurrutia 1986, 15). Tres poetas fundamentales: Juan Ramón Jiménez, Pablo Neruda y León Felipe, se niegan a participar. Para Paz esto responde a la animadversión personal que todos sienten hacia el director de la editorial. Al contrario de lo que ocurrido con Pablo Neruda y León Felipe, cuyos poemas se retiran de la obra con una nota en la obra impresa que explica que ambos autores han declinado su participación, la de Juan Ramón Jiménez es una ausencia que Bergamín se niega a conceder pues la antología quedaría sin sentido. A pesar de la antipatía entre ambos, que duraría hasta el último de sus días, nunca dejó de reconocer el magisterio del poeta, así que, como director de Séneca y dando por supuesto que su encono personal nada tenía que ver con la calidad poética del onubense, de quien no se podía prescindir en la antología, le escribe una carta en la que le solicita su permiso para publicar una selección de sus poemas en *Laurel*. Preocupado por el silencio del Nobel, José María Gallegos Rocafull, le manda otra misiva en nombre de la editorial que tampoco recibe respuesta. Cuando el libro ya está en prensa, a Juan Ramón Jiménez, la idea de aparecer en una antología editada por un *discípulo-enemigo*, pero, sobre todo, junto a su antagónico, Pablo Neruda, debió de parecerle lo suficientemente incómoda como para declinar su



participación. Así que escribe para denegar el permiso, pero Bergamín hace caso omiso y sigue adelante con la impresión del volumen. Ofendido, el Nobel publica en *Letras de México* una carta en la que acusa a Bergamín de cosas que ni siquiera eran pertinentes desatando la enésima polémica entre ambos.<sup>204</sup>

La inquina hacia Bergamín es tal que acepta viajar a Montevideo solo cuando le aseguran que el madrileño no está allí.<sup>205</sup> Rafael Alberti intenta mediar entre ellos, pero sin suerte porque Juan Ramón Jiménez exige una disculpa pública por parte de Bergamín y este sostiene no tener nada por lo que disculpase. De todas maneras, va a escuchar sus conferencias al Ateneo, «La razón heroica», el 13 de agosto y «Poesía abierta y Poesía cerrada» el lunes siguiente.<sup>206</sup> Los alumnos de Bergamín están preocupados. No quieren ser desleales con el maestro, pero admiran a Juan Ramón Jiménez y no quieren perder la ocasión de conocerlo. En los diarios de José Pedro Díaz se aprecia el conflicto. Pero, escribe María Inés Silva:

antes de encontrarnos [con Juan Ramon Jiménez] Maneco consultó a Bergamín, porque sabíamos que entre él y Juan Ramón se arrastraba una larga enemistad, muy a la española, pero enemistad al fin (creo que el problema había empezado cuando a Juan Ramón le atacaron ciertos celos de maestro, por Bergamín y otros intelectuales jóvenes empezaron a acercarse a Machado. —¿Cómo lo van a perder? —dijo don Pepe— Yo tuve el privilegio de tratarlo durante muchos años y ustedes no se lo pueden perder. (Silva 1993, 42)

El viernes 13 de agosto Emilio Oribe<sup>207</sup> pide a Díaz que acompañe en coche al poeta al puerto. La presencia física del onubense lo turba. Lo describe como un quijote con unos ojos inmensos

---

<sup>204</sup> Juan Ramón Jiménez «Historias de España y México. Carta obligada a mí mismo». *Letras de México*, IV, 20, 7; «Historias de España y México. Dos cartas a la editorial Séneca de México y una nota complementaria», *Letras de México*, IV, 21, 5. A su vez, Bergamín le contesta en el mismo periódico con un artículo titulado «El ensimismado enfurecido. Los puntos sobre las jotas», *Letras de México*, IV, 21,6. (cit. en Santonja, 1997, 176 y ss).

<sup>205</sup> «Hace 15 años que no se ven. Sin embargo, según me dijo la Sra. de Ortiz en el hotel, J.R.J. no tolera que se hable delante de él de Bergamín. Me dijo, además, que lo convenció de que Bergamín no estaba en Montevideo, para que viniera. Pero él descubrió por Oribe lo contrario. Apenas estuvieron solos, le preguntó —según me dijo—: —¿Qué españoles hay aquí?; Oribe mencionó algunos sin dar el nombre de B. — entonces—. —¿Y Bergamín? Está aquí, ¿qué hace?— Ignoro la respuesta de Oribe, pero J.R. contó de inmediato algunas anécdotas contra Bergamín, que no me repitió Oribe. Ve, por todas partes, enemigos literarios. Cuando se mencionó a algunos poetas españoles, inevitablemente dejó caer, al pasar, algunas frases juzgándolos negativamente. Y mencionó a Salinas, a Guillén, a Neruda, etc.» (Díaz 2011, 219).

<sup>206</sup> Reseñadas ambas en *Marcha*, 444, 20 agosto 1948.

<sup>207</sup> Emilio Oribe (1893-1975), poeta, ensayista, filósofo y médico uruguayo. Profesor y decano de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad de la República y miembro de la Academia de Letras del Uruguay. Está considerado como miembro de la Generación del Centenario.

donde, confirma lo que le había dicho Bergamín, no hay iris, solo pupilas (2011, 219). También Ida Vitale años después, a la muerte de Bergamín, recordaba el evento:

Pronto Bergamín llegó, vio y dividió. Católico de izquierda, empezó por eludir limpiamente a un sector de católicos preconciarios *avant la lettre* [...]

Bergamín, en ese tiempo, tampoco admitía ser cercado por otras ortodoxias. Muy pronto hubo dos bandos: sus amigos y los demás. Para estos hubo epigramas privados que ellos, intuitivos, retribuyeron con ataques públicos. Juan Ramón Jiménez, Halley de una sola visita, llegó por unos pocos días, convulsionando al Río de la Plata. Su cola también sacudía fuego antibergamín. No se limitó a las diatribas ideológicas. Con malicia fina y obsesiva, con sabiduría poliortocética aguzada en el ataque contra casi todos los miembros de su propia generación primero y luego contra la siguiente, atacó desde todos los ángulos. Bergamín, que se sabía de memoria los rencores juanramonianos, que había tratado de pasarlos por alto a la hora de preparar en México la antología de Séneca de poesía española, explicó con buen humor que estaba pagando por haber sido el último de su grupo en romper con J.R.J. Claro que en su momento también Bergamín había dicho lo suyo: “El poeta caracol...” “Doña Mírame y no me toques” –“no la toques ya más” –“*noli me tangere* de la babosería...”. Mientras miríadas de escolares desfilaban con sus túnicas blancas y sus corbatas azules por la suite del hotel ante el espectro de *Platero*, y Zenobia agradecía con caramelos, J.R.J. drástica drosera, agitaba sus pétalos encantadores y por lo bajo segregaba sustancias letales. Poéticamente no me cabían dudas. Creía y sigo creyendo que la España de este siglo no ha dado poeta mayor que Juan Ramón Jiménez y que su última lección poética sigue siendo inagotable. Pero la generosidad magistral de Bergamín me había ganado. Hubiera sido perfidia no intentar siquiera la inútil defensa. El tímido alegato me valió el absurdo de que J.R.J. me enviara desde Buenos Aires una carta más explícita y, además: la copia de una carta para Bergamín.

Aquellas sucesivas escaramuzas nos permitieron salir de nuestra subdesarrollada inocencia: la literatura no era el amable jardín que suponíamos sino el campo en que se seguía librando una batalla. Casi todos habíamos tomado partido contra el franquismo, sin haber entendido que del lado republicano había, valga la exageración, casi tantas posiciones como españoles. Pero Bergamín –que en esa definición que escandalizaba a León Felipe [“con los comunistas hasta la muerte, ni un paso más” para declarar su fe católica], con juego muy suyo, anulaba dentro del segundo término limitante su contundente inicio–, no era en modo alguno, por ese entonces, un obseso ideológico que mira el mundo por el ojo de una cerradura cuya única llave posee. Más bien, sus sutiles exigencias nos encaminaban, a mil leguas de las literaturas *comprometidas*, a la lectura de Nerval y de Nodier, de Hoffmann y de Leopardi. Hablé de su generosidad como maestro: llevaba su método de convencimiento –donde se lo permitía, dentro de las fronteras de la literatura– a regalar aquellos libros que quería que leyéramos. Si eran inconseguibles nos prestaba los suyos propios (Vitale 2018, 89-93).<sup>208</sup>

---

<sup>208</sup> Ida Vitale escribe estas letras tras saber de la muerte de José Bergamín en 1983: «José Bergamín en mi memoria» *Revista de la universidad de México*, 31. Publicado después en el libro *Resurrecciones y rescates* (2018). En varias ocasiones durante los días que pasamos juntas en noviembre de 2021 me insistió que Bergamín les había tranquilizado, aclarándoles que estar con Juan Ramón Jiménez, escucharlo y admirarlo no cambiaba la relación que él, José Bergamín, tenía con ellos, sus discípulos, y demuestra que a pesar de la distancia irreparable que había entre ellos jamás dejó de admirar y valorar la obra poética del que fue su primer maestro.

El domingo 15 de agosto, José Pedro Díaz y Amanda Berenguer invitan a Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí a su casa. Allí acuden todos los jóvenes de la generación a pesar de la distancia que se había creado con motivo del artículo de Maggi. Además de los de siempre (Rama, Vitale, Maggi, las hermanas Vila, Manuel Flores, Castelvechi y Arregui) asisten Emilio Oribe, Manuel Claps, Idea Vilariño, Rodríguez Monegal y Angelita García Lagos. Díaz no está muy contento, le parece que el número es exagerado y además es un público heterogéneo y eso puede crear problemas (Díaz 2011, 221). Pero tras el evento escribe que ha sido una gran velada, que Juan Ramón Jiménez ha leído algunos poemas de *Animal de fondo de aire* y que le ha impresionado la lectura por lo admirablemente bien que lee el poeta pero, sobre todo, por la hondura de los poemas leídos. De aquella tarde es la famosa fotografía que ha inmortalizado a la llamada Generación crítica o Generación del 45 uruguayo, uno de esos raros momentos en el que todos sus miembros aparecen juntos y que ha quedado para la posteridad, como la fotografía de Sevilla de la llamada Generación del 27 española, incluyendo o excluyendo a sus miembros en función de su aparición en el fotograma.



De pie (de izda a dcha): María Zulema Silva Vila, Manuel Arturo Claps, Carlos Maggi, María Inés Silva Vila, Juan Ramón Jiménez, Idea Vilariño, Emir Rodríguez Monegal, Ángel Rama.  
Sentados (izda a dcha): José Pedro Díaz, Amanda Berenguer, Zenobia Camprubí, Ida Vitale, Elda Lago, Manuel Flores Mora.

La cena en el centro, en cambio, se tuerce. Pero no por Juan Ramón Jiménez sino por los celos inexplicables de Emilio Oribe por el cariño que el grupo profesa a Bergamín. Intenta justificarlo de manera literaria aludiendo a la necesidad americana de seguir el propio camino tras las huellas de Rodó, Vaz Ferreira o Herrera Reissig y despotricando contra Galdós o la picaresca. «No quiso, además, entender que no tenían nada que ver su política continental con la presencia, con la *humanidad*, de Bergamín» (2011, 221). Para terminar de estropear la velada, Idea Vilarino no dejó de criticar al madrileño.

El miércoles 18 de agosto descubren que Juan Ramón Jiménez había sabido por Clara Silva, que los de Mangaripé eran el grupo de íntimos de Bergamín: «por la misma Clara envió (a) Bergamín un mensaje diciendo que saludaría a B. sin que este se retractara de su crítica negativa de *Cruz y Raya* y posteriores, pero siempre que ratificara por escrito y con su firma, que era cierto que él (J.R.J) no había querido que le presentara a un joven poeta porque era homosexual, al igual de otros cuatro poetas de los que se había alejado por ese mismo motivo y sin que ellos significara un juicio sobre el “homosexualismo en sí”. La nota, firmada, debía ser devuelta al autor» (Díaz 2011, 222). Bergamín no recuerda quien es el poeta en cuestión, pero si a los otros cuatro y manda decir que le saludaría gustoso aunque necesitaría aclaraciones. Díaz aclara anotar esto en su diario por lo kafkiano que le parece. A pesar de los años pasados, la relación con el antaño maestro seguía siendo extraña. De hecho, refiere Díaz que Bergamín unos días después se encuentra con los muchachos y les lee una carta dirigida a Juan Ramón Jiménez pero que no enviará. Dice leerla ante ellos solo como desahogo. Es muy posible que fuese contestación a la que Ida Vitale recibe de Juan Ramón para Bergamín, referida más arriba.

La preocupación de los muchachos por el maestro es tal que pocos días después en una de sus reuniones Amanda Berenguer escribe un texto que ha escrito para Bergamín, «La palabra viva de José Bergamín», y que después se publicó en *Marcha* el 23 de septiembre de 1948.

Años después, a punto de marcharse el maestro, con él siguieron manteniendo hasta el final una relación especial Berenguer escribe un poema, «El río» en el que rememora todo lo vivido en estos años, en «lo de Magarinpé»<sup>209</sup> y con José Bergamín. Dos versos suyos concentran el

---

<sup>209</sup> La parte del poema titulada «Viaje» se refiere a sus amigos, los máximos exponentes de la generación. En YouTube se conserva una grabación de la autora recitando estos versos. [Amanda Berenguer - Amigos - YouTube](#)

magisterio bergaminiano: «¿Cuántas horas y tardes como esta, / al pie de su palabra detenidos, / oiremos por su voz nuestro destino?». <sup>210</sup>

#### 4.3. El principio del fin: «este *enfant terrible* es más trabajoso que diez hijos»<sup>211</sup> o «bar de concentración»

Siempre me he preguntado para qué sirven los encuentros de intelectuales.  
Aparte de los muy escasos que han tenido una significación histórica real en nuestro tiempo,  
Como el que tuvo lugar en Valencia de España en 1937,  
la mayoría no pasan de ser simples entretenimientos de salón  
Gabriel García Márquez, 1985

En 1950 José Pedro Díaz y Amanda Berenguer se trasladan a París. A él le han concedido una beca para estudiar en La Sorbona y tienen intención de viajar por toda Europa durante el período de dos años que durará su permanencia europea. Ángel Rama mantiene correspondencia con ellos.<sup>212</sup> En estas cartas, fechadas entre abril de 1950 y noviembre de 1951, les escribe para darles cuenta de la recién estrenada vida matrimonial con Ida Vitale, de las novedades uruguayas, de la

---

<sup>210</sup> Verso del poema «El río» de Amanda Belenguer. La parte llamada «Rápidos» está dedicada a José Bergamín: «¡Ay José Bergamín, qué tenso acorde / del aire, usted, de pie en su movimiento!, / llegado aquí a nosotros desde lejos, / el más crecido en años de desgracia, / el más seguro de alma y de recuerdos, / usted de tierra en tierra, bajo el cielo, / ¿dónde estará cuando el amor no alcance / a rescatar las rápidas cenizas, / y la tierra se seque como un trozo / de manzana caída del otoño? / **¿Cuántas horas y tardes como esta, / al pie de su palabra detenidos, / oiremos por su voz nuestro destino?** / Ay José Bergamín: pasó la tarde, / y pasaron los días que siguieron. / ¿Adónde irá, si arriba pasa el viento, / y corre sangre abajo entre los puentes, / y no alcanza a pasar todo el pasado / por las breves columnas de sus dientes? / ¿Adónde irá cuando la red lo prenda, / con cuerda fría en medio del verano, / y cambie el viento fiel en la veleta, / y el río trepe por la cuenca ciega? / Si va de paso, ¿pasará la puerta? / Aquí nosotros, junto a usted reunidos, / **vamos viendo pasar, mientras pasamos.** (Berenguer 2011, 16) Disponible en [BNU-CD: 188. El río y otros poemas \(bibna.gub.uy\)](http://BNU-CD: 188. El río y otros poemas (bibna.gub.uy)). (las negritas son mías)

<sup>211</sup> Ángel Rama a José Pedro Díaz y Amanda Berenguer, 8 diciembre 1950.

<sup>212</sup> Hace unos años, tras la muerte de sus progenitores, el doctor Álvaro Díaz Berenguer decidió donar todo el archivo de sus padres a la Biblioteca Nacional de Uruguay. Entre esos papeles estaban los diarios de su padre sobre los que ha trabajado Alfredo Alzugarat, hoy recurso disponible en red desde la página de la institución que me han servido para poder seguir las vicisitudes de Bergamín y sus “muchachos”. Hace un par de años, se vendió la mítica casa de Maringapé, donde tantas veces se encontraron y donde tenía sede la imprenta del matrimonio en colaboración con Rama y Vitale en la que publicaron sus primeras obras. Los compradores, en un atillo encontraron una maleta repleta de cartas intercambiadas, sobre todo con Ángel Rama, durante aquellos dos años de permanencia europea. El doctor Díaz permitió a Amparo Rama, antes de donar estos documentos a la Biblioteca Nacional para que formasen parte del legado familiar, leer y transcribir algunos. He tenido la enorme fortuna de que Amparo Rama me haya dejado consultarlos y me permita referirme a ellos. Mi más sincero agradecimiento para ella directamente y para el doctor Díaz y la Biblioteca Nacional de manera indirecta. Estos fragmentos se recogen en el anexo documental de este trabajo.

vida cotidiana en definitiva pero también de los logros literarios y de los múltiples trámites que realizan para ayudar a Bergamín. En uno de esos textos, fechado el 8 de diciembre de 1950 Rama escribe a sus amigos la frase que titula este apartado, significativa del carácter difícil de José Bergamín (*enfant terrible*) pero sobre todo de la honda preocupación que a aquellos jóvenes les produce el maestro.

Ángel Rama, en la primera de las cartas de las que tengo constancia, refiere haber mecanografiado para Bergamín un libro suyo de crítica literaria que se llama *Crítica transhumante*. No hay ninguna obra publicada del autor con ese título, pero todo hace sospechar que es el manuscrito que la poeta Ida Vitale entregó el 22 de abril de 2019 a la Caja de las Letras en Madrid tras la ceremonia de concesión del Premio Cervantes 2018. El texto, desde entonces custodiado en la Caja 1191, podrá consultarse cuando la poeta cumpla 100 años, esto es, a partir del 2 de noviembre de 2023.<sup>213</sup> Aunque ella aclara en la ceremonia que no recuerda cómo ni por qué llegó a sus manos aquel manuscrito, todo apunta a que es el texto citado por Ángel Rama en sus cartas al matrimonio Díaz-Belenguer. Coinciden las fechas. Además, en aquella época Rama y Vitale acababan de casarse y Bergamín, que actuó de testigo en su boda, solía recalar por la casa de los recién desposados.

Un mes después Rama les refiere con gran preocupación que:

Bergamín desde que está aquí no ha hecho nada. *La Medea*<sup>214</sup> reposa en las profundidades de su cerebro, y volvió a prometerle hace unos días al esposo de Ozeray<sup>215</sup> que se la mandará a París en breve, pero entretanto...nada. Don Pepe reinicia el miércoles sus cursos en la Facultad, dando una conferencia semanal de seis y media a ocho y una clase de seminario cuyo horario todavía no se ha fijado. Hemos pasado las de Caín con el amigo don Pepe. No he querido asustarlos y nada les dije, porque sería intranquilizarlos inútilmente. Ahora todo parece resuelto. Después de mil idas y venidas, histerias del bueno de Gil<sup>216</sup>, temores y angustias que se sucedían día tras día y semana tras semana en tanto el viejo carecía de un cobre y no podía moverse de la casa, al fin se le nombró en la Facultad por un año, a 200 pesos que da el Consejo y otros 200 que da la Universidad. Se hizo una reunión de profesores y allí, al enterarse Don Pepe que su curso era reglamentado, con exámenes, escritos mensuales, informe sobre los alumnos etc. renunció públicamente. Para qué. Yo creí que se

---

<sup>213</sup> La ceremonia, en el siguiente link [Ida Vitale deja en la Caja de las Letras un manuscrito de 1950 de José Bergamín - YouTube](#)

<sup>214</sup> Se refiere a *Medea la encantadora*, la reescritura del clásico de Séneca que publicó y estrenó en Montevideo en 1954.

<sup>215</sup> Madeleine Ozeray fue una actriz francesa casada con el escenógrafo y director Louis Jouvet. En 1945 hicieron una gira latinoamericana.

<sup>216</sup> Felipe Gil, el secretario de la Facultad, incondicional de los muchachos en la ayuda a Bergamín.

venía el mundo abajo. Después, una conversación con Jiménez de Aréchaga<sup>217</sup> solucionó todo. Se hicieron grandes amigos según parece y fue Jiménez quien peleó en el Consejo para que se le otorgara un curso libre sin sanción ni obligación. Ya resuelto para bien, podemos respirar aunque no por mucho tiempo. Dentro de unos meses, por octubre, se mudarán más al centro, Bergamín con sus hijos, y Chacha<sup>218</sup> y Maneco separados. Esto en gran parte por deseo de la propia Chacha que no puede soportar más la vida en común –lo que es muy lógico– y sobre todo que el presupuesto no aguanta tantos saques para satisfacer la vanidad de vivir en Carrasco (Rama a Díaz-Belenguer, 10 mayo 1950).<sup>219</sup>

A pesar de sus necesidades económicas Bergamín no se doblega a la idea de la docencia clásica que lo obliga a calificar con notas a sus alumnos. Es la enésima demostración de su determinación y carácter díscolo. Pocos días después, el 18 de mayo, Rama, mucho más contento y aliviado escribe que Bergamín ha iniciado sus clases sobre el Barroco y que las clases están siendo estupendas. Refiere que hay tres taquígrafos que las transcriben y que procurará hacerse con una copia para enviársela.

Entre julio y agosto están ocupadísimos en conseguir un ciclo de conferencias con entradas pagadas para Bergamín porque se ha quedado sin dinero. Recuerda a José Pedro Díaz que hable con Albert Camus<sup>220</sup> para que interceda y publiquen un volumen de ensayos de Bergamín en NFR (*Nouvelle Revue Française*) pues «sería la alegría más grande de su vida aunque él no llegue a confesarlo, y la nuestra también porque él se merece eso y mucho más» (Ángel Rama a Díaz-Berenguer, mediados de agosto 1950). A finales de agosto insiste con la publicación de Bergamín y les escribe «una sugerencia importante: Camus dirige, en la actualidad, una nueva colección de la NRF, titulada *Esprit*, en que publica novelas y libros de ensayos, de acuerdo a un programa o

---

<sup>217</sup> Jurista uruguayo, profesor de Derecho Internacional en la Universidad de la república entre 1946 y 1970. Miembro de la Comisión de Derecho Internacional de Naciones Unidas de 1946 a 1969.

<sup>218</sup> Apodo de María Zulema Silva Vila, esposa de Maneco (Manuel Flores).

<sup>219</sup> Con gran ironía María Inés Silva cuenta en «El Palacio de Invierno» como su hermana y Manuel Flores Mora recién casados alquilan una casa con Bergamín para compartir gastos. «el problema es que las casas que estaban a tiro no parecían demasiado aptas para albergar a un caballero español, por más escurrido de físico y de bolsillo que estuviera. Posiblemente él se hubiera conformado con cualquier cosa, pero Maneco, que era un romántico perdido, debe haberse sentido obligado a proporcionarle algo del ambiente señorial en que se había criado, siendo como era hijo de un ministro del rey» así que alquilan una casa en Carrasco, en la zona residencial de verano a varios kilómetros del centro, de las que se alquilan a un precio reducido si los inquilinos se comprometen a marcharse a la llegada de la estación estiva. Allí se instalan en 1949, «dos metros cuadrados del salón no cabían ni en mis mejores sueños» (1993, 45).

<sup>220</sup> Bergamín conoce a Albert Camus desde los tiempos de la guerra civil. En 1949 el escritor francés pasa por Montevideo. Aunque no le permiten dar la conferencia que pensaba se reúne una tarde con el madrileño que le presenta a su grupo de estudiantes. Cuando José Pedro Díaz y Amanda Berenguer viajan a París en 1950 llevan varias cartas de recomendación de José Bergamín para que sus amigos franceses les ayudasen en lo que necesiten. Entre estas cartas, hay una dirigida a Albert Camus.

ideario que podrás leer en la contratapa de cualquiera de los libros publicados. ¿Por qué no publicar uno de don Pepe? Debés, obligadamente, ir a visitar a Camus, hablarle del asunto, ver qué cosas le interesan del viejo, y tú conoces muy bien su obra como para ayudarlo -evitá lo político siempre que puedas- y portate como un león». (Rama a Díaz, mediados de 1950)

En noviembre de 1950 José Bergamín y Rafael Alberti viajan juntos a Europa en calidad de delegados de los españoles residentes en el Río de la Plata en el Congreso por la Paz en Sheffield, Inglaterra. Después de una pequeña parada en Ginebra para hacer escala, toman el avión rumbo a Inglaterra. A este congreso se referirá Ángel Rama en la carta que escribe a sus amigos para anunciarles que, además de asistir a este evento, Bergamín tiene intención de pasar unos días por París, antes de volver para el inicio del nuevo curso académico, y podrán reunirse:

Y ahí va la gran novedad. El día jueves 9 del corriente a las 18 y 30 horas, toma el avión para Europa nuestro queridísimo maestro don José Bergamín. En un avión de la Scandinavian Airlines System viajará a Europa deteniéndose en Ginebra y partiendo luego en el mismo avión para Londres, a donde creo que llegará el lunes o martes. Este viaje se improvisó de un día para el otro, y el famoso tío nos asestó impasiblemente la noticia. (Ante todo, se mudó con los hijos a la casa de la señora de Spighel -¿se escribe así?- en Pedro Berro 1333, Pocitos, y esperan muy pronto tomarse apartamento en Pocitos). El viaje obedece a un Congreso de españoles [sic] que se realiza en Londres, vinculado con las firmas recogidas para el llamamiento de Estocolmo. Como pueden ver, don Pepe [Bergamín] siempre bailando con la peor con respecto a nuestro paísito. Ha decidido no preocuparse más de las opiniones, líos y más líos de este país, y seguir con rigor sus ideas. Ahora bien, el Congreso durará apenas unos quince días y es propósito de don Pepe trasladarse luego a París, habiendo pedido ya el visado correspondiente, y quizá luego visitar algún otro país europeo - parece que Checoslovaquia, adonde sería invitado oficialmente, no sé bien-. Piensa estar en Europa unos tres meses, noviembre, diciembre y enero. No sé de qué piensa subsistir [sic] pero, en fin, es evidente que Dios lo tiene de su mano.

Confío en que le harán los agasajos del caso y se sentirá como en el maravilloso Uruguay, entre sus amigos. Ya estos forman una organización internacional, dispuestos a acogerlo en cualquier parte del mundo. Por otra parte, con él tendrán oportunidad de departir largamente de todo eso que les ha entusiasmado en España y que hace la vida de don Pepe. (Hablaba de entrar oculto en España, de dar vueltas por las fronteras hasta poder meterse en su tierrita, etc.). Y además con él tendrán una presencia viva nuestra, y hablar con él, salvando las conocidas distancias, será como departir con todos nosotros.

Por lo demás, espero que con la ayuda de don Pepe, hábil conocedor de todos los resortes del alma humana y de las diversas ciudades y pueblos del mundo, tomarán contacto más íntimo con París, que creo vale la pena intentarlo. En carta que recibimos de Laura hemos tenido una versión entusiasmada de París. Espero que nos llegue algo parecido dentro de poco, y estas vacaciones con don Pepe les harán más llevadera la larguísima ausencia del terruño y aminorará la *saudade*. (Rama a Díaz 7 noviembre 1950)



Rama no esconde su preocupación, porque el clima político en Uruguay no es el idílico que había encontrado Bergamín a su llegada. La situación merece una actitud discreta y Bergamín, en su línea habitual, se está exponiendo demasiado.

Rafael Alberti escribe «Mi viaje a Inglaterra» un breve relato fechado en 1950 que se estructura en cuatro capitulillos en el que da cuenta de un viaje accidentado porque las autoridades inglesas no les permiten salir del aeropuerto –ni a ellos ni a ninguno de los asistentes que van llegando a la terminal– y la organización del Congreso se ve obligada a improvisar otra sede, Varsovia.

El relato se estructura en cuatro capítulos, el primer el más extenso y publicado en un artículo en 1985 en el periódico español *El País*. En este primer apartado Alberti narra, con gran sorna que en el aeródromo de Northolt:

entramos José Bergamín y yo a la Inglaterra del Gobierno laborista de *mister Attlee*, representada -joh, sorpresa!- por los seis más selectos detectives de Scotland Yard -esto lo supimos después no sé por qué diario-, que con una elegante distinción muy británica nos esperaban rígidos, como seis rubios palos, tras unos pequeños pupitres con aire de colegio. Media hora de interrogatorio, acompañado de las más corteses inclinaciones de cabeza, de las más hipócritas sonrisas, distribuidas convenientemente entre el deliberado candor de las preguntas. Y como disparo, de pronto, la esperada: "¿Viene usted al Congreso de la Paz?"

Como objeto del viaje escrito en mi visado, concedido por el consulado británico de Montevideo, ponía: "Estudios y conferencias". Conferencias, era cierto que tanto Bergamín como yo las hubiéramos dado en las universidades de Cambridge y Oxford, en donde viejos hispanistas amigos nos esperaban; estudios que en las grandes pinacotecas de Londres sobre todo yo hubiera hecho, para ampliar mi libro de poemas dedicados a la pintura. "Sí, asistiría, ¿y por qué no?, al congreso de partidarios de la paz, autorizado por su Gobierno", le dije. "Sé que viene una delegación de republicanos españoles, Sé que vienen en ella Pablo Picasso y el doctor Giral, nuestro presidente del Consejo de Ministros de la República Española en el destierro".

Una nueva sonrisa, la más larga y pérfida de todas, me dedicó, levantándose a la vez de su pupitre y diciéndome: "Ahora tengo que ver su equipaje".

*Ver*, por lo que pude ver yo luego, era sólo otra fórmula distinguida en la manera de hablar de aquel detective, porque me revolvió de arriba abajo el equipaje, desventrándomelo todo, poniéndolo imposible, sacando fuera, de entre mis calzoncillos y camisas, algunos ejemplares de mis libros de versos (que se encuentran en todas partes, incluso en las librerías de Londres), un borrador de mi *Cantata de la paz* y una serie de conferencias, escritas a máquina, sobre Garcilaso, Fray Luis, Góngora, Quevedo, García Lorca y Machado. Éstas eran las terribles materias explosivas que escondía mi equipaje. Todo lo manuscrito y mecanografiado se lo llevó el astuto y elegante detective de *mister Attlee*, mientras un nuevo policía me conducía al bar del aeródromo, en donde otros policías, leyendo, distraídos, las patas sobre las mesas, me recibieron sin mirarme. A todo esto, poco después hacía su aparición en aquel mismo bar José Bergamín, a quien también otro selecto detective había interrogado y registrado por su parte. Venía Bergamín bastante sonriente, alimentando ciertas posibles esperanzas de traspasar las puertas de la aduana y dirigirse libremente, como en país de tradición tan liberal era lógico, al lugar del congreso -Sheffield-, no muy distante de Londres. Pero..., nuestros cariñosos y atentos detectives no consintieron ni por un momento dejarnos de mostrar su simpatía.

Primeramente me tocó a mí. Apareció de nuevo el mío, quien después de entregarme mis originales me pidió le enseñara todo cuanto tuviese en los bolsillos. No debió de satisfacerle mucho mi autorregistro, pues, luego de mostrarle la cartera y el cuaderno de direcciones, me registró él con sus propias manos, convencido sin duda de encontrarme, tal vez en el hoyo de una axila, alguna misteriosa bomba atómica de fabricación... uruguaya. Terminada tan fina y sutil tarea me entregó un estrecho papelito amarillo en el que decía que por el artículo primero -es decir, sin más explicaciones- no se me consentía la entrada en el Reino Unido, en la gran patria de Shakespeare, de Cromwell y el Gobierno socialista de *mister* Attlee.

Momentos después, con *el* casi ilusionado Bergamín hicieron lo mismo: o sea, que por medio de otro papelito amarillo y el fulminante artículo primero le dejaban recluido en aquel bar del aeródromo, cerradas para él, con 17.000 llaves, las puertas de Inglaterra. Cuando nos quedamos solos, siempre en aquel mismo bar -que Bergamín llamó con mucha gracia "bar de concentración", en vez de *campo*-, me contó que los dos detectives que a él le habían investigado le preguntaron que "cómo él, tan grande y católico escritor, se atrevía a cometer el grave error de viajar acompañado de un tipo como yo", dándole a entender que sin mí seguramente no le habrían prohibido la entrada.

¡Oh, pobre *mister* Attlee! Yo me acordaba, durante aquella noche que nos hicieron pasar sentados en una mala silla, que fui su acompañante, su guía por los heroicos frentes de Madrid, nuestra invencible capital de la gloria. Y me acordaba también cómo con su acompañante, la diputada laborista Hellen Wilkinson, en una fiesta del teatro Español a la que con ella fue invitado, pedía a voz en grito a nuestros combatientes: "¡Resistid! ¡Resistid!", pues el poder para él y los de su partido lo consideraba muy próximo, y la ayuda, entonces, de su país y su Gobierno a la República Española la salvaría de la muerte a manos de Franco, Hitler y Mussolini. ¡Resistid! ¡Resistid! Dos españoles de esa resistencia estábamos llamando a los umbrales de su casa, ¿y cuál fue su acogida?

[...]

A todo esto, nuestro *bar de concentración* se iba animando. Un nuevo prisionero de la paz entraba en él. Alegre, movido, lleno de carcajadas. Era el presidente de la delegación noruega. Dos italianos, que yo al principio creí dos policías, se encontraban en el bar antes de nuestra llegada. Eran un hombre y una mujer, también delegados al congreso.

[...]

Y nos divertimos pensando en los interrogatorios que esperaban a los elegantes detectives de Scotland Yard. Cuando más bromas hacíamos, uno de nuestros vigilantes, que había salido, regresó trayendo un diario. Le pedimos al punto nos lo dejase hojear, a lo que accedió sin resistencia. Al desdoblarlo vimos que desde el centro de su primera página nos miraba con ojos chispeantes y mano amenazadora alguien muy conocido para nosotros. Era Picasso, sorprendido por los fotógrafos en el instante de poner pie sobre la rubia y nunca mejor llamada pérfida *Albión*. Aquella mano espantosa, como raro cacharro de cerámica, hacía aún más fulmíneo el rayo de sus ojos. Debajo de la foto se leían, entre comillas, estas cortas palabras: "Es terrible". Eran las pronunciadas por Picasso como comentario a la hospitalidad dispensada por el Gobierno laborista a los invitados al congreso de Sheffield. La verdadera paloma de la paz, la que acababa de diseñar Picasso, su abierta y blanca entrada en Inglaterra, le quitó el sueño a mister Attlee, a quien tampoco iba a ser muy grato para su buena digestión y la de su Gobierno, conducidos a remoque de la política ya bélica de Washington, oír la voz del congreso clamando -lo mismo que hoy hacemos- por la prohibición de las armas atómicas, la reducción controlada de los armamentos y el renacer de la confianza en un nuevo mundo fraterno de paz y de justicia, lejos de los horrores de la guerra...

Y la paloma de Picasso tuvo que levantar el vuelo hacia Varsovia. El Comité Polaco de la Paz ofreció al comité mundial que se celebrara allí el congreso. Y hacia allí, hacia Varsovia, también José

Bergamín y yo levantamos el vuelo, viendo desde la altura, entre los agujeros de la niebla, achicarse, hasta luego desaparecer, nuestro pequeño, como abominable, bar inglés de concentración.<sup>221</sup>

En la segunda parte, Alberti relata el encuentro en el aeropuerto de Zúrich con el resto de la delegación española, Elfidio Alonso y Amaro del Rosa, en representación del exilio en Francia y José Giral, Wenceslao Roces y León Felipe, ausente involuntario, en representación de México. Narra también el recibimiento en el aeropuerto de Praga y el viaje en tren hasta Varsovia. El tercer capítulo es una breve y emotiva descripción del saludo de los delegados al congreso al pueblo de Varsovia en agradecimiento del caluroso recibimiento. El último es la inauguración solemne del Congreso el 16 de noviembre de 1950.

Parece que este viaje de Bergamín a Varsovia del 16 al 22 de noviembre de 1950 supone la reconciliación con Neruda, a quien presenta ante la audiencia antes de que el chileno reciba el Premio Internacional por la Paz. Una fotografía en el célebre centro alpino de Zakopane, al pie de los Cárpatos da fe del reencuentro:



Rafael Alberti, Pablo Neruda y José Bergamín en Zakopane (Polonia) en 1950

Tras este viaje Bergamín se marcha a París. Un preocupadísimo Ángel Rama escribe a sus amigos el 24 de febrero de 1951 porque Bergamín no ha vuelto a Uruguay y su visado ya ha caducado en dos ocasiones. Los posibles contactos a los que pedir un favor se reducen:

Asunto Bergamín: (y entre nos) espinosísimo che, qué querés que te diga. Su permiso de reingreso caducó una vez, y después de numerosas gestiones de sus hijos y amigos, se le amplió en el tiempo por él solicitado; como se volvió a quedar en Europa el permiso caducó otra vez y nadie se atreve a meterse en el lío de nuevo. Se confía en que no será detenido en la frontera y reexpedido a España.

---

<sup>221</sup> [En el bar de concentración | Opinión | EL PAÍS \(elpais.com\)](#)

Asunto Facultad: las clases se inician el dos de marzo, fecha en la cual Bergamín no estará todavía en Montevideo, y su contratación depende de su presencia. Debe además presentar un informe de su curso del año pasado, creo yo, para poder luego contratársele de nuevo. Todo esto no tendría importancia si no fuera porque el Consejo le es adverso a don Pepe y sólo accede a contratarlo a regañadientes. En el mejor de los casos contará con doscientos pesos mensualmente de la Facultad de Humanidades (la misma cantidad que todos los demás profesores nacionales) por el término de un año (mientras que a muchos se le ha contratado por tres y cinco, y a algunos dilectos de Jiménez, como los del Instituto de Historia, se hallan a "full time", ganando buenas sumas de dinero). La Universidad carece de rubro para este año, según todos los indicios, y las conferencias en el interior han sido exprimidas al máximo. Una cierta seguridad vendría por el lado de Trillo si es que a este lo nombra Luisito en estos cuatro días que faltan para el cambio presidencial. En ese caso Trillo podría inventarle un trabajo equis para Bergamín, en especial algo referido a actividades editoriales. Como ven, la situación no es nada halagüeña. A todo esto, por suerte han caído los siete mil doscientos pesos de España con los que los hijos están levantando los tres mil pesos de deuda que tenían y buscando apartamento que amueblar. Tere, que come todos los días en casa. La situación económica de los muchachos los obligó a vivir durante tres meses en apartamento prestado, los tres en un cuarto y comer cada uno en una casa ajena), sólo almuerzo porque la cena se la salteaba así como las demás comidas. Tere adelgazó cinco o seis kilos porque trabaja de seis a ocho horas diarias en el hospital, y busca desesperadamente un trabajo firme. Por suerte, Fernando ganó su examen de ingreso -la tercera es la vencida-, Pepi<sup>222</sup> sigue con su empleo de 35 pesos mensuales y moviéndose para conseguir algo en la Facultad de Ingeniería, y Tere tiene prometido un puesto de instrumentista en el Hospital Americano con buen sueldo. Se ha encargado de estas tareas y tienen en vista un apartamento en Pocitos, a pocas cuadras de casa.

En el fondo todos están esperando a don Pepe a ver qué pasa y creo que él viene creyendo encontrar todo hecho o por lo menos lo más grueso: su contrato. (Rama a Díaz 24 febrero 1951)

Pocos días después Ángel Rama escribe una nueva carta para tranquilizar al matrimonio Díaz-Berenguer. Gracias a las gestiones de Maneco y Felipe Gil, el rector ha asegurado el sueldo de doscientos mensuales del curso anterior. En el caso de que Jiménez no lo contrate en Humanidades lo hará Trillo en la Biblioteca Nacional. En una nota de prensa posterior, se emplaza a Bergamín, a su vuelta del Congreso por la Paz en Varsovia para que aclare sus relaciones con el comunismo. Así lo relata el propio Rama a sus amigos: «en una nota de *El Día* se emplaza a Bergamín, a su llegada, para que aclare sus vinculaciones con el comunismo. Y como ya, saludar a un comunista es delito de alta traición, no sé qué puede ocurrir. En cuanto ingreso al país, Rovira descartó todo inconveniente». (24 de febrero de 1951).

Bergamín regresa a Uruguay pero la vinculación del evento con la URSS en plena Guerra Fría sirve para iniciar una oleada de críticas en su contra. La situación se hace tensa y se rescinde el

---

<sup>222</sup> Posiblemente José Bergamín Arniches, hijo mayor de José Bergamín. Rosa María Grillo (1999, 20) dice que Bergamín se instaló con sus hijos Fernando y Teresa en Montevideo pero que el mayor, Pepe, se quedó con los tíos en Caracas. Es la primera referencia que encuentro de lo contrario.

contrato. El caso es llevado al Senado que terminará votando su reinserción en la universidad, pero mientras tanto, sus amigos, ponen en marcha el plan de la Biblioteca para que el escritor tenga de qué sobrevivir. Efectivamente, en un documento del Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social del 28 de junio de 1951 el Poder Ejecutivo de Uruguay responde de manera positiva a la gestión del Director de la Biblioteca Nacional, Dionisio Trillo Pays, que había solicitado a dicho ministerio la autorización correspondiente para contratar a José Bergamín. El sueldo es de doscientos pesos y las actividades a desarrollar las de difusión del libro en la capital y otros lugares de las provincias en el Plan de Participación Nacional del que era ideador Carlos Maggi, otro de los *entrañavistas* y fieles al escritor madrileño. El plan convoca a la mayor parte de la intelectualidad, local y extranjera, residente en Uruguay para enviar libros a cada capital departamental. El envío de este material se acompaña de dos conferencias anuales en cada una de esas ciudades por intelectuales designados por la Biblioteca Nacional. El documento se conserva en el Archivo Histórico Administrativo de la Biblioteca Nacional.<sup>223</sup>

Trabajaban en la institución Carlos Maggi y un jovencísimo Ángel Rama que se encargaba de la sección de adquisiciones. Es evidente que la participación del escritor madrileño lleva a través de estos dos amigos. Bergamín, gracias a este proyecto, diserta en la ciudad de Colonia junto a Arturo Sergio Visca y dicta en Florida la conferencia «Tres fechas románticas en silueta».

En la última de las cartas que he podido consultar gracias a Amparo Rama, fechada el 17 de noviembre de 1951 Ángel Rama escribe a sus amigos refiriéndose ya a la posibilidad de que Bergamín vuelva a Europa: «En cuanto a lo de la Sorbona, está dispuesto a irse como corresponde una vez arreglado lo del pasaje, pero, con bastante buen tino, quisiera, antes de irse, saber cuál es y será su situación aquí en Montevideo y en la Facultad, porque de andar mal las cosas más vale que se quede en París definitivamente». La situación en la Facultad sigue siendo difícil, hay muchas luchas internas, la crispación política se refleja en la universidad y aunque ha habido empate entre Vaz (Ferreira) y Pittaluga para el decanato –y ambos le son favorables– Bergamín quiere saber asegurada su situación antes de tomar otras decisiones. Continúa diciendo que:

---

<sup>223</sup> Era uno de los documentos que debía consultar en persona durante mi viaje a Montevideo que no fue posible por el COVID. Solicité a la institución una copia en papel o una escansión del documento, pero aún no lo he recibido por lo que no he podido consultar el original. Todas las referencias son a través del texto de Alzugarat (2020).

Trillo le aseguró por este año la subsistencia y en los próximos siempre puede tenderle un cabo<sup>224</sup>, pero con eso no basta. En resumen, su situación oficialmente ha mejorado pero no se ha clarificado como corresponde. Un elemento psicológico importante a tener en cuenta es que don Pepe se siente abandonado. Acostumbrado a estar rodeado de gente y aun numeroso público, ve ralearse su concurrencia. Al curso de Humanidades, que fue admirable de todo punto de vista, y en el que hubieras estado entusiasmado al ver como destruía a ciertos poetas, o al menos, disminuía y reajustaba la historia literaria (equiparando a Manrique con Santillana a la misma altura poética; y a Garcilaso disminuyéndolo con sangre fría, levantando a Herrera, y reivindicando el Canto a Teresa como gran exponente de poesía romántica y, junto a él, a Ferrán, colocándolos en la segunda línea después de Bécquer y Rosalía, admirable, de penetración, inteligencia, estudio, agudeza, riqueza crítica). A ese curso asistieron unas diez personas, quince en los mejores días y del viejo grupo solamente Ángel e Ida continuaron fielmente<sup>225</sup>. Algunas gentes del Taller Torres y algunos pocos alumnos, así como amigos ocasionales completaron el público. Te imaginarás fácilmente lo que significó para el viejo dado el entusiasmo y el trabajo que dedicó a su curso. En cuanto a su actitud política, que le va cerrando puerta tras puerta, la conocen ustedes de sobra. En última instancia todos sabemos que, de desencadenarse el conflicto, ha de apostar al ejército rojo. Tú lo veías bien Pedrito cuando decías que don Pepe no ha cambiado, sino el mundo, y entonces su posición se hace, al parecer, más comunizante. Piensa casi lo mismo que antes, pero ve más robustecida su opinión con los nuevos sucesos. Yo no puedo acompañarlo en muchas de sus actitudes y bien que lo lamento. No quiero abundar por carta, pero estoy muy preocupado por esta situación del mundo y quiero que vengas para largamente debatir algunos problemas que ya me es imposible resolver sin un diálogo contigo.

La preocupación de sus amigos es honda y las cartas inéditas de Ángel Rama a José Pedro Díaz y Amanda Berenguer lo demuestran. Como son un fiel testimonio de que aquel grupo de muchachos hizo todo lo que estuvo en su mano para poder ayudar al maestro. Pero Bergamín ya no se encuentra en aquel lugar, como ya había sucedido, primero en México y después en Caracas, seguir viviendo allí le resulta intolerable, su partida es cuestión de tiempo.

---

<sup>224</sup> Como hace con el contrato de la Biblioteca Nacional.

<sup>225</sup> Esta última referencia me hace dudar de que el autor de la carta sea Ángel Rama y no Carlos Maggi, pero no dispongo de los originales –en poder de la Biblioteca Nacional de Uruguay– para poder cotejarlos sino de unas notas en Word que generosamente compartió conmigo Amparo Rama, hija de Ida Vitale y Ángel Rama.

#### 4.3.1. Epílogo: La Catedral.

Bergamín continúa sus clases durante los años siguiente y aunque “los muchachos” siguen asistiendo a muchas de ellas o a sus seminarios y conferencias, también aparecen otros jóvenes con los que trata y entabla una amistad sincera. Entre estos cabe destacar por ejemplo a Ricardo Paseyro, a los coetáneos y amigos Alejandro Paternain (1933-2004)<sup>226</sup> y Héctor Galmés (1933-1986)<sup>227</sup> a Fernando Ainsa o a Guido Castillo. Asisten a sus clases de 1953 y 1954, los dos últimos años de estancia de Bergamín en Uruguay. A pesar de que ya no era una buena época para el maestro por los problemas en la universidad que le ha acarreado su viaje europeo para asistir como delegado al Congreso de la Paz en Varsovia, ninguno de sus alumnos nota su tristeza. Cuando hablan del maestro este recuerdo no aflora, no está presente. El curso de 1953 es el del gongorismo. Recuerda Paternain a Guido Castillo,<sup>228</sup> fidelísimo de Bergamín –al decir de Rosa María Grillo el más bergaminiano de todos los alumnos uruguayos–. Castillo, más mayor que ellos y que en todos esos años jamás había faltado a las clases del escritor español, advierte a los más jóvenes de que el curso no es un simple análisis del *Polifemo* o *Las Soledades* de Góngora. Es una revisión a fondo de la esencia misma de la poesía. Paternain coincide con el compañero y confiesa que cada conferencia de Bergamín equivalía a un descubrimiento (2004c, 448). Al año siguiente, él y Galmés también asisten al curso sobre el Romanticismo: la conferencia que años atrás había dado Bergamín a su llegada a Montevideo en 1947, había tomado la forma de un

---

<sup>226</sup> Alejandro Paternain después se convierte en profesor, crítico y narrador. Escribió crítica literaria en los diarios *La Mañana*, *El Día* y *El País*, en los semanarios *Marcha*, *Opinar* entre otras revistas uruguayas e hispanoamericanas. Sobre crítica literaria publicó los ensayos *Cien autores del Uruguay* (1969) y varias entregas de *Capítulo Oriental (la historia de la literatura uruguaya)* (1968-1969). Entre sus novelas destaca *La cacería* que años después fue publicada en España gracias a las gestiones de Arturo Pérez Reverte, un lector que admiraba su obra [Suplemento Cultural \(elpais.com.uy\)](http://elpais.com.uy)

<sup>227</sup> Después escritor, murió prematuramente víctima de un cáncer en 1986. Docente de Literatura española e hispanoamericana, primero en institutos provinciales, en los últimos años de su vida en la Escuela de profesores artigas de Montevideo. También fue traductor de la editorial Banda Oriental, de hecho son suyas las primeras ediciones uruguayas de Kafka y Goethe. Trabajó, además, en la Biblioteca Nacional de Montevideo a finales de los años 70 donde realizó un meticoloso trabajado sobre la correspondencia pública y privada del escritor, político y diplomático Eduardo Acevedo Díaz.

<sup>228</sup> Nacido en Salto en 1922 fue profesor de Literatura española en el Instituto de profesores Artigas de Montevideo. En una discusión estética se queda sin tribuna en *Marcha* y decide fundar *REMOVEDOR*, el «órgano oficioso» (al decir de Pablo Rocca) del Taller Torres García (Rocca 2004, 129). Al principio solo, después ayudado por Sarandy Cabrera. Junto a Ángel Rama secretario de redacción de *Entregas de la Licorne* de Susana Soca, donde Bergamín publicó su *Melusina*. Con Domingo Luis Bordoli, Arturo Sergio Visca y Washington Lockhart codirigió *Asir*. Escribió notas, esporádicamente para la página del diario católico *El ciudadano* y para la sección «Artes y Letra» del diario *El País*.

seminario para la facultad de Humanidades y Ciencias. Y Alejandro Paternain lo describe de la siguiente manera:

Removió convicciones, presentó autores bajo perfiles renovados, rescató del olvido ciertos nombres. Nos alertó sobre los riesgos de convertir en ídolo a la “poesía pura”, nos indujo a recelar de las estéticas de Valéry y Mallarmé y descubrió, para nuestro pasmo, las cualidades de Espronceda y los aciertos, no menos sorprendentes, de José Zorrilla en su Don Juan Tenorio. Confirmó el dictamen que ya había oído yo en las clases de Roberto Ibáñez: Pérez Galdós era el más grande narrador en lengua española después de Cervantes [...] enseñó el arte de comparar obras y escritores incomparables, llamó la atención acerca del influjo de *La gitana* de Cervantes en *Carmen* de Merimée [...] y nos invitó a revisar a Bécquer sin desligarlo de Augusto Ferrán (“así como no desligamos a Boscán de Garcilaso”, insistía). Las coplas inigualadas del andaluz Ferrán nos revelaron plenamente la injusticia del olvido. Y las lecciones de Bergamín nos dijeron de qué forma el popularismo vitaliza y enriquece una literatura. (Paternain 1992 cit. en Cagnasso et. al. 2004c, 448).

Además de asistir a sus clases, este pequeño grupo tuvo el honor de reunirse con él en la confitería La Catedral, del centro de Montevideo donde el maestro les proponía lecturas, comentaba libros, continuaba sus clases de literatura, hablaba de política, contaba anécdotas vividas con otros escritores o «expresaba sin dureza sus simpatías y diferencias» (Paternain cit, Cagnasso 2004c, 451). De aquellas clases y de las reuniones informales, Paternain sostiene que «estoy persuadido de que en aquellos dos años aprendí mucho más oyéndolo que leyéndolo» porque la suya era una palabra «sin prisas por apresar conciencias, sin pretensiones por erigirse en modelo didáctico», seguramente el motivo por el que todos ellos lo tienen por maestro.

En 1977 aquellos encuentros se convierten, de la mano de Héctor Galmés en la escena de una novela, *Las Calandrias griegas*, donde se describe precisamente la tertulia del viejo profesor y sus alumnos en un café montevideano. Esta escena también se describe en un sentido discurso que Paternain dedicó a Galmés en el homenaje póstumo al escritor. Un texto largo pero interesante para entender el peso del magisterio de Bergamín en sus alumnos:

En este caso no importa tanto mi testimonio personal puesto que el propio Héctor Galmés se desdobra y él también trabaja como personaje; integra un trío de amigos, dos de los cuales estamos acá por inmensa fortuna; como narrador se desdobra y en ese trío de amigos se ve a él mismo [...] Y en torno a los tres muchachos Héctor Galmés coloca una formidable figura literaria, cultural, histórica, que existió, [...] que posteriormente, en los finales de la década del 40 y comienzos de la década del 50 –época de formación de Galmés y mía también– estuvo en Montevideo, dictó algunos cursos memorables y tuvo un admirable, un paciente trato con esos tres muchachos que eran Galmés, un querido amigo que está aquí entre nosotros y quien le habla. Ese personaje fue un gran escritor español: José Bergamín. Honda huella dejó Bergamín en la atmósfera cultural de los años cincuenta: honda huella en profesores ya formados como Guido Castillo, y mucho más piensen ustedes en muchachos de diecisiete o dieciocho años. Sufrimos el impacto de Bergamín. Yo no sé por qué razón o qué suerte tuve, en un día –“el día menos pensado”, parafraseando el título del libro de cuentos de Galmés– nos encontramos conversando con Bergamín, y alguno de



nosotros que tenía mucha más audacia, más capacidad para el contacto humano también, logró entablar relación con él y lo comprometió a vernos fuera de las clases que él dictaba en la vieja facultad de Humanidades. Yo no salía de mi asombro y me parecía hasta mentira poder disfrutar de aquellas charlas. A los dieciocho años mis lecturas eran muy breves, escasas como se pueden imaginar; las de Galmés iban más lejos, era un extraño adelantado en esto. Ellos dos polemizaron. Héctor Galmés polemizó con Bergamín sobre Paul Valéry. Bergamín decía que Valéry a él no le gustaba, que era un hombre frío. A Bergamín no le gustaba nada que fuera francés, como nos dimos cuenta con posterioridad, y no sé hasta donde no dejaba de tener razón; por ejemplo, decía: “Gustavo Flaubert *Madame Bovary* una mala imitación de *El Quijote*. Nosotros nos quedábamos pensando... pero qué formativo era eso, porque nos obligaba a desarrollar nuestro pensamiento, a leer el *Quijote*, no a releerlo sino a leerlo. Nos obligaba a remover nuestras neuronas. Pero volviendo a Galmés, que admiraba a Paul Valéry -sigo creyendo que también tenía razón en algunas cosas- se atrevía a discutir con José Bergamín, cosa que yo no hubiera hecho jamás. El otro queridísimo amigo discutió sobre otro tema al margen de lo literario, que dio pie para un pasaje de *Las calandrias griegas*: se discutió sobre los toros, sobre la tauromaquia. Lógicamente la posición de nuestro amigo que era un poco también la nuestra rechazaba eso y Bergamín dijo que no había que tener temores, que eran prejuicios. Buen sabedor Bergamín de la realidad que pisaba: son prejuicios batllistas. La discusión se enzarzó, sin atreverme yo a tomar partido, primero porque yo no conocía corridas de toros, segundo porque respetaba tremendamente a Bergamín y tercero porque tenía gran cariño por mi amigo que peleaba firmemente defendiendo su tesis. Entonces Bergamín nos citó en uno de aquellos encuentros frecuentes después de las clases que él dictaba en la facultad, como está consignado en *Las calandrias griegas*, en la esquina de Rincón a Ituzaingo, en la vieja Kasdor, que era una buena y tranquila confitería que muchos de ustedes recordaran. Todavía dicen en el texto: “era una esquina donde se cruzaban el tiempo y la eternidad”. Nos reunimos con Bergamín, él nos citó. (Paternain 1986)

A pesar de la devoción que reflejan estas letras, como las del resto de los alumnos que trataron con él, la relación idílica de Bergamín con Uruguay se ha resquebrajado. Se obsesiona con la idea de volver a Europa, le asusta que sus hijos se acostumbren a vivir en América y ya no quieran volver a España cuando puedan hacerlo. Decide mandarlo a España. En 1954 abandona América para dirigirse a Francia desde donde gestiona los permisos para poder entrar en España. Lo consigue en 1958. Tras 15 años de exilio mexicano, y casi 20 desde que salió de España, consigue volver.



## **CONCLUSIONES**



A lo largo de este trabajo he perseguido varios objetivos: el principal y fundamental ha sido rastrear la huella de Bergamín en el exilio americano. El segundo presentar un Bergamín lo más inédito posible. Con esto entiendo decir que me urgía la necesidad de proponer las facetas de su actividad literaria y de su obra más desconocidas o hacerlo desde un enfoque distinto, arrojando luz sobre aquellos aspectos o trabajos más olvidados.

Como ya he apuntado en la introducción separo el trabajo en función de los lugares donde pasó su destierro: México y Uruguay. He omitido el exilio venezolano por la brevedad de su paso por Caracas, donde estuvo menos de un año y porque en él desempeñó brevemente una labor –la docente– que repitió durante la etapa uruguaya. La división geográfica corresponde, además, con unas características exílicas. Mientras en el primero es una figura clave del colectivo exiliado, la suya es una dimensión pública, como hombre encargado de unas funciones culturales por el gobierno republicano en el exilio, en el segundo su papel es el de un escritor que se dedica a la enseñanza universitaria. Pero la dimensión pública de esa primera etapa ya ha sido muy estudiada por lo que he concentrado mi atención sobre su producción literaria, que además creo que ha quedado eclipsada precisamente por esa dimensión cultural. Dentro de su producción he trabajado aquellas obras a las que se ha prestado menos atención o que aún prestándose, no han sido estudiadas por aquellos aspectos que, en mi opinión, merecen mayor atención.

En 1985 Nigel Dennis recupera el libreto de ballet *Don Lindo de Almería* en el archivo de la Fundación Manuel de Falla en Madrid. José Bergamín escribe el texto en 1926, pero no lo publica, como la obra de teatro *Los filólogos* (1925) porque Juan Ramón Jiménez lo desaconseja por el alto contenido irreverente. Escribe la música un discípulo de Manuel de Falla, Rodolfo Halffter, que consigue estrenar la partitura en París y Barcelona en 1935. Pero el estreno dancístico tiene que esperar a la llegada de ambos a México, y su colaboración con la bailarina y escenógrafa estadounidense, Anna Sokolow. El éxito es tal que montan otros dos espectáculos, *La casa del panadero* y *Balcón de España*. La colaboración entre los tres y la compañía de ballet resultante son el germen de la actual compañía nacional de danza mexicana. Nigel Dennis publica el libreto en la editorial Pre-Textos con un estudio introductorio al que añade además algunas de las críticas publicadas de la puesta en escena en México y los argumentos de los otros dos libretos escritos por el autor. María Teresa Santa María hace una referencia en su trabajo sobre el teatro en el exilio, aunque en su opinión excede los límites de su trabajo por no ser dramaturgia. Idoia Murga (2016 y 2020) estudia la parte escénica. Y varios musicólogos se dedican a las partituras de Halffter. La única consideración que ha recibido el texto, solo *Don Lindo*, ha sido la de Ricardo

Doménech (2006 y 2013), quien la considera un ejemplo de surrealismo. Bergamín escribe *Don Lindo* a imagen y semejanza de *El sombrero de tres picos*, la colaboración de Manuel de Falla y Pablo Picasso con los Ballets Russes. Creo que es fundamental recuperar estos textos porque permiten entender la influencia que esta compañía tuvo en la concepción artística de la primera mitad del siglo XX: el ballet como superación de la obra total wagneriana donde han de colaborar imagen, texto, música y movimiento pero en pie de igualdad, a diferencia de la propuesta del músico sajón. Pero no solo, la temática española y españolizante de las obras de la compañía rusa desde 1916, año de su primera gira en el país aprovechando la neutralidad española en la Primera Guerra Mundial y la ayuda del rey Alfonso XIII, tiene una influencia fundamental en los jóvenes artistas españoles. El magisterio de Manuel de Falla no solo toca a los músicos, también a los escritores que, como José Bergamín, buscan la estilización del costumbrismo español. Además, las tres colaboraciones en México de Rodolfo Halffter, José Bergamín y Ana Sokolow son una demostración de cómo tres artistas extranjeros pueden llegar, o no, a integrarse en el canon del lugar que les acoge. José Bergamín expulsado del centro a la periferia del canon español no encuentra un lugar en el mexicano, pero sí lo hará, por ejemplo, Rodolfo Halffter.

La segunda de las aportaciones de este primer bloque mexicano son los textos dramáticos escritos en México que María Teresa Santa María ha etiquetado como «teatro de contienda». El análisis filológico de la autora es exhaustivo y poco podría haber aportado desde ese punto de vista. Mi propuesta ha sido resaltar el juego entre el texto y la imagen. La edición impresa de ambas, gracias a *Sueño y mentira de Franco* —las planchas de Pablo Picasso en las que se incluyen cuatro de los dibujos preparatorios de *Guernica*— resulta un libro ilustrado que obliga a explorar el diálogo entre imagen y texto. Imágenes cargadas de significación histórica por ser las imaginadas por Pablo Picasso para denunciar las atrocidades franquistas durante la guerra civil española. Hasta este momento nadie ha subrayado la publicación de ambos textos, obra de Manuel Altolaguirre en 1945, con las imágenes de las aguafuertes *Sueño y mentira de Franco*. Picasso, gran amigo de Bergamín hasta el fin de sus días, le autoriza a utilizar los dibujos. Los textos, *La hija de Dios* y *La niña guerrillera*, dialogan con las imágenes de la contienda. El libro ilustrado no facilita la lectura, al contrario, añade significados y claves de interpretación.

La última obra objeto de estudio de la época mexicana de José Bergamín ha sido la revista unipersonal *Pasajero. Peregrino español en América*. Disiento de las posturas críticas que defienden que estas tres entregas responden a la falta de tribunas del autor por su mala relación tanto con el resto de exiliados republicanos como con la intelectualidad local. Creo, y lo he escrito a lo largo

de las páginas dedicadas al estudio de la revista, que a Bergamín no le faltaron tribunas, en todo caso, y como a la mayor parte de los escritores y no a él por un supuesto mal carácter, lo que le faltaba era ser retribuido por sus colaboraciones. *Pasajero* responde a algo más, en mi opinión. Es la necesidad de tener una voz íntima, personal, desde la que hablar de su exilio y nada tiene que ver con luchas intestinas entre exiliados republicanos. Los proyectos de Manuel Altolaguirre en México, *Antología de España en el recuerdo: versos, prosas, grabados* (1946), y Cuba, *Atentamente* (1940), o el de Max Aub también en México aunque años más tarde, *Sala de Espera*, vienen a confirmar mi propuesta. *Pasajero* es un acto de rebeldía, de compromiso político y literario a la vez que la necesidad de tener una tribuna propia desde la que vocear, pero no porque el resto de los canales se hayan cerrado. Para José Bergamín el exilio jamás fue una posibilidad. Su vida quedó suspendida. Vida siempre a la espera de hacer las maletas, de marcharse a otra parte. Como he escrito en estas páginas, fueron años de asumir la posición desterritorializada de su escritura, sin renunciar a la literatura, pero entablando una relación directa con la actualidad histórica y política. Probablemente publicar una revista unipersonal supuso utilizar un altavoz que les permitiese superar la dificultad de comunicar claramente aquello a lo que uno está directa y vitalmente expuesto. El exilio fue un desgarró (Abellán 2005) que termina por convertirse, como sostiene su gran amiga María Zambrano, en una «dimensión esencial de la vida humana» (1995, 14). Lo que Bergamín hace en las páginas de su revista unipersonal es precisamente cuestionar la lógica de la que el exiliado ha sido despedido ((Zambrano 2003, 32 y ss). *Pasajero* es su compromiso («soy escritor, no político» repitió en muchas ocasiones), es su actitud zambranianiana de «inteligencia combatiente». En esas hojas escribe y reflexiona sobre la condición exílica desde una dimensión histórico-literaria, tomando como punto de partida la obra de otro autor, en este caso el clásico Cristóbal Suárez de Figueroa, pero para elaborar su propia reflexión a través de cartas, aforismos, ensayos de política, arte y literatura. Es una miscelánea cuyas secciones son deudoras de la *Cruz y Raya* madrileña.

En la última de las secciones de la revista, en *Las cosas que pasan*, se incluye por entregas los capítulos del único experimento narrativo de José Bergamín: *El tostadero de San Patricio*. El filósofo Carlos Gurméndez, que en su juventud había conocido a Bergamín en Uruguay y después lo frecuenta en España, sostenía que Bergamín no había escrito ni novelas ni cuentos, solo teatro porque no era imaginativo a nivel creativo («de era imposible imaginar una ficción sobre la realidad»). Esta peculiaridad es la que me ha movido a prestarle particular atención y proponerla para el último apartado del bloque mexicano. En opinión de Dennis y Santa María es un texto con mucho contenido autobiográfico. Pero en Bergamín no hay nunca ninguna tentativa seria de

escritura autobiográfica. En muchas de sus entrevistas anuncia biografías en ciernes que nunca concluye. Solo en Uruguay, su etapa exílica más feliz, publica en la revista de su amiga Susana Soca, *Entregas de la Licorne*,<sup>229</sup> el primer capítulo de una autobiografía naturalmente inacabada: «Ahora que me acuerdo», sus recuerdos de infancia. En entrevistas posteriores a esta publicación declara estar interesado en ahondar en sus memorias. En 1978 asegura estar escribiendo sus recuerdos, «voy a mentir mi vida, es decir inventarla» (cit. en Penalva 306). Y en 2008 declara a José Esteban un nuevo proyecto autobiográfico, *Memoria amarga de mí*, cuyo título es el último verso de un cuarteto de Zorrilla: «Yo gran Dios no creo en ti; / porque si en ti yo creyera / no sería mi vida entera / memoria amarga de mí», por supuesto nunca realizado.

Resulta curioso que lo único que escriba y publica sobre su vida sea su infancia. La infancia de Bergamín y los aspectos que cuenta sobre ella, que en realidad no han sido estudiados en el bloque uruguayo –a pesar de que fue en esta etapa donde publicó esas notas– sino en la primera parte biográfica, es, en sus propias palabras, la etapa más feliz de su vida. El psicoanalista italiano Massimo Recalcati en un estudio sobre Sartre (2021) sostiene que el adulto no puede olvidar su infancia, de la misma manera que el hombre no puede olvidar su existencia. De aquí que en el ideario sartriano la infancia se conciba no como el simple inicio de la vida, sino como la resignificación constante en el devenir adulto. En esa clave de lectura he querido entender las pequeñas notas biográfica de Bergamín que propongo en el primer capítulo. El juego infantil del escondite o la caída al suelo en su niñez son situaciones infantiles que le dan conciencia de la vida y la muerte y que lo acompañan en su vida adulta. El fantasma y el esqueleto bergaminianos son una presencia que se actualiza constantemente en el adulto.

Hasta aquí he ido proponiendo mi idea de cada una de las obras estudiadas del universo bergaminiano en México y los motivos de la elección. Pero todas ellas pueden ser interpretadas con una única clave de lectura: «la toma de posición» del autor, concepto acuñado por Didi Huberman para explicar las placas de Bertolt Brecht. Bergamín, como Brecht, toma una postura con el mundo que lo circunda, pero no traspasa jamás la frontera literaria. Encuentra una estrategia que le permite salir y entrar de la historia a la literatura, de la política a la literatura, sin que su obra se convierta en panfleto, en propaganda política: los pequeños guiños de los ballets, los paralelismos de la guerra de la Independencia pintada por Goya con la guerra civil española.

---

<sup>229</sup> Es interesante subrayar que Susana Soca fue con su revista *Entregas de la Licorne*, el primer ejemplo en los años cuarenta de una aventura cultural capitaneada por una mujer sin una protección masculina, en el sentido de un marido escritor o crítico de una cierta relevancia intelectual que legitimase su valía (Rocca 2004, 10).



El Lohengrin y su cisne wagnerianos convertidos en un pastor de figurita de belén que cabalga un cerdo alado herido, las imágenes de la madre con su niño en brazos de las planchas picassianas para recrear el texto de la *Hija de Dios*, reescritura del mito griego de Hécuba, o las reflexiones exílicas a través de *Pasajero* son demostración, además, de una memoria que no cesa, pero sobre todo no cesa en su intento. Porque olvidar para Bergamín es abandonar.

En el capítulo uruguayo me he concentrado en un aspecto algo desconocido: sus clases. De 1948 a 1953 Bergamín detenta la cátedra de Literatura Española de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la República de Uruguay. Compagina su docencia universitaria con el dictado de cursos y conferencias en otras instituciones. La transcripción de algunos de esas conferencias se publicó en el diario *El País*, algunas clases se publicaron después como separatas de la revista de la Facultad. Estos ensayos, pulidos y ampliados, son el germen de una de las obras más importantes de Bergamín en su dimensión de crítico literario: *Fronteras infernales de la poesía*, que publicado en 1959 siempre ha sido considerado un texto posterior. En cambio, es un texto concebido por y para sus clases. Bergamín es un ávido lector y un interesante crítico. Los primeros apartados de este bloque uruguayo están dedicados a entender qué es para él la literatura española, cuáles son sus conexiones, qué es lo que enseña. En las clases de Bergamín se asiste, por ejemplo, a una interpretación de Baltasar Gracián no como literato sino como un filósofo cuyo objetivo es burlar a todos, esa «burladera del pensamiento» que se escapa por los agujeros. Al amor entre Calixto y Melibea que es el cuento de Boccaccio donde el desenmascaramiento de una Celestina diabólica permite entender el triunfo del amor. A una Santa Teresa cuyo preciosismo lírico consiste en decir las cosas como una *mujeruca* cualquier, sin intención de ser poética, o un San Juan que consigue expresar lo inefable a través del silencio de su poesía. Cervantes es un poeta por haber inventado la novela y los místicos y los pícaros son ramas de una misma línea genealógica literaria. Quevedo es el mejor humanista, tardío. Y el Segismundo calderoniano no sería nadie sin su Rosana.

En el segundo apartado de este capítulo, «una docencia heterodoxa», he pretendido, primero, gracias a un ensayo escrito en 1933, «La decadencia del analfabetismo», recuperar la concepción analfabetista y antipedagógica de Bergamín, para después trazar un panorama de lo que esta fue y supuso para unos «muchachos» convertidos años después en la más importante generación de críticos, literatos y docentes del Uruguay contemporáneo: la Generación del 45 o Generación Crítica. Para explorar la huella del maestro me he servido de fuentes directas, como las numerosas referencias, citas y alusiones de los alumnos de Bergamín que han dejado testimonio de su

docencia, los programas de las asignaturas impartidos por sus discípulos (con el tiempo docentes en el Instituto de Profesores Artigas y en la universidad), sus estudios críticos o sus obras. Soy especialmente deudora de los *Diarios* de José Pedro Díaz conservados en la Biblioteca Nacional de Montevideo, de las entrevistas con todos los miembros de la generación publicadas por el profesor Pablo Rocca y de las cartas inéditas entre José Pedro Díaz y Ángel Rama que me ha permitido consultar la hija de este último, Amparo Rama Vitale.

La huella de Bergamín es fácilmente rastreable en algunos de sus alumnos: evidente en Guido Castillo o Ricardo Paseyro, declarada en la de Alejandro Paternain y Héctor Galmés, Ida Vitale o José Pedro Díaz. Hay ecos de la picaresca, del *Quijote*, del misticismo, de *La Celestina* y un gusto por el teatro calderoniano, lopesco y por Bécquer. Por Baltasar Gracián o por Francisco de Quevedo. Incluso, y a diferencia de lo que uno podría esperar, a veces más que por la literatura española contemporánea —la de los autores del 98 pero sobre todo la de los jóvenes poetas de la Generación del 27—. Sorprende descubrir el interés que despierta la literatura española de los siglos XVII y XVIII o cómo las claves de interpretación de las obras en sus propios escritos o clases coinciden con las del maestro. El interés de sus alumnos por la poesía de Alberti, Federico García Lorca o Juan Ramón Jiménez no es algo que el maestro necesite inculcar porque sus alumnos la tienen presente. Los americanos vivieron la guerra española con preocupación e interés. La contienda dulcificó las relaciones de los latinoamericanos con la antigua metrópoli, le devolvió la categoría de madre a España, convertida en madrastra durante siglos. La guerra española fue la lucha contra el fascismo y aunque muchos de los gobiernos de América Latina, el uruguayo o el argentino, entre otros muchos, se alinearon con las tropas golpistas, no así la mayor parte de la población civil que se movilizó a favor de la República española y las víctimas de la contienda. La literatura escrita durante aquellos años republicanos pervive en tierras americanas durante las décadas siguientes, al contrario de lo que ocurre en España donde la mayor parte de sus poetas están censurados. Como escribe José Pedro Díaz:

Aquellos desterrados fueron una doble luz: llegaron como si vinieran a cumplir con el pago de una larga deuda, la que habían empezado a generar con la Conquista. Entonces fue España la que motivó, cuando un grupo de lo mejor de sus escritores se dispersó por tierras de América, el despliegue editorial y creador de cultura de las empresas que se instalaron o animaron en México y en Buenos Aires. Los que en aquellos años éramos jóvenes, nos nutrimos desde entonces y, durante largo tiempo, de la abundancia bibliográfica nueva que brotaba en América. Esa era una luz; la otra era la revelación que dije del compromiso humano integral que ellos habían asumido, y que llegaba hasta nosotros en la presencia viva de los poetas —Neruda, Alberti—. Eran los mismos que en esos años, junto a García Lorca y Antonio Machado, nos habían hecho descubrir la poesía y cuyos nombres habían quedado fuerte y dolorosamente vinculados a la historia y a una concepción del destino humano. En ediciones modestísimas habíamos leído las declaraciones del Congreso de

escritores antifascistas de Valencia, descubríamos a Malraux y a Dos Passos, y nuestros poetas eran Lorca, Machado, Neruda y Alberti. No solo abrían para nosotros un camino literario; cada uno de ellos, desde su mundo, nos abría el mundo. Y la historia. (Díaz 2011, 49)

Rosa Maria Grillo sostiene que Bergamín en Uruguay no fundó una escuela. La suya fue una docencia heterodoxa y fértil que sembró una semilla fructífera, pero sin método (1999, 117). Yo creo que, precisamente que lo que consiguió Bergamín fue enseñar un método a sus alumnos. La suya fue una docencia heterodoxa, sí, en la que las interpretaciones de la literatura estaban en muchas ocasiones, en las antípodas de las interpretaciones canónicas, pero si algo regaló a sus alumnos fue el método universal. Los recuerdos que sus alumnos tienen de él traslucen afecto, muchísimo y profundo. Pero van más allá. Ángel Rama escribe a Carlos Maggi desde París, el 15 de octubre de 1983:

La vida compartida no se pierde jamás, es la raíz que nos alimenta. En la mía están ustedes y todos los amigos de aquel tiempo feliz en que éramos la barra de don Pepe Bergamín. Estoy tratando de escribir sobre él y lo que me sale es el “nosotros” de sus años, lo que él hizo al desgaire de nosotros, casi sin saberlo, esta libertad interior que aprendimos de él y por la cual nos aproximamos a él, y que a lo largo de los años nos ha preservado mágicamente, evitando que nos resecáramos, nos convirtiéramos en “escayola”, palabra que por primera vez le oí decir a Pepe, en sus paradojas sobre la estatua del Comendador. (cit. en Silva 1993, 83).

José Bergamín había muerto en agosto de ese mismo año, el de 1983. Ángel Rama lo haría prematuramente poco menos de un mes después de escribir esta carta, el 27 de noviembre de 1983 en el accidente aéreo de la compañía Avianca en las cercanías de Mejorada del Campo, cuando el avión intentaba despegar tras la escala en Barajas. Vivía el último de sus exilios en París, el que parecía el definitivo porque allí estaba felizmente instalado con su segunda mujer, la crítica de arte Marta Traba. Su hija, Amparo Rama, me cuenta, emocionada, que en el folio de su máquina parisina, quedó el artículo nunca acabado en honor de José Bergamín.

La generación de alumnos uruguayos no coincidió con él en muchas de sus posturas porque era católico, próximo a los comunistas y muy aficionado a los toros, todo muy mal visto en Montevideo. En sus clases, además estaba implícita su reivindicación de España como centro del mundo hispánico y su manera de hablar no encajaba del todo con el gusto nacional, pero en los comentarios de sus alumnos pervive la mano de un maestro, la de alguien que tuvo la capacidad de moldearlos como sostiene Ángel Rama que es «lo que él hizo al desgaire de nosotros». Además, hay profundos paralelismos entre el maestro y sus alumnos. Por ejemplo su modus operandi, pues la generación republicana española, como recuerda Max Aub, y sobre todos sus jóvenes literatos, participaron activamente en la vida cultural a través de las revistas.

Publicaciones periódicas que ellos mismos creaban –con vidas bastante efímeras– y en las que colaboraron todos con todos dando así esa idea de constelaciones literarias a la que ya se ha aludido en estas páginas. Lo mismo ocurre en el Montevideo de esos años, como demuestra Pablo Rocca con propuestas como *Ciclamen*, *Número*, y, sobre todo *Marcha* y como sostiene Ida Vitale cuando disminuye la rivalidad de ambos bandos de la generación, reconduciéndolo a disparidades literarias. Algunos de estos paralelismos son también parte del tejido cultural y la sociedad donde crecen que tiene fuertes paralelismos: la juventud de Bergamín en los años veinte y su madurez literaria en los treinta se da en un escenario primero monárquico y dictatorial donde después triunfa una república que nace con un proyecto de regeneración del país para construir una sociedad más justa e igualitaria. Este contexto sociopolítico tiene fuertes semejanzas con el escenario de sus «muchachos uruguayos», cuya juventud transcurre en un periodo idílico de la historia de su país pero en cuya madurez tienen que afrontar una dictadura y en muchos casos el exilio, como su maestro.

En las páginas de este trabajo he abundado en las declaraciones de sus alumnos, en las citas, me he servido de la literalidad de las palabras de los que lo conocieron para probar esta afirmación porque sostengo que José Bergamín fue el último baluarte de una tradición literaria, la republicana, condenada a muerte al salir de España junto con sus creadores y censurada en sus fronteras. En cambio, como sostiene Díaz, que es también el sentir de grandes intelectuales americanos como José Múgica, Octavio Paz o Gabriel García Márquez, esa tradición literaria pervivió en sus exiliados y pervive hoy en aquellos que fueron sus alumnos. Los alumnos de Bergamín son los herederos de esa tradición, la recogieron en sus clases, la cultivaron en sus charlas, y en ellos queda más de la que quedó dentro de sus fronteras. Herederos a pesar de que, por evidentes motivos geográficos, no estaban llamados a serlo. Herederos directos porque el exilio permitió que masivamente los protagonistas de ese canon fueran sus profesores, algo que por lógica y geografía habría correspondido a las jóvenes generaciones españolas. Las circunstancias políticas dieron un vuelco a la historia literaria y sus lectores no fueron, como lógica imponía, esos jóvenes españoles. Mientras a estos durante mucho tiempo se les impidió la lectura de esos textos y poetas, los americanos no solo leyeron esos libros, en ediciones impecables, además tuvieron a muchos de esos poetas como profesores que les hicieron amar, comprender y respetar esa tradición literaria. Por eso creo que, en la literatura hispanoamericana hay más de la cultura republicana de la que quedó, y me atrevería a decir hay hoy, en la literatura española.

## **BIBLIOGRAFÍA**



## BIBLIOGRAFÍA DE JOSÉ BERGAMÍN

### PROSA: LIBROS

- [1923] (1984). *El cobete y la estrella*. Madrid: Índice. (Ed. José Esteban. Madrid: Cátedra).  
(1942). *Caballito del Diablo*. Buenos Aires: Losada (incluye *El cobete y la estrella*, *La cabeza a pájaros* y *Caracteres*).  
(1984). *El cobete y la estrella. La cabeza a pájaros*. Ed. José Esteban. Madrid: Cátedra.
- [1926]. *Caracteres*. Málaga: Litoral.  
(1942). *Caballito del Diablo*. Buenos Aires: Losada (incluye *El cobete y la estrella*, *La cabeza a pájaros* y *Caracteres*).  
(1983). *Correspondencia en verso (inédita)*. Rafael Alberti-José Bergamín. Roma-Madrid. *Caracteres*. Málaga: Litoral.
- [1930] (2016). *El arte de birlibirloque*. Madrid: Plutarco. (Sevilla: Renacimiento).  
(1944). *El arte de birlibirloque, La estatua de don Trancredo y El mundo por montera*. México: Estilo.  
(1961). *El arte de birlibirloque, La estatua de don Trancredo y El mundo por montera*. Madrid-Santiago de Chile: Renuevos de Cruz y Raya, en Madrid y Santiago de Chile.  
(1974). *Ilustración y defensa del toreo*. Málaga: Litoral (con los tres ensayos).  
(2016). *El arte de birlibirloque. La estatua de don Tancredo y El mundo por Montera*. Sevilla: Renacimiento.
- [1933]. *Mangas y capirotos*. Madrid: Plutarco  
(1950). *España en su laberinto teatral del siglo XVII. Mangas y capirotos*. Buenos Aires: Argos.  
(1974). *Mangas y capirotos*. Madrid: Ediciones del Centro.
- [1934]. *La cabeza a pájaros*. Madrid: Cruz y Raya.  
(1942). *Caballito del Diablo*. Buenos Aires: Losada (incluye *El cobete y la estrella*, *La cabeza a pájaros* y *Caracteres*).  
(1984). *El cobete y la estrella. La cabeza a pájaros*. Ed. José Esteban. Madrid: Cátedra.
- [1934]. *La estatua de Don Tancredo*. Madrid: Cruz y Raya.  
(1944). *El arte de birlibirloque, La estatua de don Trancredo y El mundo por montera*. México: Estilo.  
(1961). *El arte de birlibirloque, La estatua de don Trancredo y El mundo por montera*. Madrid-Santiago de Chile: Renuevos de Cruz y Raya, en Madrid y Santiago de Chile.  
(1974). *Ilustración y defensa del toreo*. Málaga: Litoral (con los tres ensayos).  
(2016). *El arte de birlibirloque. La estatua de don Tancredo y El mundo por Montera*. Sevilla: Renacimiento.
- (1936). *Disparadero español: la más leve idea de Lope*. Madrid: Cruz y Raya. Vol.1
- (1936). *Disparadero español: presencia del espíritu*. Madrid: Cruz y Raya. Vol. 2

- (1940). *Disparadero español: el alma en un hilo*. México: Séneca. Vol. 3
- (1941). *El pozo de la angustia*. México: Séneca
- [1941]. *Detrás de la cruz. Terrorismo y persecución religiosa en España*. México: Séneca, 1941.  
 (1976). *El pensamiento perdido*. Madrid: Adra.  
 (2010). *El pensamiento perdido, páginas de la guerra y del destierro*. Madrid: Diario Público.
- [1943]. *El Pasajero. Peregrino español en América*. México: Séneca. 3 vols.  
 (2005) *El pasajero. Peregrino español en América (México, 1943-1944)*. La Coruña: Ediciones Do Castro. 3 vols.
- [1943]. *La voz apagada*. México: Séneca.  
 (1964). *La voz apagada*. La Habana: Consejo Nacional de Cultura.<sup>230</sup>
- [1957]. *La corteza de la letra*. Buenos Aires: Losada.  
 (1979). *Calderón y cierra España y otros ensayos disparatados*. Barcelona: Planeta.
- (1959). *Lázaro, Don Juan y Segismundo*. Madrid: Taurus.
- (1959). *Fronteras infernales de la poesía*. Madrid: Taurus.
- [1962]. *Al volver*. Barcelona: Seix Barral.  
 (1972). *Antes de ayer y pasado mañana*. Barcelona: Seix Barral.
- (1969). *Beltenebros*. Puerto Rico: Universitaria.  
 (1973). *Beltenebros y otros ensayos sobre literatura española*. Madrid-Barcelona: Noguer.
- (1972). *De una España Peregrina*. Madrid: Al-Borak.
- (1972). *Le clou brûlant*. Paris : Plon.  
 (1974). *El clavo ardiendo*. Barcelona: Amyá.
- (1974). *La importancia del demonio y otras cosas sin importancia*. Madrid: Júcar.
- (1981). *Al fin y al cabo*. Madrid: Alianza Tres.
- (1981). *La música callada del toreo*. Madrid: Turner.
- (1982). *Prosas previas*. Ed. José Esteban. Madrid: UCM.
- (1982). *Aforismos de la cabeza parlante*. Madrid: Turner.
- (1983). *Cristal del tiempo*. Ed. Gonzalo Santonja. Madrid: Editorial Revolución.

## AFORISMOS

---

<sup>230</sup> Publicado en México en 1943.



- (1923). *El cobete y la estrella*. Madrid: Índice
- (1934). *La cabeza a pájaros*. Madrid: Cruz y Raya.

## ENSAYO Y CRÍTICA LITERARIA

- (1921). «Márgenes», *Índice*, 3, 53-56.
- (1927). «Notas para unos prolegómenos a toda poética del porvenir que se presente como arte», *Verso y Prosa*, 8, agosto, p.4.
- (1927). «El idealismo andaluz», *Gaceta literaria*, 11, 7. Reproducido en Bergamín (1984). *Litoral: revista de la poesía y el pensamiento*, 142-144.
- (1927a). «Carta de José Bergamín a Jorge Guillén», *Verso y Prosa*, 4, 3.
- (1928). «Hermes encadenado», *Mediodía*, 9 enero.
- [1933] (2000). *La importancia del demonio. La decadencia del analfabetismo*. Siruela: Madrid.
- [1933] (1950), *España en su laberinto teatral del siglo XVII. Mangas y capirotos*. Buenos Aires: Argos.
- (1935). «Lope, siguiendo el dictamen del aire que lo dibuja», *Cruz y raya*, 23-24, 7-25.
- (1935). «Laberinto de la novela y monstruo de la novelaría (I)», *Cruz y raya*, 33, 7-42.
- (1936). «Laberinto de la novela y monstruo de la novelaría (II)», *Cruz y raya*, 34, 7-61
- (1940). *Disparadero español, III: el alma en un hilo*. México: Séneca.
- (1941). *El pozo de la angustia*. México: Séneca (Lucero).
- (1942). *Caballito del diablo*. Buenos Aires: Losada Editorial<sup>231</sup>
- [1942-1943] (2005) *El pasajero. Peregrino español en América (México, 1943-1944)*. La Coruña: Ediciones Do Castro. 3 vols.
- (1946). «Pecho al aire». *Revista Nacional de Cultura*, 59, 18-23.
- (1947). «Aracné musarañera». *Escritura*, 2, 5-13.
- (1948). «La máscara y el rostro». *Escritura*, 4, 62-67.
- (1948). «Lozanía del arpa. Oyendo tocar a Zabaleta», *Marcha*, 444, 14.
- (1948). «Cuatro sonetos portugueses». *Clinamen*, 5.
- (1948). «Estudio preliminar» en Calderón de la Barca, Pedro, *Obras: El príncipe constante. La vida es sueño. El alcalde de Zalamea. Los encantos de la culpa*. Buenos Aires: W.M. Jackson.

---

<sup>231</sup> Incluye la semblanza que de José Bergamín hizo Juan Ramón Jiménez, los dos libros de aforismos *El cobete y la estrella* (1923) y *La cabeza a pájaros* (1925-1930), y *Caracteres* (1926).

- (1949). «La máscara y el rostro. Cristal y noche de los tiempos (Mito, historia, poesía)». *Escritura*, 6, 16-22.
- (1949). «La máscara y el rostro. Antonio Machado y su sombra. *In memoriam (1939-1949)*». *Escritura*, 7, 41-43.
- (1949). «El rabo ardiendo». *Escritura*, 7, 43-49.
- (1949). «Mariposas muertas». *Asir*, 10, 6.
- (1962). *Al volver*. Barcelona: Seix Barral.
- (1963). «Arniches o el teatro de verdad», *Primer Acto*, 40, 5-9.
- (1968) «Estudio preliminar» en Calderón de la BARCA, *Teatro (El príncipe constante. La vida es sueño. El alcalde de Zalamea. Los encantos de la culpa*. Ed. José Bergamín. México: Editorial Éxito, 9-30.
- (1973). *Beltenebros y otros ensayos sobre literatura española*. Barcelona: Noguer.
- (1985). *Prólogos epilógicos*. Nigel Dennis (ed). Valencia: Pre-Textos.

## TEATRO

- (1925). *Tres escenas en ángulo recto*. Madrid.
- (1973). *La risa en los huesos*. Madrid: Nostromos.
- (1927). *Enemigo que buye*. Madrid: Biblioteca Nueva
- (1973). *La risa en los huesos*. Madrid: Nostromos.
- (1944). «Tanto tienes cuanto esperas y El cielo padece fuerza o La Muerte burlada», *El Hijo Pródigo*, 10, 40-53 y 11, 107-119.
- [1945]. *La hija de Dios y La niña guerrillera*. México D.F.: Manuel Altolaguirre impresor.
- (1953). *La niña guerrillera*. Montevideo: Retablillo español, 1953.
- (1978). *La hija de Dios y La niña guerrillera*. Madrid: Hispamerca. Ed. Facsímil de 1945.
- (1949). *Melusina y el espejo o Una mujer con tres almas y Por qué tiene cuernos el Diablo*. (primer acto). *Escritura*, 8, 28-53 (primer acto); 9, 21-48 (segundo acto). *Escritura*, 11 (completa).
- (1949). *¿A dónde iré que no tiemble?*. *Marcha*, 510, (30 diciembre 1949), 12-13.
- (1954). *Medea la encantadora*. *Entregas de la Licorne*, 4, 15-40.
- (1961). *Los tejados de Madrid o «El amor anduvo a gatas» (escenas de amor y celos). Figuración gatomáquica, lupiana y maullante de Tomé de Burguillos concertada y compuesta para el teatro por Doña Teresa Vericundia y famosamente conocida como la Zapaquilda*. *Primer Acto*, 21, 23-39.
- (1978). *Los filósofos*. Madrid: Turner. (escrita en 1925)
- (1988). *Don Lindo de Almería*. Ed. Nigel Dennis. Valencia: Pre-Textos. (escrita en 1926).

(2004). *Teatro de vanguardia (una noción impertinente)*. Edición de Paola Ambrosi y prólogo de Nigel Dennis. Valencia: Pre-textos. Incluye: *Tres escenas en ángulo recto*, *Enemigo que buye*, *La risa en los huesos* y *Los filólogos*.

## POESÍA

(1927). «Décima», *Litoral*, 5-7, 19.

(1936). «El Mulo Mola». *El Mono Azul*, 1, 6.

(1936). «El traidor Franco», *El Mono Azul*, 4, 5.

(1938). «Tres sonetos a Cristo crucificado ante el mar». *Hora de España*, 20.

(1938). «Europa y el caracol». *Hora de España*, 23.

(1939). «Siete sonetos impuntuales», *Taller*, 4, 17-21.

(1948). «La rama viva», *Alfar*, 87.

(1959). «Duendecitos, Motes, enigmas, dichos, coplas». *Papeles de Son Armadans*, 42.

(1958). «Sobre el ébano frío de la noche» (soneto a Manuel Altolaguirre). *Caracola*, 90-94.

(1962). *Rimas y sonetos rezagados*. Santiago de Chile-Madrid: Renuevos de Cruz y Raya.

(1963). *Duendecitos y coplas*. Santiago de Chile-Madrid: Ediciones Cruz del Sur, Renuevos de Cruz y Raya.

(1968). «Más pesa Dios que la sangre». *Cuadernos de Ruedo Ibérico*, 16.

(1973). *La claridad desierta*. Málaga: Litoral.

(1975). *Del otoño y los mirlos*. Barcelona: R.M.

(1975). «Soneto de trece versos». *La ilustración poética española e iberoamericana*, 8.

(1976). *Apartada orilla*. Madrid: Turner.

(1973-1977). *Velado desvelo*. Madrid: Turner.

(1977). «Dos sonetos fúnebres». *Sábado Gráfico*, 1036, 10.

(1977). «Adelante con los faroles». *Sábado Gráfico*, 1039, 18.

(1977). «Soneto a M. H.». *Sábado Gráfico*, 1039, 18

(1977). «Décimas». *Sábado Gráfico*, 1042, 21.

(1977). «Soneto trágico», *Sábado Gráfico*, 1044, 4.

(1977). «Epigrama cómico». *Sábado Gráfico*. 1044, 11.

(1977). «Soneto estrambótico». *Sábado Gráfico*, 1045, 11.

(1978). «Seis poemas inéditos». *Letras del sur*, 2, 1-8.

(1983-1984). *Poesías casi completas*. Madrid: Turner. 7 vols.

(1983). *Poesía, I: Sonetos, Rimas, Del otoño y los mirlos. Poesía I*. Madrid: Turner.

(1983). *La claridad desierta. Poesía II*. Madrid: Turner.

(1983). *Apartada orilla. Poesía III*. Madrid: Turner.

(1983). *Velado desvelo. Poesía IV*. Madrid: Turner.

(1983). *Esperando la mano de la nieve. Poesía V*. Madrid: Turner.

(1984). *Canto rodado. Poesía VI*. Madrid: Turner.

(1984). *Hora última. Poesía VII*. Madrid: Turner.

## PRINCIPALES ENSAYOS Y ARTÍCULOS PERIODÍSTICOS SOBRE POLÍTICA Y RELIGIÓN

(1934). «Un gran vuelo de cuervos mancha el azul celeste». *Cruz y Raya*, 12, 144-147.

(1934). «Sí o no, como Cristo nos enseña», *Cruz y Raya*, 14, 93-101.

(1935). «Dar que decir al demonio», *Cruz y Raya*, 25, 124-135.

(1935). «La calla de Dios», *Cruz y raya*, 29, 77-84.

(1935). «Paz con paz, guerra con guerra», *Cruz y raya*, 33, 105-112.

(1936). «Cuatro paredes chamuscadas», *Cruz y raya*, 39, 95-99.

(1936). «No hay guerra justa», *Estudios*, 156, 38.

(1936). «La triple impostura del fascismo», *El mono azul*, 7, 6.

«La máscara de la sangre: tiempo y drama», *Sur*, VII, 31-46.

(1937). «Por nada del mundo», *Esprits*, 55, 92-108.

(1939). «Las pequeñeces del demonio», *Taller*, 6, 5-18.

(1939). «La del catorce de abril», *España Peregrina*, 3, 99-101.

(1941). *Detrás de la cruz. Terrorismo y persecución religiosa en España*. México: Séneca (Lucero).

(1942). «Europa y el caracol». *Alfar*, 82.

(1973). *El clavo ardiendo*. Barcelona: Aymá.

(1976). «La piel del tiempo», *Historia 16*, 8, 31-34.

[1976] (2010), *El pensamiento perdido, páginas de la guerra y del destierro*. Madrid: Diario Público.

(2001). «Textos sobre *Euskal Herria*», *Archipiélago*, 46, 88-90.

(1936), «Cuatro paredes chamuscadas», *Cruz y raya*, 39, 95-99.

- (1936), «No hay guerra justa», *Estudios*, 156, 38.
- (1936), «La triple impostura del fascismo», *El mono azul*, 7, 6.
- (1937), «La máscara de la sangre: tiempo y drama», *Sur*, VII, 31-46.
- (1937), «Por nada del mundo», *Esprits*, 55, 92-108.
- (1939), «Las pequeñeces del demonio», *Taller*, 6, pp.5-18.
- (1939), «La del catorce de abril», *España Peregrina*, 3, 99-101.
- (1941). *Detrás de la cruz. Terrorismo y persecución religiosa en España*. México: Séneca (Lucero).
- [1941] (1985). *El pozo de la angustia*. Barcelona: Anthropos.
- \_\_\_\_\_ (1942). «Europa y el caracol». *Alfar*, 82.
- \_\_\_\_\_ (1951). «El Ingenuo, el Perspicaz, el Emboscado y la Pantalla». *Marcha*, 594, 23.
- \_\_\_\_\_ (1954). «Las malas verdades». *Alfar*, 91.

## EPISTOLARIOS

- [1923-1935] (1993). *El epistolario: José Bergamín. Miguel de Unamuno (1923-1935)*. Ed. Nigel Dennis. Valencia: Pre-Textos.
- [1924-1935] (1995). *El Epistolario (1924-1935). José Bergamín – Manuel de Falla*. Ed. Nigel Dennis. Valencia: Pre-Textos.
- [1924-1935] (1995). *El Epistolario (1924-1935). José Bergamín – Manuel de Falla*. Ed. Nigel Dennis. Valencia: Pre-Textos.
- [1926] (1983). *Correspondencia en verso (inédita). Rafael Alberti-José Bergamín. Roma-Madrid. Caracteres*. Málaga: Litoral.
- (2004). *Dolor y claridad de España. Cartas a María Zambrano*. Ed. Nigel Dennis. Sevilla: Renacimiento.

## CUENTO

- [1949] (2001). «La nochebuena del guerrillero». *Alfar*, 89. (*Archipiélago*, 46, 70-73).

## ANTOLOGÍAS

- (1974). *Cruz y Raya, Antología*. Ed. José Bergamín. Madrid: Turner.
- (1981). *Al fin y al cabo (prosas)*. Madrid: Alianza.

- (1983). *Cristal del tiempo*. Ed. Gonzalo Santoja. Madrid: Editorial Revolución.
- (1984). *El pensamiento de un esqueleto. Antología periodística*. Ed. Gonzalo Penalva. Málaga: Litoral. 3 vols.
- (1995). *Por debajo del sueño. Antología*. Madrid: Litoral.
- (1998). *Las ideas liebres*. Ed. Nigel Dennis. Barcelona: Destino.
- (2001). *Antología*. Ed. Gonzalo Penalva. Madrid: Castalia.
- (2013). *Las voces del eco. Antología poética*. Selección y prólogo de Nigel Dennis. Sevilla: Editorial Renacimiento.
- (2013). *El purgatorio de Rimbaud y otras prosas previas*. Edición de José Esteban. Sevilla: Editorial Renacimiento.
- (2013). *Las voces del eco. Antología poética*. Selección y prólogo de Nigel Dennis. Sevilla: Editorial Renacimiento.
- (2015). *El duende mal pensante. Aforística musarañera (1924-1983)*. Edición, selección y prólogo de Gonzalo Penalva Candela. Granada: Cuadernos del Vigía.
- (2021). *Prosas peregrinas. Artículos en El Nacional de Caracas*. Ed. Gonzalo Penalva. Sevilla: Renacimiento.

## **OBRA TAURINA**

- [1961] (2016). *El arte de birlibirloque, La estatua de don Trancredo y El mundo por montera*. Barcelona: Ariel. (Sevilla: Renacimiento).
- (2008). *Obra taurina*. Madrid: CSIC.

## **AUTOBIOGRAFÍA**

- (1976). «Memoria amarga de mí». *Historia* 16, 4, 30-34.

## BIBLIOGRAFÍA SOBRE JOSÉ BERGAMÍN

- AGAMBEN, Giorgio [1972] (2000). «José Bergamín» en José BERGAMÍN, *Decadenza dell'analfabetismo*. Milano: Bompiani. 9-29.
- \_\_\_\_ (2001). «Identificación y desidentificación de un autor llamado José Bergamín», *Archipiélago*, 46, 81-87.
- \_\_\_\_ (2002), «Identificazione e disidentificazione di un autore chiamato José Bergamín» in Paola AMBROSI (a cura di), *José Bergamín tra avanguardia e Barocco*. (Verona, 2-4 aprile 1998). Verona: Edizio ETS, 159-168.
- \_\_\_\_ (2017), *Autoritratto nello studio*. Roma: Nottetempo.
- AINSA, Fernando (1989). «El exilio español en Uruguay. (Testimonio de un “niño de la guerra”)». *Cuadernos Hispanoamericanos*. 473-474, 159-169.
- \_\_\_\_ (2002). «La obra periodística de José Bergamín. Las virtudes de la polémica y el panfleto» in Paola AMBROSI (a cura di), *José Bergamín tra avanguardia e Barocco*. (Verona, 2-4 aprile 1998). Verona: Edizio ETS, 169-182.
- ALBERTI, Rafael [1968] (2000). *Prosas encontradas*. Recopilación y prólogo de Robert Marrast. Barcelona: Seix-Barral.
- \_\_\_\_ (1980). «Homenaje a José Bergamín». *Primer Acto*, 185, 30-32.
- ALONSO DE SANTOS, José Luis (1980). «Presencia del teatro de Bergamín». *Primer Acto*, 185, 32-33.
- ALONSO GARCÍA, Manuel José (1978). *José Bergamín, director de la revista “Cruz y Raya”: algunos aspectos*- Tesis doctoral defendida en la Universidad de Granada.
- ALZUGARAT, Alfredo (2020). «José Bergamín entre José Pedro Díaz y Carlos Maggi: la Galatea, la “cultura analfabeta” y el Plan de Participación Cultural” en Fatihad IDMHAND et. al. (eds). *Lugares y figuras del exilio republicano del 39. Los intelectuales “satélites” y sus redes transnacionales*. Bruselas: Peter Lang, 205-213.
- AMBROSI, Paola (a cura di) (2002), *José Bergamín tra avanguardia e Barocco*. (Verona, 2-4 aprile 1998). Verona: Edizio ETS.
- \_\_\_\_ (2008). «José Bergamín y su teatro experimental de los años 20» en Rafael BONILLA CEREZO, Rafael (coord.). *José Bergamín: el laberinto de la palabra*. Córdoba: Diputación de Córdoba, 93-128.
- ARROYO-STEPHENS, Manuel (2015). «Región luciente» en *Pisando ceniza*. Madrid: Turner, 59-158.

- AZNAR SOLER, Manuel (2004). «Un tema peligroso: Rafael Alberti y la “guerra fría” teatral» en Serge SALAÛN et Zoraida CARANDELL (eds). *Rafael Alberti et les Avant-gardes*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.
- \_\_\_\_\_ (2019). «José Bergamín y la Junta de Cultura Española 1939-1940», conferencia impartida en el II Colloque International « La Retirada et l'exil espagnol en Bretagne. 80 ans apr`s (1939-2019). Histoire, mémoire, création » en la Université de Bretagne Occidentale. 3 avril 2019. [https://www.canal-u.tv/video/ubo/jose\\_bergamin\\_y\\_la\\_junta\\_de\\_cultura\\_espanola\\_1939\\_1940.51363](https://www.canal-u.tv/video/ubo/jose_bergamin_y_la_junta_de_cultura_espanola_1939_1940.51363)
- AZURMENDI, José Félix (1982). «José Bergamín, un republicano que no se jubila». *Egin*.
- BARBOT, Juan (2018). «José Pedro Segundo y la censura a los profesores José Bergamín y Gervasio Guillot Muñoz» y «Análisis de las publicaciones de José Bergamín» en *La investigación y la enseñanza de la literatura en la Facultad de Humanidades*. Montevideo: Universidad de la República de Uruguay. pp.54-57 y 87-98. Tesis de maestría. Recurso disponible en red: [Colibri: La investigación y la enseñanza de la literatura en la Facultad de Humanidades \(udelar.edu.uy\)](http://colibri.udelar.edu.uy)
- BERGAMÍN, Fernando (2010). «Admiración y melancolía» en *Camaleónico Bécquer. Homenaje a Ricardo Paseyro*. Guadalajara: Fundación Alambique para la Poesía, 59-61
- BOMPIANI, Ginevra (2016). «L'immaginazione» in *Mela zeta*. Roma: Nottetempo, 39-55.
- BONILLA CERREZO, Rafael (coord.) (2008). *José Bergamín: el laberinto de la palabra*. Córdoba: Diputación de Córdoba.
- BONILLA CERREZO, Rafael (coord.) (2008). «Diálogos con un cangrejo cocido: Bergamín en su laberinto» en Rafael BONILLA CERREZO (coord.). *José Bergamín: el laberinto de la palabra*. Córdoba: Diputación de Córdoba, 7-20.
- CAGNASSO Alicia, Rogelio MARTÍNEZ y Carmen MARTÍNEZ BOEDO (eds) (2004a). *Crónica del exilio de Bergamín en Uruguay. Artículos, ensayos, prosas, poesía y cartas*. Montevideo: Bergamín. Vol. I.
- \_\_\_\_\_ (2004b). *Crónica del exilio de Bergamín en Uruguay. Conferencias y discursos*. Montevideo: Bergamín. Vol. II.
- \_\_\_\_\_ (2004c). *Crónica del exilio de Bergamín en Uruguay. Teatro, crítica, polémicas, crónicas de prensa, testimonios, reportajes*. Montevideo: Bergamín. Vol. III.
- CAMPANELLA, Hortensia (1981). «“Aquella luz del bosque de Carrasco...” entrevista con José Bergamín», *El Día*, suplemento. Montevideo 15 de marzo de 1981. Recogido en Alicia CAGNASSO et al. (2004). *Crónica del exilio de Bergamín en Uruguay*. Montevideo: Bergamín. 467-471.
- \_\_\_\_\_ (2010). «José Bergamín, las paradojas de un peregrino». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 725, pp.89-99. Disponible en [José Bergamín, las paradojas de un peregrino / Hortensia Campanella | Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes \(cervantesvirtual.com\)](http://bibliotecavirtualmigueldecervantes.com)



- CAMPODÓNICO, Luis (1964). «De Bergamín a Bizet». *Marcha*, 8 de mayo de 1964. [fetch.php \(autoresdeluruguay.uy\)](#)
- CANO BALLESTA, Juan (2002). «José Bergamín y la estética de su generación» in Paola AMBROSI (a cura di), *José Bergamín tra avanguardia e Barocco*. (Verona, 2-4 aprile 1998). Verona: Edizio ETS, 121-136.
- CAREAGA, Virginia (2001). «Carta a un conspirador», *Archipiélago*, 46, 91-95.
- CIPLIJAUSKAITĖ, Biruté (2002). «José Bergamín, gran titulista y prestidigitador» in Paola AMBROSI (a cura di), *José Bergamín tra avanguardia e Barocco*. (Verona, 2-4 aprile 1998). Verona: Edizio ETS, 109-120.
- CONTRERAS, J.M. (1983). «He sido tan sentimental que tengo el corazón hecho un trapo». *El País*, septiembre 1983.
- DELAY, Florence (1979). «La crítica citacional de José Bergamín». *Camp de L'Arpa*, 67-68, 15-20.
- \_\_\_\_\_ (2017). «Pasaje Bergamín» en *Puerta de España*. Madrid: Turner Noema, 83-109.
- \_\_\_\_\_ et Dominique LETOURNEUR (dir) (1989). *José Bergamín*. Paris: Centre Georges Pompidou.
- DENNIS, Nigel (1974). «José Bergamín y su conciencia escamoteada». *Primer Acto*, 170-171, 10-12.
- \_\_\_\_\_ (1975). «Dueño en su laberinto (el ensayista José Bergamín)». *Camp de l'Arpa*, 23-24, 13-19.
- \_\_\_\_\_ (1978). «Apostillas sobre *El triunfo de las Germanías* de Manuel Altolaguirre y José Bergamín». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, III, 1, 87-89.
- \_\_\_\_\_ (1979). «*Teatro de agitación política: el caso de José Bergamín (Creación y compromiso)*». *Camp de L'Arpa*, 67-68, 21-26.
- \_\_\_\_\_ (1980). «José Bergamín, poeta desconocido de la Generación de 1927» en Evelyn Rugg y Alan M. Gordon (eds), *Actas del sexto congreso de la Asociación internacional de hispanistas*. Toronto: Universidad de Toronto, pp. 207-210. Disponible en: [Actas VI. AIH. José Bergamín, poeta desconocido de la Generación de 1927. NIGEL R. DENNIS \(cervantes.es\)](#)
- \_\_\_\_\_ (1982). «El neobarroquismo en la prosa española: J. Bergamín», *Revista de Occidente*, 11, 85-95.
- \_\_\_\_\_ (1983). *El aposento en el aire: introducción a la poesía de José Bergamín*. Valencia: Pre-Textos.
- \_\_\_\_\_ (1985). «Epílogo prologal» en *Prólogos epilogales de José Bergamín*. Valencia: Pre-Textos, 121-165.
- \_\_\_\_\_ (2018). *José Bergamín. Introducción crítica (1920-1936)*. Sevilla: Renacimiento.
- \_\_\_\_\_ (1987). «*La Revista de Occidente y Cruz y Raya: Ortega y Bergamín*». *Revista de Occidente*, 72, 41-62.

- \_\_\_\_\_ (ed) (1995). *En torno a la poesía de José Bergamín*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida.
- \_\_\_\_\_ (1995). «José Bergamín, entre peregrino y fantasma», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 17, 11-16.
- \_\_\_\_\_ (1995). «La última carta de José Bergamín a Manuel de Falla», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 17, 17-30.
- \_\_\_\_\_ (1995). «Realidad, realismo, poesía», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 17, 31-34.
- \_\_\_\_\_ (1995). «Arturo (o el hijo del esqueleto)», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 17, 35-36.
- \_\_\_\_\_ (1995). «El grito en el cielo», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 17, 37-40.
- \_\_\_\_\_ (1995) (coord.). «Bergamín en su centenario», *Revista de Occidente*, 166.
- \_\_\_\_\_ (1997). «Bergamín, dramaturgo. (Apuntes sobre la antifilología)», en Penalva Candela, Gonzalo (ed.). *Homenaje a Bergamín*, Madrid: Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, 180-186.
- \_\_\_\_\_ (1998). «José Bergamín frente a México y los mexicanos (1939-1945)» en *El exilio literario español de 1939*. (Bellaterra 27 nov.-1dec 1995). Sant Cugat del Vallès: Associació d'Idees, 229-235.
- \_\_\_\_\_ (2000). *Vida y milagros de un manuscrito de Lorca: en pos de "Poeta en Nueva York"*. Santander: Sociedad Menéndez Pelayo.
- \_\_\_\_\_ (2001). «En torno a un soneto olvidado de José Bergamín», *Archipiélago*, 46, 77-80.
- \_\_\_\_\_ (2002). «José Bergamín: catolicismo y comunismo» in Paola AMBROSI (a cura di), *José Bergamín tra avanguardia e Barocco*. (Verona, 2-4 aprile 1998). Verona: Edizio ETS, 97-108.
- \_\_\_\_\_ (2004). «“Entre tablas y diablás”: José Bergamín, dramaturgo» en José BERGAMÍN, *Teatro de vanguardia (una noción impertinente)*. Ed. Paola Ambrosi y Prólogo de Nigel Dennis. Valencia: Pre-Textos. 9-47.
- \_\_\_\_\_ (2005). «Prólogo» a José BERGAMÍN. *El pasajero. Peregrino español en América (México, 1943-1944)*. La Coruña: Ediciones Do Castro, 7-58.
- \_\_\_\_\_ (2008). «José Bergamín, poeta (dentro y fuera de la Generación del 27)» en Rafael BONILLA CERESO (coord.). *José Bergamín: el laberinto de la palabra*. Córdoba: Diputación de Córdoba, 21-40.
- \_\_\_\_\_ (2013). «Las voces del poeta José Bergamín» en *Las voces del eco. Antología poética*. Selección y prólogo de Nigel Dennis. Sevilla: Editorial Renacimiento, 7-21.
- \_\_\_\_\_ (2018). *José Bergamín. Introducción crítica (1920-1936)*. Sevilla: Renacimiento.
- DÍAZ ARCINIEGA, Víctor. (2014). «Séneca, una casa para la resistencia 1939-1947». *Trama&Texturas*, 24, 109-130. El texto había sido publicado con el título «Séneca, por

- ejemplo, una casa para la resistencia 1939-1947» en el libro *Los refugiados españoles y la cultura mexicana*. Actas de las segundas jornadas celebradas en el Colegio de México (noviembre 1996). México: Colegio de México-Residencia de Estudiantes, 1996. 211-254.
- DOMÉNECH, Ricardo (2013). «José Bergamín» en *El teatro del exilio*. Madrid: Cátedra, 131-156..
- EISENBERG, Daniel (1985). «Las publicaciones de la editorial Séneca». *Revista de Literatura*, 94, 267-276.
- ESCUADERO, Isabel (2001). «Bergaminianas», *Archipiélago*, 46, 74-76.
- ESPINA, Antonio (1924). «José Bergamín: El cohete y la estrella», *Revista de Occidente*, 7, 125-127.
- \_\_\_\_ (1968). «La obra poética de José Bergamín», *Revista de Occidente*, 64, 86-95.
- ESTEBAN, José (2001). «Bergamín, creador de aforismos», *Archipiélago*, 46, 39-42.
- \_\_\_\_ (2013). «José Bergamín: vida y obra» en *El purgatorio de Rimbaud y otras prosas previas*. Ed. José Esteban. Sevilla: Renacimiento.
- FIORIO, Paola (2002). «José Bergamín: la decostruzione del testo attraverso il sistema citazionale» in Paola AMBROSI (a cura di), *José Bergamín tra avanguardia e Barocco*. (Verona, 2-4 aprile 1998). Verona: Edizio ETS, 197-204.
- FOEHN, Salomé (2016). «La editorial Séneca (México, 1940-1948) o la biblioteca interior del exilio republicano español». *ILCEA, Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie*, 25, 1-18.
- GAYA, Ramón (1937). «Crítica al estreno de *El triunfo de las Germanías*». *Hora de España*, 2, 60.
- \_\_\_\_ [1973] (2001). «Epílogo para un libro de José Bergamín». *Litoral: revista de la poesía y el pensamiento*. 37-40, pp.209-214. (*Archipiélago*, 46, 63-67).
- GONZÁLEZ, Juan E. (1979). «Entrevista con José Bergamín». *Camp de l'arp*, 67-68, 38-42.
- GONZÁLEZ CASANOVA, José Antonio (1995). *Bergamín a vista de pájaro*. Madrid: Turner.
- GONZÁLEZ CASANOVA, José Antonio y Jordi MARAGALL (1995). «Bergamín, que está y no está». *El Ciervo*, 44 (532-533), 13-18,
- GONZÁLEZ ROMERO, David (2001). «Bergamín y Benjamin: como lógicas del demonio», *Archipiélago*, 46, 29-38.
- GONZÁLEZ TROYANO, Alberto (2001). «Las virtudes del desengaño», *Archipiélago*, 46, 25-28.
- GRILLO, Rosa Maria (1992). «Bergamín en *Marcha*: una relación contrastada». *America: Cahiers du CRICCAL*, 9-10, 347-358.
- \_\_\_\_ (1999). *José Bergamín en Uruguay. Una docencia heterodoxa*. Lleida: Edicions de la Universitat.

- \_\_\_\_ (1997). «La prehistoria de un poeta: Bergamín en Uruguay (1947-1954)» en Gonzalo PENALVA (ed). *Homenaje a José Bergamín*. Madrid: Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, 198-207.
- \_\_\_\_ (2002). «Sul filo del ricordo. La scrittura autobiografica di José Bergamín in Paola AMBROSI (a cura di), *José Bergamín tra avanguardia e Barocco*. (Verona, 2-4 aprile 1998). Verona: Edizio ETS, 183-196.
- GURMÉNDEZ, Carlos (1982). «La irreductible personalidad de José Bergamín». *El País*. 14 noviembre 1982.
- \_\_\_\_ (1985). «Prólogo» en \_\_\_\_ *El pozo de la angustia*. Barcelona, Anthropos, 1985.
- HERAS, Guillermo (2002). «El teatro difícil de Bergamín: entre sombras y fantasmas» in Paola AMBROSI (a cura di), *José Bergamín tra avanguardia e Barocco*. (Verona, 2-4 aprile 1998). Verona: Edizio ETS, 21-32.
- JARNÉS, Benjamín (1979), «José Bergamín: Enemigo que huye», *Camo de l'arpa*, 67-68, 11-112.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1942). *Espanoles de tres mundos. Viejo Mundo, Nuevo Mundo, Otro Mundo. Caricatura lírica (1914-1940)*. Buenos Aires: Losada.
- LARREA, Juan (1941). «A modo de epílogo», *España Peregrina*, 10- 2, 75-86. Edición facsímil descargable en <http://www.cervantesvirtual.com/partes/707619/espana-peregrina>
- LARRAZ, Fernando (2018). «Séneca, resistencia cultural» en *Editores y editoriales del exilio republicano de 1939*. Sevilla: Editorial Renacimiento. 193-233.
- LAVERÓN, Jorge (2001). «el arte de birlibirloque del toreo», *Archipiélago*, 46, 43-46.
- LÓPEZ CABELLO, Iván (2008). «Las confidencias de un fantasma recogidas por André Camp» en Rafael BONILLA CERESO, Rafael (coord.). *José Bergamín: el laberinto de la palabra*. Córdoba: Diputación de Córdoba, 235-263.
- \_\_\_\_ (2015). «Del humorismo y la ironía como armas de combate en los artículos periodísticos de José Bergamín en la Transición» en Bottin, Béatrice y Bénédicte de Buron-Brun (coord.), *El humor y la ironía como armas de combate: literatura y medios de comunicación en España (1960-2014)*. 435-447.
- \_\_\_\_ et Yves ROULLIÈRE (eds) (2011). *José Bergamín et la France*. Actes de la journée d'étude réalisée à Nanterre le 23 mai 2008 (Université Paris ouest Nanterre La Défense). Nanterre : Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-américaines.
- LORENZO, Pilar (1989). *José Bergamín para niños*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- LUCENA, Carlos (1963). «Notas sobre Medea, la encantadora». *Primer Acto*, 43, 42-43.
- MACCIUCCI, Raquel (2004). «La guerra civil española en la revista *Sur*». *Cuadernos del CISH*, 15-16, 29-63. Disponible en [Plantilla-Modelo para artículos de revista \(unlp.edu.ar\)](http://plantilla-modelo-para-articulos-de-revista.unlp.edu.ar)
- MALRAUX, André (1973). «Prefacio» a José Bergamín. *El clavo ardiendo*. Barcelona: Aymá.

- \_\_\_\_ (1976). «El clavo ardiendo», *Camp de l'arpa*, 67-68, 9-10.
- \_\_\_\_ (2017). *El museo imaginario*. Madrid: Cátedra.
- MARFIL, Jorge (1978). «José Bergamín, una inteligencia inclasificable». *El viejo topo*, 17, 22-27. Recogido en Javier Sánchez Erauskin 2007, 267-279.
- MARTÍ, J. Ramoneda, J. (1977). «José Bergamín, un joven viejo verde». *Por favor*, 140, 38-41.
- MARTÍNEZ TORRÓN, Diego (1997). *El sueño de José Bergamín*. Sevilla: Alfar.
- MATOSE, A (1974). «José Bergamín». *Sábado Gráfico*. 899, 44-45.
- MOLINA, César Antonio (1977). «Entrevista con José Bergamín. Estoy vivo porque no tengo dónde caerme muerto». *Cuadernos para el diálogo*, 242, 60-63.
- MONEGAL, Antonio, Enric Bou y Montserrat Cots (eds) (2017). *Claudio Guillén en el recuerdo*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari. *Rassegna Iberistica*, 6.
- MONLEÓN, José (1980). «Introducción al teatro de José Bergamín». *Primer Acto*, 185, 25-30.
- \_\_\_\_ (1983). «Bergamín, un dramaturgo sin público». *Primer Acto*, 198, 41-47.
- MORELLI, Gabrielle (2002). «Bergamín y la polémica con Juan Ramon Jiménez» in Paola AMBROSI (a cura di), *José Bergamín tra avanguardia e Barocco*. (Verona, 2-4 aprile 1998). Verona: Edizio ETS, 159-168. 239-248.
- MUÑOZ CÁLIZ, Berta (2014). *Censura y teatro del exilio. Incidencia de la censura en la obra de siete dramaturgos exiliados: Pedro Salinas, José Bergamín, Max Aub, Rafael Alberti, León Felipe, José Ricardo Morales y Ramón J. Sender*. Murcia: Edit.Um.
- MURGA CASTRO, Idoia (2014). «La recepción del ballet *Don Lindo de Almería*, inicio de las colaboraciones en la danza del exilio» en Heras, Juan Pablo y José Paulino Ayuso (eds). *El exilio teatral republicano de 1939 en México*. Sevilla: Renacimiento. 259-263
- NOGUEROL, Francisca (2014). «Complementarios: las modulaciones de la brevedad en José Bergamín y Carlos Díaz Dufoo Jr» en Selena Millares (ed), *En pie de prosa. La otra vanguardia hispánica*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, pp. 403-418.
- OCAMPO, Victoria (1937). «De Victoria Ocampo a José Bergamín», *Sur*, 31, 67-74.
- OLIVER GARCÍA, José Antonio (2010). «Rodolfo Halffter: Don Lindo de Almería. Suite del Ballet» en en García Gallardo, Cristóbal L, Francisco Martínez González y María Ruiz Hilillo (coords) (2010). *Los músicos del 27*. Granada: Universidad de Granada. pp. 221-239.
- ORTEGA GARRIDO, Andrés (2012). *Vanguardia y mundo clásico grecolatino en España*. Madrid: Iberoamericana -Vervuert.
- PAZ, Octavio [1983] (1991). «Poesía e historia: *Laurel* y nosotros» en *Obras Completas. Fundación y disidencia. Dominio Hispánico*. Madrid: Círculo de Lectores, 1991, vol. 3. 80-122.

- PEGO PUGIBÓ, Armando (2008). «Crítica y crisis vanguardista en la aforística de José Bergamín» en Rafael BONILLA CERREZO, Rafael (coord.). *José Bergamín: el laberinto de la palabra*. Córdoba: Diputación de Córdoba, 63-92.
- PENALVA, Gonzalo (1983). «José Bergamín y el lenguaje de la máscara». *Primer Acto*, 198, 33-40.
- \_\_\_\_ (1985). *Tras las huellas de un fantasma. Aproximación a la vida y obra de José Bergamín*. Madrid: Turner.
- \_\_\_\_ (1998). «Bergamín en París (1964-1970)» en AA.VV, *El exilio literario español de 1939* (Bellaterra, 27 noviembre -1 diciembre 1995). Sant Cugat del Vallès: Associació d'Idees, 177-188.
- \_\_\_\_ (ed.) (1997). *Homenaje a José Bergamín*. Madrid: Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid.
- \_\_\_\_ (2000). «Prólogo» a José Bergamín, *La importancia del demonio. La decadencia del analfabetismo*. Madrid: Siruela. 9-20.
- \_\_\_\_ (2001). «Prólogo» en *Antología*. Ed. Gonzalo Penalva. Madrid: Castalia, 13-103.
- \_\_\_\_ (2001). «Semblanza bergaminiana», *Archipiélago*, 46, 15-24.
- \_\_\_\_ (2001). «España como obsesión», *Archipiélago*, 46, 5-59.
- PIÑEIRO BLANCA, Joaquín (2011). «El “idealismo andaluz” en Halffter y Bergamín: Don Lindo de Almería» en LÓPEZ CABELLO, Iván et Yves ROULLIÈRE (eds), *José Bergamín et la France*. Actes de la journée d'étude réalisée à Nanterre le 23 mai 2008 (Université Paris ouest Nanterre La Défense). Nanterre : Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-américaines.
- PROFETI, Maria Grazia (2002). «Il teatro aureo e gli intelletuali spagnoli: lo scacco della memoria» in Paola AMBROSI (a cura di), *José Bergamín tra avanguardia e Barocco*. (Verona, 2-4 aprile 1998). Verona: Edizio ETS, 47-58.
- PUPPO, María Lucía (2020). «El escritor hispanoamericano y la tradición: Jorge Luis Borges y José Bergamín en el Diario de José Pedro Díaz (Montevideo, 1945-1948)» en Magdalena CÁMPORA (coord.), *Borges, sus ensayos: lógicas textuales y archivos de épocas*. Letras, 81, 91-100.
- RAMÍREZ, Juan Antonio (1963). «Crónica de Madrid: entrevista a José Bergamín». Radio París. Disponible en: [Deuélveme la Voz. 'Crónica de Madrid: Entrevista a José Bergamín'](http://www.uva.es/~uaes/Deuélveme%20la%20Voz.%20'Crónica%20de%20Madrid:%20Entrevista%20a%20José%20Bergamín') (ua.es)
- ROCCA, Pablo (1997). «Los años uruguayos de José Bergamín (1947-1954)» en Gonzalo PENALVA (ed). *Homenaje a José Bergamín*. Madrid: Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, 227-233.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1947). «José Bergamín recuperado». *Marcha, conferencias*, 28 noviembre 1947, p.14.
- ROMERO, Pedro G. (2001). «Espectometría», *Archipiélago*, 46, 60-62.

- ROULLIÈRE, Yves (2008). «José Bergamín, el filósofo niño» en Rafael BONILLA CERESO, Rafael (coord.). *José Bergamín: el laberinto de la palabra*. Córdoba: Diputación de Córdoba, 41-62.
- \_\_\_\_\_ (2010). «Homenaje a Ricardo Paseyro para la misa de su memoria» en *Camaleónico Bécquer. Homenaje a Ricardo Paseyro*. Guadalajara: Fundación Alambique para la Poesía, 40-42.
- SALINAS, Pedro (1970). «Los aforismos de José Bergamín» en *Literatura española del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial. 159-164.
- SALVAT, Ricardo (1963). «Mi puesta en escena de la *Medea* de Bergamín». *Primer Acto*, 43, 44-46.
- SÁNCHEZ ERAUSKIN, Xavier (2007). *José Bergamín. Ángel rebelde*. Madrid: Foca.
- SANTA MARÍA FERNÁNDEZ, María Teresa (1998). «Las protagonistas femeninas en el teatro de José Bergamín» en AA.VV, *El exilio literario español de 1939* (Bellaterra, 27 noviembre -1 diciembre 1995). Sant Cugat del Vallès: Associació d'Idees, 577-588.
- \_\_\_\_\_ (2008). «El teatro peregrino de Bergamín» en Rafael BONILLA CERESO, Rafael (coord.). *José Bergamín: el laberinto de la palabra*. Córdoba: Diputación de Córdoba, 157-204.
- \_\_\_\_\_ (2010). «Tablas y diabras en el teatro de José Bergamín». *Acotaciones: revista de investigación teatral*. 24, 119-146.
- \_\_\_\_\_ (2011). «José Bergamín: exilio, teatro y religión». *Revista Canadiense de estudios hispánicos*. 36, 1, 115-128.
- \_\_\_\_\_ (2011). *El teatro de José Bergamín*. Madrid: Fundamentos.
- \_\_\_\_\_ (2012). «Bergamín: dramaturgo católico». *Anales de la literatura española contemporánea, ALEC*. 37, 2, 419-436.
- \_\_\_\_\_ (2014). «“Medea la encantadora” de José Bergamín». *Theatralia: revista de poética del teatro*. 16, 53-66.
- \_\_\_\_\_ (2014). «Mujeres y feminidad en el teatro de José Bergamín» en Francisca VILCHES-DE FRUTOS, Pilar NIEVA DE LA PAZ, José Ramón LÓPEZ GARCÍA y Manuel AZNAR SOLER (eds) (2014). *Género y exilio teatral republicano: entre la tradición y la vanguardia*. Amsterdam-New York: Rodopi, 251-262.
- \_\_\_\_\_ (2015). «José Bergamín y su dramaturgia en Francia». *Creneida: Anuario de Literaturas Hispánicas*. 3, 323-349.
- \_\_\_\_\_ (2016). «El santo oficio de Unamuno en el teatro de José Bergamín». *Lectura y signo: revista de literatura*. 11. 1, 27-42.
- \_\_\_\_\_ (2017). «Tres textos teatrales inéditos de José Bergamín: “Ramón Ramírez o la reputación”, “El triunfo de las Germanías” y “Donde una voz se apaga”». *Anales de la literatura española contemporánea*. 42, 2, 139-160.

- SANTONJA, Gonzalo (1989). «La editorial Séneca y los libros iniciales del exilio». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 473-474, 191-200.
- \_\_\_\_ (1997). *Al otro lado del mar: Bergamín y la editorial Séneca (México 1939-1949)*. Barcelona: Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg.
- \_\_\_\_ (2002). «Máscaras del silencio» in Paola AMBROSI (a cura di), *José Bergamín tra avanguardia e Barocco*. (Verona, 2-4 aprile 1998). Verona: Edizio ETS, 137-142.
- SANZ BARAJAS, Jorge (1997). «José Bergamín y el público», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 17, 41-48.
- \_\_\_\_ (1998). *José Bergamín: la paradoja en revolución (1921-1943)*. Madrid: Libertarias-Prodhufo.
- \_\_\_\_ (2001). «Como quien oye llover. El pensamiento musical de José Bergamín», *Archipiélago*, 46, 47-54.
- SAQUILLO, Julián (2013). «Crucificado por el dolor de España: los exilios de José Bergamín» en Sánchez Cuervo, Antolín y Hermida de Blas, Fernando (coords) (2013). *Pensamiento exiliado español. El legado filosófico del 39 y de su dimensión iberoamericana*. Madrid: Biblioteca Nueva – CSIC. Posición 2995-3286.
- SASTRE, Alfonso (1982). «J. Bergamín. El testimonio de la resistencia». *Punto y Hora*.
- \_\_\_\_ (2002). «Bergamín, teatro y yo» in Paola AMBROSI (a cura di), *José Bergamín tra avanguardia e Barocco*. (Verona, 2-4 aprile 1998). Verona: Edizio ETS, 15-20.
- SEYDEL, Ute (2014). «La constitución de la memoria cultural». *Acta Poética*, 35-2. Julio-diciembre, 187-214.
- SILVA VILA, María Inés (1993). *Cuarenta y cinco por uno. 45x1*. Montevideo: Fin de siglo. Prólogo de Mario Benedetti.
- SORDO, Julen (1980). «José Bergamín luchador de la libertad». *Punto y hora*.
- SUÑER, Luis y César Antonio MOLINA (1997). «Estoy vivo porque no tengo donde caerme muerto». Entrevista a José Bergamín. *Cuadernos para el diálogo*. Diciembre. Publicado también en Gonzalo PENALVA (1997) (ed). *Homenaje a José Bergamín*. Madrid: Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, 445-452.
- TRAPIELLO, Andrés (2008). «Bergamín o el cubo de Rubik», prólogo a José BERGAMÍN, *Claro y difícil. Antología*. Madrid: Fundación Banco Santander.
- TORRE, Guillermo de (1934). «Del aforismo al ensayo. Reseña de *La cabeza a pájaros*», *Luz*, 6 de julio, p. 8.
- VÁZQUEZ, Luis (1983). «Se nos ha ido Bergamín (1895-1983)». *Estudios*, 142, 431-432.
- VELA TEJADA, José (2009). «Los mitos clásicos en el teatro del 27: José Bergamín y Max Aux» en López Férez, Juan Antonio (ed.). *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*. Madrid: Ediciones Clásicas. 261-274.



- VELAZCO, Jorge (1986). «La cromoterapia costumbrista de Rodolfo Halffter», *Annales del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM*, 5, 227-231.
- VICENT, Manuel (2016). *Los últimos mibicanos*. Barcelona: Alfaguara.
- VITALE, Ida (2016). «José Bergamín». *Letras Libres*, 2001, 34, 92-95. [José Bergamín | Letras Libres](#)
- \_\_\_\_ (2019). *Resurrecciones y rescates*. Madrid: Fondo de Cultura Económica – Universidad de Alcalá.
- VIVANCO, Luis Felipe (1967). «El aforismo y la creación poético-intelectual de José Bergamín» en *Historia general de la literatura hispánica*, VI. Barcelona: Vergara, 599-609.
- ZAMBRANO, María (1979). «José Bergamín». *Camp de l'Arpa*, 67-68, 5-6.
- \_\_\_\_ (1980). «José Bergamín» prólogo a \_\_\_\_\_. *Poesía casi completa*. Madrid: Alianza Editorial, 7-9.
- \_\_\_\_ ([1958] 2008), «El escritor José Bergamín», prólogo a José BERGAMÍN, *Fronteras infernales de la poesía*. Madrid: Huerga y fierro. 9-13.

#### **MONOGRÁFICOS REVISTAS**

- VV.AA. (1979). «José Bergamín». *Camp de l'arpa*, 67-68.
- VV.AA. (1989). *José Bergamín, un teatro peregrino*. *Cuadernos El Público*, 39.
- VV.AA. (1997). *José Bergamín: la escritura, símbolo de exilio y peregrinación*. *Revista Anthropos: huellas del conocimiento*, 172.



## BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ABELLÁN, José Luis (2005). *Tres figuras del desgarro: refugiado, desterrado, exiliado* en José María ROMERO BARÓ (coord.). *Homenaje a Alain Guy*. Barcelona: Universitat de Barcelona. 9-19.
- AGAMBEN, Giorgio (2009). «Che cos'è il contemporaneo?» in *Nudità*. Roma: Nottetempo, 19-32.
- \_\_\_\_ (2015). *Stasis. La guerra civil como paradigma político. Homo sacer II, 2*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma (2008). *Políticas de la memoria y memorias de la política. El caso español de perspectiva comparada*. Madrid: Alianza Editorial.
- \_\_\_\_ (1996). *Memoria y olvido de la guerra civil española*. Madrid: Alianza Editorial.
- AIME, Marco (2019). *Comunità*. Bologna: Il Mulino.
- \_\_\_\_ (2013). *Cultura*. Bollati Boringhieri. (ebook).
- AINSA, Fernando (1968). *Los novelistas del 45. Cuadernos Capítulo Oriental*. Montevideo-Beunos Aires: CEAL, n.33 Disponible en [Capítulo Oriental 33.pdf \(periodicas.edu.uy\)](#)
- \_\_\_\_ (1977). *Tiempo reconquistado: siete ensayos sobre literatura uruguaya*. Montevideo: Géminis.
- \_\_\_\_ (1993). *Nuevas fronteras de la narrativa uruguaya*. Montevideo: Trilce.
- \_\_\_\_ (2008). *Espacios de la memoria. Lugares y paisajes de la cultura uruguaya*. Montevideo: Trilce.
- \_\_\_\_ (2011). *Confluencias en la diversidad. Siete ensayos sobre la inteligencia creadora uruguaya*. Montevideo: Trilce.
- \_\_\_\_ (2017). «La generación del 45: lúcidos, críticos y... poetas» en María José Bruña (ed). *Vértigo y desvelo. Dimensiones de la creación de Ida Vitale*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 13-24.
- ALBERTI, Rafael (1975). *Imagen primera de ...* Madrid: Turner.
- \_\_\_\_ [1989] (1998). *La arboleda perdida. Tercero y Cuarto libros (1931-1987)*. Madrid: Alianza Editorial.
- ALBIÑANA, Salvador (2020). *Añorantes de un país que no existía. Ana Marrtínez Iborra y Antonio Deltoro, exiliados en México*. Valencia: PUV.
- ALONSO, Dámaso (1948). «Una generación poética. 1920-1936», *Finisterre*, pp.193-220 en Harald WENTZLAFF-EGGEBERT (ed) (1999). *Las vanguardias literarias en España. Bibliografía y antología crítica*. pp.387-401.

- ALVAR, Carlos, Mainer, José Carlos y Navarro, Rosa [1997] (2014). *Breve historia de la literatura española*. Madrid: Alianza Editorial.
- ALZUGARAT, Alfredo (ed) (2011). «Prólogo» en *Diario de José Pedro Díaz (1942-1956; 1971; 1998)*. Montevideo: Biblioteca Nacional – Ediciones de la Banda Oriental. 11-31.
- ANDERSON, Benedict (1991). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ANSINO DOMÍNGUEZ, José Miguel (1999). «El teatro de tema mitológico de Fernán Pérez de Oliva». *Flor*, II, 11-27. Disponible en <https://revistaseug.ugr.es/index.php/florentia/article/view/4289>.
- APPADURAI, Arjun [1990-1996] (2012). *Modernità in polvere. Dimensioni culturali della globalizzazione*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- ARENDT, Hannah (1982). *Los orígenes del totalitarismo. El Imperialismo*. Madrid: Alianza. Vol.2.
- ARIAS DE COSSÍO, Ana María y Murga Castro, Idoia (2015). *Escenografía en el exilio republicano de 1939*. Sevilla: Editorial Renacimiento (Biblioteca del Exilio).
- ARTEAGA, Juan José (2000). *Uruguay. Breve historia contemporánea*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ASCUNZE, José Ángel (2016). *Escena y literatura dramática del exilio republicano de 1939 en Centroamérica*. Sevilla: Editorial Renacimiento.
- ASSMANN, Aleida and Sebastian CONRAD, (eds.) (2010). *Memory in a Global Age. Discourses, Practices and Trajectories*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- AUB, Max (1945). «Discurso De La Novela Española Contemporánea». *Jornadas*, 50, Colegio De México. Disponible en [www.jstor.org/stable/j.ctv8bt2w5](http://www.jstor.org/stable/j.ctv8bt2w5).
- \_\_\_\_ ([1966] 1974). *Manual de historia de la literatura española*. Madrid: Akal.
- \_\_\_\_ (2009). *La gallina ciega: diario español*. Madrid: Visor Libros.
- AUERBACH, Erich [1942] (2017). *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- AYALA, Francisco [1948] (1997). «¿Para quién escribimos nosotros?». *Guaraguau*, 2 (5). 83-94. Ejemplar dedicado al *Exilio literario español en América*.
- \_\_\_\_ (1981). «La cuestionable literatura del exilio». *Cuadernos del Norte. Revista Cultural de la Caja de Aborros de Asturias*, 2 (8), 62-67.
- AZCUE CASTILLÓN, Verónica (2009). «Antígona en el teatro español contemporáneo». *Acotaciones: revista de investigación teatral*, 23, 33-46.
- \_\_\_\_ (2015). «Cervantes, Don Quijote y Sáncho panza en el teatro del exilio». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 35, 2, 161-192.

- \_\_\_\_\_ y Teresa SANTA MARÍA FERNÁNDEZ (2016). *Mito y tradición en el teatro del exilio republicano de 1939*. Sevilla: Editorial Renacimiento (Biblioteca del Exilio).
- AZNAR SOLER, Manuel y Mario SCHNEIDER (1978-1979). *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (1937)*. Barcelona: Laia. 3 vol.
- \_\_\_\_\_ y José Ramón López García (eds) (2011). *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*. Sevilla: Editorial Renacimiento.
- \_\_\_\_\_ y José Ramón López García (eds). (2016). *Diccionario biobibliográfico de los escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*. Sevilla: Editorial Renacimiento.
- \_\_\_\_\_ (2012). «Historiografía y exilio teatral republicano de 1939», *Iberoamericana*, 47, 129-141.
- \_\_\_\_\_ (2016).
- AZORÍN [1912] (2005). *Castilla*. Barcelona: Austral.
- BABBI, Anna Maria (a cura di) (2009). *Melusine*. Verona: Fiorini. Atti del convegno internazionale tenutosi a Verona 10-11 novembre 2006.
- BAJTÍN, Mijaíl (2003). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_ (2005). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BALIBREA, María Paz (coord.) (2017). *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español*. Madrid: Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_ (2007). *Tiempo de exilio: una mirada crítica a la modernidad española desde el pensamiento republicano en el exilio*. Barcelona: Montesinos.
- BECCARIA, Cesare (2006). *De los delitos y de las penas*, Facsímil de la edición príncipe en italiano de 1764, México: Fondo de Cultura Económica.
- BENJAMIN, Walter (1990). *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Madrid: Taurus.
- \_\_\_\_\_ [1925] (1990). *El origen del drama barroco alemán*. España: Taurus.
- \_\_\_\_\_ (2021). *Calle de sentido único*. Cáceres: Periférica.
- BERENGUER, Amanda (2011). *El río y otros poemas*. Ed. Leandro Delgado. Prólogo y selección Silvia Guerra. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura.
- BERG, John (2016). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BÉRTOLO, Constantino (2018). *Viceversa. La literatura latinoamericana como espejo*. Barcelona: Paso de barca.
- BINNS, Niall (2012). *Argentina y la guerra civil española. La voz de los intelectuales*. Madrid: Calambur.
- \_\_\_\_\_ (2016). *Uruguay y la Guerra civil española: la voz de los intelectuales*. Madrid: Calambur.

- \_\_\_\_ (2020). «¿El “sabio” o el “traidor”? Gregorio Marañón entre los intelectuales del Cono Sur (1937)» en *“Si España cae –digo, es un decir–”. Intelectuales de Hispanoamérica ante la República española en guerra*. Madrid: Calambur. 319-361.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos, Julio RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS e Iris M. ZAVALA (1978). *Historia social de la literatura española (en lengua española)*. Madrid: Castalia. 3vols.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos (2006). *Ensayos sobre la literatura del exilio español*. México: Colegio de México.
- BLANCO PRIETO, Francisco (2009). «Unamuno y la guerra civil». *Cuadernos de la cátedra Miguel de Unamuno*, 47 (1), 13-53.
- BORGES, Jorge Luis (1994). «El escritor argentino y la tradición» en *Obras completas. Tomo I*. Buenos Aires: Emecé Editores. 267-274.
- BORSÓ, Vittoria, Yasmin TEMELLI y Karolin VISENEBER (eds) (2012). *México: migraciones culturales, topografías transatlánticas: acercamiento a las culturas desde el movimiento*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- BOU, Enric (1999). «Ligeros de equipaje: exilio y viaje en la España peregrina (1936-1969)». *Revista Hispánica Moderna*, 52 (1), 96-109.
- BOURDIEU, Pierre [1992] (2018<sup>7</sup>). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- BRECHT, Bertolt (1984). *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona: Península.
- BRIHUEGA, Jaime (2017). *Cambio de siglo, república y exilio*. Madrid: Editorial Machado.
- BRUÑA, María José (ed) (2017). *Vértigo y desvelo. Dimensiones de la creación de Ida Vitale*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- CAGIO VILA, Pilar (ed) (2018). *Donde la política no alcanza: el reto de diplomáticos, cónsules y agentes culturales en la renovación de las relaciones entre España y América, 1880-1939*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro [1635] (2005). *La vida es sueño*. Ed. Ciriaco Morón. Madrid: Cátedra.
- \_\_\_\_ (1649). *El purgatorio de San Patricio*. Madrid: viuda de Juan Sánchez. Disponible en [El purgatorio de San Patricio | Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes \(cervantesvirtual.com\)](http://cervantesvirtual.com/obra-visor/el-purgatorio-de-san-patricio---/pdfjs-viewer/download/#p=0)
- CAMPOAMOR, Ramón de (1853). *Colón*. Valencia: Imprenta de J. Ferrer de Orga. [Colón : poema / por Ramón de Campoamor | Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes \(cervantesvirtual.com\)](http://cervantesvirtual.com/obra-visor/colon---/pdfjs-viewer/download/#p=0)
- CANALES, Jimena (2020). *El físico y el filósofo: Albert Einstein, Henri Bergson y el debate que cambió nuestra comprensión del tiempo*. Barcelona: Arpa Editores.
- CANO, José Luis (1973). *La poesía de la generación del 27*. Madrid: Guadarrama.

- \_\_\_\_ (1986-1987). «Dos cartas de Unamuno sobre la guerra civil», *Cuadernos del Norte*, 40, 46-51.
- CARREDANO, C. (2012). «Hasta los verdes maizales de México: Rodolfo Halffter y Don Lindo de Almería». *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas*, 30(93), pp. 69-102. <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.2008.93.2273>
- CASAS, Arturo (2017). «La radicación uruguaya del exilio intelectual republicano tras la guerra civil española (la historiografía, la categorización y el método)». *Anales de literatura española contemporánea*. 42 (4), 857-888.
- CAUDET, Francisco (1976). *Cultura y exilio. La revista "España peregrina" (1940)*. Valencia: Fernando Torres Editor.
- \_\_\_\_ (1979). *El hijo pródigo. Antología*. Introducción, selección y notas de Francisco Caudet. México: siglo XXI.
- \_\_\_\_ (1992). *El exilio republicano en México. Las revistas literarias (1939-1971)*. Fundación Banco Exterior.
- \_\_\_\_ (2004). «Las revistas del exilio republicano», *Quimera: revista de literatura*, 250, 44-46.
- \_\_\_\_ (2005). *El exilio republicano de 1949*. Madrid: Cátedra.
- \_\_\_\_ (2007). *El exilio republicano en México: las revistas literarias (1939-1971)*. Alicante: Servicio de Publicaciones de la Universidad.
- \_\_\_\_ (2009). «¿De qué hablábamos cuando hablamos de literatura del exilio republicano de 1939?». *Arbor: ciencia, pensamiento y cultura*, 739, 993-1007.
- CERNUDA, Luis (1957). *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- \_\_\_\_ [1960] (1971). *Poesía y literatura*. Barcelona: Seix Barral.
- COMPAGNON, Antoine (2007). *Los antimodernos*. Barcelona: Acantilado. Trad. Manuel Arranz.
- \_\_\_\_ (2020). *La segunda mano o el trabajo de la cita*. Madrid: Acantilado.
- CORNEJO-POLAR, Antonio [1994] (2003). *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: CELACP.
- DARÍO, Rubén (1920). *Los raros*. Madrid: Editorial Mundo Latino.
- DE HOYOS PUENTE, Jorge (2008). «La construcción del imaginario colectivo del exilio republicano en México: los mitos fundacionales» en María Encarna NICOLÁS MARÍN y Carmen GONZÁLEZ MARTÍNEZ (2008), *Ayeres en discusión: temas claves de Historia Contemporánea hoy*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad. [Murcia.pdf \(ahistcon.org\)](http://ahistcon.org)
- \_\_\_\_ (2012). «Pensando en el regreso. Las organizaciones políticas del exilio republicano en México frente al ocaso del franquismo y la transición española». *Historia social*, 74, 85-101.

- \_\_\_\_ (2012). «Últimas aportaciones a los estudios de los exilios españoles». *Ayer*, 85, 229-242.
- \_\_\_\_ (2012). *La utopía del regreso: proyectos de estado y sueños de nación en el exilio republicano en México*. México: Colegio de México.
- \_\_\_\_ (2014). «México y las instituciones republicanas en el exilio: del apoyo del Cardenismo a la instrumentación política del Partido Revolucionario Institucional, 1939-1977». *Revista de Indias*, 74 (260), 275-306.
- \_\_\_\_ (2016). «La evolución del negrinismo en el exilio republicano en México». *Historia y política: ideas, procesos y movimientos sociales*. 36, 313-337.
- \_\_\_\_ (2016). *¡Viva la inteligencia! El legado institucionalista en el exilio republicano de 1939*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- \_\_\_\_ (2017) «Las historiografías de la Guerra civil española en México y Centroamérica» en Ángel VIÑAS y Juan Andrés BLANCO RODRÍGUEZ (dirs), *La Guerra civil española, una visión bibliográfica*. Madrid: Marcial Pons. 427-434.
- \_\_\_\_ (2017). «La historiografía sobre refugiados y exiliados políticos en el siglo XX: el caso del exilio republicano español de 1939». *Ayer*, 106, 293-305.
- \_\_\_\_ (2017) «Los estudios del exilio republicano de 1939 a revisión: una mirada personal». *Dictatorships and Democracies. Journal of History and Culture* (5), pp.285-232).
- \_\_\_\_ (2019). «Los difíciles años cuarenta para el exilio republicano de 1939». *Historia y Memoria de la Educación*. 9, 26-59.
- DE LUCAS, Javier (1995). «Fundamentos filosóficos del Derecho de Asilo». *Derechos y Libertades. Revista del Instituto Bartolomé de las Casas*, 4, 23-55.
- DE MARINIS, Marco (2000). *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*. Roma: Bulzoni.
- \_\_\_\_ (1984). *L'esperienza dello spettatore. Fondamenti per una semiótica della ricezione teatrale*. Urbino: Università degli Studi di Urbino.
- \_\_\_\_ (1982). *Semiótica del teatro: l'analisi testuale dello spettacolo*. Milano: Bompiani.
- DE MARCO, Valeria (2013). «Revistas de un solo autor: disonancias del exilio español de 1939». *Olivar*, 14, 19, 1-18.
- DE TORO, Alfonso (ed) (1990). *Semiótica y teatro latinoamericano*. Buenos Aires-Ottawa: Editorial Galerna.
- \_\_\_\_ y Fernando DE TORO (eds) (1993). *Hacia una nueva crítica y un nuevo teatro latinoamericano*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag.
- \_\_\_\_ (2001). «Investigación transdisciplinaria, transcultural y transtextual en las ciencias del teatro». *Gestos: teoría y práctica del teatro hispánico*. 32, 11-46.



- DE TORO, Fernando (1987). *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna.
- \_\_\_\_\_ (2010). «El desplazamiento de la literatura, la literatura del desplazamiento y la problemática de la identidad». *Extravío, revista electrónica de literatura comparada*, 5.
- DE TORRE BALLESTEROS, Guillermo (2001). *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid: Visor Libros.
- DEBICKI, Andrew (1968). *Estudios sobre poesía española contemporánea. La generación de 1924-1925*. Madrid: Gredos.
- DELAY, Florence (2017). *Puerta de España*. Madrid: Turner Noema.
- DENNIS, Nigel (1996). «Culture in the Second Republic. The Comités de Cooperación INtelectual». *Revista de estudios hispánicos*, 21, 87-99.
- \_\_\_\_\_ (2001). «El escritor Emilio Prados en la editorial mexicana Séneca». *Clio: History and History Teaching*, 21, Recurso en red: <http://clio.rediris.es/exilio/prados.htm>
- \_\_\_\_\_ y Emilio PERAL VEGA (eds) (2009). *Teatro de la Guerra Civil: el bando republicano*. Madrid: Espiral.
- DERRIDA, Jacques (2006). *La hospitalidad*. Buenos Aires: Ediciones de la flor.
- DI GIACOMO, Giuseppe (2015). *Fuori dagli schemi. Estetica e arti figurative del Novecento a oggi*. Bari: Editori Laterza.
- DÍAZ, José Pedro (1947). «Indagación de una literatura». *Escritura*, 2, 31-35.
- \_\_\_\_\_ (1958). *Gustavo Adolfo Bécquer. Vida y poesía*. Madrid: Gredos.
- \_\_\_\_\_ (2011). *Diario (1942-1956; 1971; 1998)*. Edición, prólogo y notas de Alfredo Alzugarat. Montevideo: Biblioteca Nacional – Ediciones de la Banda Oriental.
- DÍAZ SILVA, Elena, Aribert REIMANN y Randal SHEPPARD (eds) (2018). *Horizontes del exilio: nuevas aproximaciones a la experiencia de los exilios entre Europa y América Latina durante el siglo XX*. Madrid: Iberoamericana Veuvert.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2008). *El bailor de soledades*. Valencia: Pre-Textos.
- \_\_\_\_\_ (2013). *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- DIEGO, Gerardo [1932, 1934] (2007). *Poesía española (antologías)*. Ed. José Teruel. Madrid: Cátedra.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (1987). *Panorama crítico de la Generación del 27*. Madrid: Castalia.
- \_\_\_\_\_ (2005). *Poetas y narradores. La narrativa breve en las revistas de vanguardia en España (1918-1936)*. Madrid: Devenir Ensayo.

- \_\_\_\_ (2000). «Valbuena Prat y los poetas de su generación», *Monteagudo*, 5, 83-95.
- DOMENECH, Ricardo (ed) (2006). *Teatro del exilio: obras en un acto*. Madrid: RESAD.
- \_\_\_\_ (2013). *El teatro del exilio*. Madrid: Cátedra.
- DUTRÉNIT BIELOUS, Silvia, Eugenia ALLIER MONTAÑO y Enrique CORAZA DE LOS SANTOS (2008). *Tiempos de exilios. Memoria e historia de españoles y uruguayos*. Montevideo: Textual.
- ESPAGNE, Michel (2013). «La notion de transfert culturel». *RSL*, 1, <https://doi.org/10.4000/rsl.219>
- ESTEBAN, José (2008). «Bergamín de viva voz» en Rafael BONILLA CERESO, Rafael (coord.). *José Bergamín: el laberinto de la palabra*. Córdoba: Diputación de Córdoba, 263-294.
- \_\_\_\_ (2019). *Ahora que recuerdo: memorias literarias*. Madrid: Reino de Cordelia.
- EURÍPIDES (1985). *Tragedias*, I, ed. Juan Antonio López Férez, Madrid: Cátedra Letras Universales.
- EZRA, Elizabeth, and Terry ROWDEN (2006). *Transnational cinema: the film reader*. Amsterdam-New York: Routledge, 2006. 1-12.
- FABER, Sebastiaan (2013). «Los exiliados españoles y las instituciones mexicanas: entre la autonomía y la cooptación». *Historia del presente*, 22, 75-84.
- \_\_\_\_ (2019). «Unamuno desde el exilio republicano». *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*. 874-875, 20-22.
- \_\_\_\_ (2019). «Los intelectuales del exilio republicano español y la política mexicana» en AZNAR SOLER, Manuel e Idoia MURGA CASTRO (2019). *1939. Exilio republicano español*. Madrid: Ministerio de Justicia (catálogo de la exposición).
- FACAL SANTIAGO, Silvia (2002). «Política inmigratoria de puertas cerradas. Uruguay frente a la llegada de refugiados españoles republicanos y judíos alemanes». *Revista Complutense de Historia de América*, 28, 169-183.
- FÉRRIZ ROURE, Teresa (1995). *Estudio de España Peregrina (1940). Una revista para la continuación de la cultura española en México*. Tesis doctoral presentada en la Universidad Autónoma de Barcelona bajo la dirección de Paco Tovar. Disponible en [Estudio de España Peregrina \(1940\) / Teresa Ferriz Roure | Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes \(cervantesvirtual.com\)](http://Estudio de España Peregrina (1940) / Teresa Ferriz Roure | Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (cervantesvirtual.com))
- FISCHER-LICHTE, Erika (1999). *Semiótica del teatro*. Madrid: Arco Libros.
- FLORES MORA, Manuel (1986). «Cultura uruguaya de los 40» en *Manuel Flores Mora. Homenaje de la Cámara de representantes*. Montevideo: Cámara de Representantes. 3 vols.
- FOUCAULT, Michel (2000). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI.
- \_\_\_\_ (2016). *La sociedad punitiva*. Curso en el Collège de France (1972-1973). Buenos Aires: FCE.

- FRANCO, Enrique (1976). *Manuel de Falla y su obra*. Madrid: Publicaciones Españolas.
- FUSTER, Francisco (2015). «Semblanza de Ediciones del Árbol (1934-1936)». En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes - Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI) - EDI-RED: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/ediciones-del-arbol-1934-1936-semblanza/>
- GALMÉS, Héctor (1977). *Las calandrias griegas*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- GAMBA CORRADINI, Jimena (2018). «“Triste estaba y muy penosa”: sobre la formación del romancero erudito y sobre los ciclos de romances». *Revue d'études médiévales romanes*, 18, 1-17. <https://doi.org/10.4000/atalaya.3253> .
- GAOS, José (1949). «Los “transterrados” españoles de la filosofía en México». *Filosofía y Letras, revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, 36, 207-231.
- GAOS, Vicente [1965] (1986). *Antología del grupo poético de 1927*. Madrid: Cátedra.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor [1990] (2001). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.
- \_\_\_\_\_ (1999). *La globalización imaginada*. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_\_ (2004). *Diferentes, desiguales y desconectados: mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa.
- GARCÍA GALLARDO, Cristóbal L, Francisco MARTÍNEZ GONZÁLEZ y María RUIZ HILILLO (coords) (2010). *Los músicos del 27*. Granada: Universidad de Granada.
- GARCÍA GUAL, Carlos (2020). *La deriva de los héroes en la literatura griega*. Madrid: Siruela.
- GARCÍA LORCA, Federico (2006). *Obras Completas*. Barcelona: RBA editores. Vol. III
- GARCÍA LORCA, Federico (2016). *Teatro completo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- GARCÍA MARTÍNEZ, Anabel (2016). *El telón de la memoria: la Guerra Civil y el franquismo en el teatro español actual*. Georg Olms Verlag.
- GARCÍA MORALES, Alfonso (2007). *Los museos de la poesía. Antologías poéticas modernas en español, 1892-1941*. Sevilla: Alfar.
- GARRO, Elena [1992] (2011). *Memorias: España, 1937*. Madrid: Salto de Página.
- GAYA, Ramón (2010). *Obra completa*. Valencia: Pre-Textos.
- GENETTE, Gérard (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- GIBSON, Ian (2007) «Dos noches de 1927» *El País Babelia* 8 diciembre 2007. Disponible en: [https://elpais.com/diario/2007/12/08/babelia/1197074355\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2007/12/08/babelia/1197074355_850215.html)
- GIDE, André (1937). *Retour de l'U.R.S.S.* Paris : Gallimard.
- GODOY PEÑAS, Juan A. (2021). *Memoria, identidad y literatura del yo*. Sevilla: Renacimiento.

- GOETHE, Johann Wolfgang (2012). *Fausto*. Barcelona: Libros del Zorro Rojo.
- GÓMEZ CORREDERA, María del Puerto (2007). «El devenir del teatro de Unamuno en Latinoamérica». *Signa*, 16, 365-389.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1999). *Pombo*. Madrid: Visor Libros. Prólogo de Andrés Trapiello.
- GONZÁLEZ, Ángel (1975). *El grupo poético de 1927. Antología*. Madrid: Taurus.
- GONZÁLEZ BRIZ, M<sup>a</sup> de los Ángeles (2011). *Poesía, exilio y contactos de la generación del 27. Uruguay lee a España*. Editorial Academia Española.
- GONZÁLEZ DURO, Enrique (2012). *Las rapadas: el franquismo contra la mujer*. Madrid: Siglo XXI.
- GONZÁLEZ MUELA, Joaquín (1955). *El lenguaje poético de la generación Guillén-Lorca*. Madrid: Ínsula.
- GONZÁLEZ NEIRA, Ana (2010). *Prensa del exilio republicano, 1936-1977*. Santiago de Compostela: Andavira.
- GOYA, Francisco de (1980). *Goya: caprichos, desastres, tauromaquia, disparates*. Introducción de Sigrun Pass-Zeidler. Barcelona: Gustavo Gili.
- GRACIA, Jordi (2010). *A la intemperie: exilio y cultura en España*. Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_\_\_ y Domingo RÓDENAS DE MOYA (2015). *Pensar por ensayos en la España del siglo XX*. Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- GRACIÁN, Baltasar [1647] (1998). *Oráculo manual y arte de prudencia*. Ed. Emilio Blanco. Madrid: Cátedra.
- \_\_\_\_\_ [1648] (2005). *Arte de ingenio. Tratado de la Agudeza*. Ed. Emilio Blanco. Madrid: Cátedra.
- GRAMSCI, Antonio. *Il teatro lancia bombe nei cervelli. Articoli, critiche, recensioni 1915-1920*. A cura di Fabio Francione. Milano-Udine: Mimesi.
- GRANJEL, Luis S. (1963). *Retrato de Ramón*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- GRILLO, Rosa Maria (1998). «El exilio español en Uruguay» en Manuel AZNAR SOLER, *El exilio literario español de 1939*. Actas del Primer Congreso Internacional (Bellaterra, 27 noviembre – 1 diciembre 1995). Barcelona: GEXEL, 95-102.
- GUILLÉN, Jorge (1962). «Lenguaje de poema: una generación» en *Lenguaje y poesía. Algunos casos españoles*. Madrid: Revista de Occidente.
- GUILLÉN, Claudio [1985] (2018). *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Austral.
- \_\_\_\_\_ (1995). *El sol de los desterrados: literatura y exilio*. Barcelona: Quaderns Crema.

- \_\_\_\_ (2003). «*De la continuidad. Tiempos de historia y de cultura*», discurso leído el día 2 de febrero de 2003 en su recepción pública, por el Excmo. Sr. Don Claudio Guillén y contestación del Excmo. Sr. Don Francisco Rico. Madrid: Real Academia de la Lengua.
- GULLÓN, Ricardo (1952). «La joven poesía española (en torno a una antología)», *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 81. Disponible en: [La joven poesía española : en torno a una Antología / Ricardo Gullón | Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes \(cervantesvirtual.com\)](http://cervantesvirtual.com)
- HERAS, Juan Pablo y José Paulino AYUSO (ed) (2014). *El exilio teatral republicano de 1939 en México*. Sevilla: Editorial Renacimiento (Biblioteca del Exilio).
- HERNÁNDEZ LÓPEZ, Araceli (2019). *Edición crítica de la obra dramática de Hernán Pérez de Oliva: sus tragedias “La venganza de Agamenón” y “Hécuba triste”*. Tesis de doctorado, Madrid, Universidad Complutense. <https://eprints.ucm.es/59313/>.
- HIGHET, Gilbert [1949] (2018). *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica.
- HOMERO (2007). *Iliada*. ed. Antonio López Eire. Madrid: Cátedra Letras Universales.
- HUIZINGA, Johan [1919] (1930). *El otoño de la Edad Media. Estudios sobre las formas de vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y los Países Bajos*. Trad. de José Gaos. Madrid: Revista de Occidente.
- \_\_\_\_ (1938). *Homo ludens*. Trad. Eugenio Ímaz. Madrid: Revista de Occidente.
- HUTCHEON, Linda (1985). *A Theory of Parody. The teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Nueva York y Londres: Methuen.
- IDMHAND, Fatiha y Margarida CASACUBERTA (2017), «*Intelectuales “satélites”*. Hacia un nuevo enfoque sobre la circulación de la literatura y de la cultura», *Letral*, 19, 1-7.
- \_\_\_\_, Margarida CASACUBERTA, Manuel AZNAR SOLER, Carlos DEMASI (eds) (2020). *Lugares y figuras del exilio republicano del 39. Los intelectuales “satélites” y sus redes transnacionales*. Bruselas: Peter Lang.
- IGLESIAS, Antonio (1979). *Rodolfo Halffter (su obra para piano)*. Madrid: Alpuerto.
- \_\_\_\_ (1992). *Rodolfo Halffter (tema, nueve décadas y final)*. Madrid: Fundación Banco Exterior.
- IRAVEDRA, Araceli (ed.) (2013). *Políticas poéticas. De canon y compromiso en la poesía española del siglo XX*. Madrid: Iberoamericana – Vervuert.
- JACOB, Raúl (1985). *El Uruguay de Terra, 1931-1938*. Montevideo: Banda Oriental.
- JATO, Mónica (2020). *El éxodo español de 1939. Una topología cultural del exilio*. Leiden-Boston: Brill-Rodopi.
- JORGE, David (2016). *Inseguridad colectiva. La Sociedad de Naciones, la guerra de España y el fin de la paz mundial*.

- KEANE, John (2000). *Reflexiones sobre la violencia*. Madrid: Alianza Editorial.
- KOOSTRIN, Hannah (2017). *Honest Bodies. Revolutionary Modernism in the Dances of Anna Sokolow*. New York: Oxford University Press.
- LARRAZ, Fernando (2009). *El monopolio de la palabra. El exilio intelectual en la España franquista*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- \_\_\_\_\_ (2018). *Editores y editoriales del exilio republicano de 1939*. Sevilla: Editorial Renacimiento.
- \_\_\_\_\_ y SANTOS SÁNCHEZ, Diego (eds) (2021). *Poéticas y cánones literarios bajo el franquismo*. Madrid: Iberoamericana.
- LAUGE Hansen, Hans y Juan Carlos CRUZ SUÁREZ (eds.) (2012). *La memoria novelada. Hibridación de géneros y metaficción en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo (2000-2010)*. Suiza: Peter Lang.
- LEFEVERE, André (1997). *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*. México: Colegio de España.
- LEVI-STRAUSS, Claude (1993). *Mirar, leer, escuchar*. Madrid: Siruela.
- LEVY, Daniel and Natan SZNAIDER (2006). *The Holocaust and Memory in the Global Age*. Philadelphia: Temple University Press.
- LIDA, Clara E (2009). *Caleidoscopio del exilio. Actores, memoria, identidades*. México: Colegio de México.
- LIFAR, Serge (1943). *De mis años de hambre*. Barcelona: Lauro.
- \_\_\_\_\_ (1966). *La danza*. Barcelona: Labor
- LÓPEZ, Dámaso (2009). «Problemas de la historia literaria» en Francisco GARCÍA JURADO, Margit RADERS, Juan Felipe VILLAR DÉGANO (eds). *Claudio Guillén, lecciones de un maestro*. Madrid: UCM.
- LÓPEZ FÉREZ, Juan Antonio (ed.) (2009). *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*. Madrid: Ediciones Clásicas. 2 vols.
- LORAU, Nicole (2008). *La guerra civil en Atenas. La política entre la sombra y la utopía*. Madrid: Akal.
- MACHADO, Carlos (1992). *Historia de los orientales*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- MAGGI, Carlos (1947). «Nueva literatura uruguaya», *Escritura*, 1, 30-32.
- \_\_\_\_\_ (1948). «(Sobre nueva crítica uruguaya). Bueno, yo les dije...». *Marcha*, 434, 20-21.
- \_\_\_\_\_ (1963). *El Uruguay y su gente*. Montevideo: Alfa.
- MAINER, José Carlos (1987). *La edad de Plata (1902-1939): ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra.

- \_\_\_\_ (1998). «Sobre el canon de la literatura española del siglo XX» en Enric SULLA (ed. y comp.). *El canon literario*. Madrid: Arco Libros, 271-299.
- MALROUX, André (2017). *La condición humana*. Madrid: Edhasa.
- \_\_\_\_ (2017). *El museo imaginario*. Madrid: Cátedra.
- MANRIQUE, Jorge (1995). *Poesía*. Ed. Jesús-Manuel Alda Tesán. Madrid: Cátedra.
- MARÍAS, Julián (1966). «Prólogo» en Guillermo Díaz-Plaja, *Memoria de una generación destruida (1930-1936)*. Barcelona, Aymá.
- MARICHALAR, Antonio (2002). *Ensayos literarios*. D. Ródenas de Moya (Ed). Madrid: Fundación Santander Central Hispano. 193-195.
- MARTÍN CABRERA, Luis (2011). *Radical Justice: Spain and the Southern Cone Beyond Market and State*. Lewisburg, PA: Bucknell UP.
- MARTÍN GIJÓN, Mario (2018). *Un segundo destierro: la sombra de Unamuno en el exilio español*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- \_\_\_\_, Chiara Francesca PEPE y José Ramón LÓPEZ GARCÍA (eds). (2021). *Destierros y destiempos: una revisión del exilio republicano español*. Peter Lang.
- MARTÍN MORENO, Antonio (2010). «La generación literaria del 27 y la música: Jorge Guillén y Federico García Lorca» en García Gallardo, Cristóbal L., Francisco Martínez González y María Ruiz Hillo (coords) (2010). *Los músicos del 27*. Granada: Universidad de Granada. pp. 53-69.
- MARTÍNEZ, Rogelio (Comp.) (2001). *Crónica del exilio español en Uruguay. Testimonios y dibujos*. Montevideo: Editorial José Bergamín.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, Iker (2015). «Reflexiones en torno al Mundo Antiguo y a la enseñanza de las lenguas clásicas en la obra de Miguel de Unamuno (dos manuscritos de la “Casa Museo Unamuno” sobre la enseñanza del latín)». *Estudios clásicos*, 147, 97-116.
- MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús A (dir) (2001). *Historia de la edición en España, 136-1936*. Madrid: Marcial Pons.
- MILLARES, Selena (ed) (2018). *En pie de prosa: la otra vanguardia hispánica*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- MOLINA, Tirso de (1636). *El Aquiles*. Madrid: Imprenta Real. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-aquiles--0/>
- MONMANY, Mercedes (2021). *Sin tiempo para el adiós. Exiliados y emigrados en la literatura del siglo XX*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- \_\_\_\_ (2016). *El burlador de Sevilla*. Ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez. Madrid: Cátedra.

- MORÁN, Carmen (2014). *Juan Ramón Jiménez y la poesía argentina y uruguaya en el año 48: historia de una antología nunca publicada*. Madrid: Visor.
- MORÁN, Gregorio (2014). *El cura y los mandarines (Historia no oficial de El Bosque de los Letrados). Cultura y política en España 1962-1996*. Madrid: Akal.
- MORCILLO GÓMEZ, Aurora (2015). *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*. Madrid: Siglo XXI.
- MORELLI, Gabriele (2007). *La generación del 27 y su modernidad*. Málaga: Centro Cultural de la Generación del 27.
- MORENILLAS TALENS, Carmen (2014). «Ecos ovidianos en una adaptación de Eurípides: *Hécuba triste* de Pérez de Oliva». *Synthesis*, 21. <https://www.synthesis.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Synthesisv21a05>.
- MORTARA GARAVELLI, Beatrice [1988] (2018). *Manual de retórica*. Madrid: Cátedra.
- MOYA ÁVILA, Francisco (2015). «Octavio Paz y su *Laurel*: lector de Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez». *Philologia Hispalensis*, 29 (3-4), pp.41-53.
- MURGA, Idoia (ed) (2020). *Poetas del cuerpo. La danza de la Edad de Plata*. Madrid: Residencia de Estudiantes.
- MURGA, Julia (2013). «José Bergamín: fantasma peregrino». RNE. [Documentos RNE: José Bergamín:el fantasma peregrino | RTVE Play](#)
- NAHARRO CALDERÓN, José María (coord.) (1991). *El exilio de las Españas de 1939 en las Américas: ¿adónde fue la canción?*. Madrid: Anthropos.
- NIETZSCHE, Friedrich (2003). *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida (II intempestiva)*. Madrid: Biblioteca Nueva. Ed. Germán Cano.
- NORA, Pierre (dir) (1984-1992). *Les Lieux de mémoire*. Paris : Gallimard. 3vol.
- OLIVA, César (2005). *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra.
- ORTEGA GARRIDO, Andrés (2012). *Vanguardia y mundo clásico grecolatino en España*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- ORTEGA Y GASSET, José (1966). *Obras completas*. Madrid: Revista de Occidente. 9 vols.
- ORTIZ DE URBINA Y SOBRINO, Paloma (2007). *Richard Wagner en España: la Asociación Wagneriana de Madrid (1911-1915)*. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá.
- OVIDIO (2005). *Metamorfosis*, ed. Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias. Madrid: Cátedra Letras Universales.
- PASEYRO, Ricardo (1989). *Éloge de l'analphabétisme à l'usage des faux lettrés*. Paris : Robert Laffont.
- PAVIS, Patrice (1992). *Theatre at the crossroads of culture*. Londo-New York: Routledge.



- \_\_\_\_ (1998). *Dizionario del teatro*. Bologna: Zanichelli.
- PAZ, Octavio [1978] (2003). *Xavier Villaurrutia en persona y obra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B y Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES (2012). *Las épocas de la literatura española*. Barcelona: Ariel.
- PERAL VEGA, Emilio (2008). «Máscara, poesía y compromiso: el teatro de Bergamín en el exilio» en Rafael BONILLA CEREZO, Rafael (coord.). *José Bergamín: el laberinto de la palabra*. Córdoba: Diputación de Córdoba, 129-156.
- \_\_\_\_ (2013). *Retablos de agitación política. Nuevas aproximaciones al teatro de la Guerra Civil española*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- PÉREZ-BUSTAMANTE MOURIER, Ana Sofía (1992). «Cultura popular, cultura intelectual y casticismo» en Ana Sofía PÉREZ-BUSTAMANTE MOURIER y Alberto ROMERO FERREZ (eds), *Casticismo y literatura en España*. Cádiz: Cuadernos Draco, Universidad de Cádiz. 125-164.
- PÉREZ DE OLIVA, Fernán (1586). *Hécuba triste*, en Morales, Ambrosio de (ed.), *Las obras del maestro Fernán Pérez de Oliva*. Impreso en Córdoba.
- POCIÑA, Andrés (2001). «Sobre la reescritura de los clásicos». *Las puertas del drama*, 6. <http://www.aat.es/pdfs/drama6.pdf>.
- PLA BRUGAT, Dolores (1985). *Los niños de Morelia*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- POZUELO YVANCOS, José María (2000). «Parodiar rev(b)elar». *Revista de Literatura comparada*, 4, 1-18.
- \_\_\_\_ (2014). *La invención literaria. Garcilaso, Góngora, Cervantes, Quevedo y Gracián*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- \_\_\_\_ y Rosa María ARADRA SÁNCHEZ (2000). *Teoría del canon y literatura española*. Madrid: Cátedra.
- PRESTON, Paul (1998). *Las tres Españas del 36*. Madrid: DeBolsillo.
- RAMA, Ángel (1948). «Generación va, generación viene». *Clinamen*, 5, 52-53.
- \_\_\_\_ (1959). «Testimonio, confesión y enjuiciamiento de 20 años de Historia literaria y de Nueva literatura uruguaya», *Marcha*, 3 de julio de 1959.
- \_\_\_\_ (1963). «¿Para qué sirven las revistas?», *Marcha*, n.1161, 30-31. 26 de junio de 1963.
- \_\_\_\_ (1966). *Aquí, cien años de raros*. Prólogo y selección de Ángel Rama. Montevideo: Arca.
- \_\_\_\_ (1971). «La generación crítica (1939-1969)» en *Uruguay hoy* (Parte IV). Buenos Aires: Siglo XXI, 325-401.

- \_\_\_\_ [1982] (2004). *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: siglo XXI Editores.
- \_\_\_\_ (1988). *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.
- \_\_\_\_ (2001). *Ángel Rama: Diario 1974-1983*. Ed. Rosario Peyrou. Montevideo: Trilce.
- REAL DE AZÚA, Carlos (coord.) (1964). *Antología del ensayo uruguayo*. Montevideo: Universidad de la República.
- RECALCATI, Massimo (2021). *Ritorno a Jean-Paul Sartre. Esistenza, infanzia e desiderio*. Milano: Einaudi.
- RENDUELES, César y Ana USEROS (2014). *Walter Benjamin: atlas-constelaciones*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- RICOEUR, Paul [2000] (2010). *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Trotta.
- ROCCA, Pablo (1992). *Montevideo: altillos, cafés, literatura 1849-1986*. Montevideo: Arca.
- \_\_\_\_ (2002) (ed). *El Uruguay de Borges. Borges y los uruguayos. 1925-1974*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación Universidad de la República – Fundación Bankboston.
- \_\_\_\_ (2004). *El 45. Entrevistas, testimonios*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- \_\_\_\_ (2005). «El Uruguay de Borges: otros documentos». *Fragmentos*, 28-29, 213-223.
- \_\_\_\_ (ed) (2009). *Revistas culturales del Río de la Plata. Campo literario: debates, documentos, índices (1942-1964)*. Montevideo: Comisión Sectorial de Investigación Científica Universidad de la República.
- \_\_\_\_ y Eduardo ROLAND (eds) (2011). *Lorca y Uruguay. Paisajes, homenajes y polémicas*. Jaén: Alcalá Grupo Editorial, 2011.
- RODRÍGUEZ MARCOS, Javier (2012). «Amor y odio en la Generación del 27». *El País*, 22 de abril de 2012. Disponible en [https://elpais.com/cultura/2012/04/20/actualidad/1334947614\\_230270.html](https://elpais.com/cultura/2012/04/20/actualidad/1334947614_230270.html).
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1948). «Carta abieta a Carlos Maggi». *Marcha*, 435, 14.
- \_\_\_\_ (1966). *Literatura uruguaya del medio siglo*. Montevideo: Alfa.
- \_\_\_\_ (1987). *Borges. Una biografía literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio (coord.) (2009). *La República y la cultura: paz, guerra y exilio*.
- \_\_\_\_ (2009). «La Generación de la República» en *La República y la cultura: paz, guerra y exilio*. Madrid: Akal, 517-524.
- ROJAS, Fernando de [ca. 1500] (2005). *La Celestina*. Ed. Dorothy S. Severin. Madrid: Cátedra.

- ROMERO LARGO, Luis, Manuel SUÁREZ GONZÁLEZ y Rogelio MARTÍNEZ BARREIRO (eds) (2007). *Los exiliados españoles en Uruguay (1814-1978)*. Montevideo: Endymion Ediciones.
- ROSTER, Peter y Mario ROJAS (eds). *De la colonia a la postmodernidad: teoría teatral y crítica sobre teatro latinoamericano*. Buenos Aires-Ottawa: Editorial Galerna.
- ROTHBERG, Michael (2009). *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford (California): Stanford University Press.
- ROZAS, José Manuel y Gregorio TORRES NEBRERA (1980). *El grupo poético del 27*. Madrid: Cíncel.
- RUIZ ORTIZ, Xochiquetzal (1990) *Rodolfo Halffter*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes-Centro Nacional de Investigación e Información Musical Carlos Chávez.
- SAAVEDRA, Juan José (1993). *El humor de Silverio Lanza y Ramón Gómez de la serna. Dos madrileños atípicos*. Madrid: Ediciones Libertarias.
- SAID, Edward [1999] (2016). *Fuera de lugar*. Barcelona: Penguin Random House.
- SALAZAR CASTRO, Adolfo (1932). «Generación y promoción. La promoción de la República». *El Sol*, 20 enero 1932, p.2.
- \_\_\_\_ [1949] (2014). *La danza y el ballet*. Fondo de Cultura Económica: México.
- SÁNCHEZ CUERVO, Antolín y HERMIDA DE BLAS, Fernando (coords) (2013). *Pensamiento exiliado español. El legado filosófico del 39 y de su dimensión iberoamericana*. Madrid: Biblioteca Nueva – CSIC.
- \_\_\_\_ (2014). «El exilio de María Zambrano y la política oculta». *Aurora*, 15, 56-62.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Raquel (2002). «José Ruiz-Castillo, editor de la Edad de Plata (1910-1945)», *Castilla: estudios de literatura*, 27, 123-140.
- SÁNCHEZ OMS, Manuel (2013). *El collage. Historia de un desafío*. Barcelona: Erasmus Pensamiento.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (2008). «Memoria y literatura: escribir desde el exilio». *Lectura y signo*, 3, 437-453.
- SANTULLANO, Luis (1938). «Antipedagogía». *Hora de España*, 18, 25-30.
- SEGRE, Cesare (1988). «Semiotica y teatro», *Versantes*, 14, 3-12.
- SEIGEL, Micol (2005). «Beyond Compare. Comparative Method after the Transnational Turn». *Radical History Review*, 91, 62-90.
- SÉNECA, Lucio Anneo (2012). *Tragedias completas*, ed. Leonor Pérez Gómez. Madrid: Cátedra Letras Universales.
- SHERIDAN, Guillermo (2008). *El filo del ideal. Octavio Paz en la Guerra Civil*. Madrid: Visor Libros.

- SIGUAN, Marisa y Mónica RÍOS (eds) (2018). *Ex-patria: pensamiento utópico en las literaturas del exilio y la diáspora*. Barcelona: Icaria.
- SILVA VILA, María Inés (1993). *Cuarenta y cinco por uno*. Montevideo: Fin de Siglo.
- SNOW, Donald M (1996). *Uncivil Wars. International Security and the New Internal Conflicts*. Boulder, Colo: Lynne Rienner.
- SOBEJANO, Gonzalo (1967). *Nietzsche en España*. Madrid: Editorial Gredos.
- SOLANES, Josep (2016). *En tierra ajena: exilio y literatura desde la Odisea hasta Molloy*.
- STORNI, Alfonsina (1931). *Dos farsas pirotécnicas (contiene Cimbellina en 1900 y pico... y Polixena y la cocinerita*. Buenos Aires: Cooperativa Editorial limitada.
- SULLA, Enric (comp.) (1998). *El canon literario*. Madrid: Arco/Libros.
- TODOROV, Tzvetan (1980). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Madrid: Siglo XXI.
- TORRES FIERRO, Danubio (2007). *Octavio Paz en España, 1937*. México: Fondo de Cultura Económica.
- TRAPIELLO, Andrés (1994). *Las armas y las letras: literatura y guerra civil (1936-1939)*. Barcelona: Planeta.
- UGARTE, Michael (1999). *Literatura española en el exilio. Un estudio comparativo*. Madrid: Siglo XXI.
- UNAMUNO, Miguel de. (1959). «La regeneración del teatro español» en García Blanco, Manuel (ed), *Teatro completo*. Madrid: Aguilar. 1144-1145.
- \_\_\_\_ ([1898] 1999). *Paz en la guerra*. Madrid: Cátedra. Ed. Francisco Caudet.
- \_\_\_\_ ([1914] 2007). *Niebla*. Madrid: Cátedra. Ed. Mario J. Valdés.
- \_\_\_\_ ([1905] 2008). *En torno al casticismo*. Madrid: Cátedra. Ed. Jean-Claude Rabaté.
- \_\_\_\_ ([1902] 2019). *Amor y pedagogía*. Madrid: Alianza Editorial. Ed. Julia Barella.
- VEGA, Lope de [1604] (2016). *El peregrino en su patria*. Ed. Julián González-Barrera. Madrid: Cátedra.
- \_\_\_\_ [1609] (2009). *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Ed. Enrique García Santos. Madrid: Cátedra. Texto disponible en [Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo / Lope de Vega; edición de Juan Manuel Rozas | Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes \(cervantesvirtual.com\)](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-arte-nuevo-de-hacer-comedias-en-este-tiempo---lope-de-vega---edici%C3%B3n-de-juan-manuel-rozas---biblioteca-virtual-miguel-de-cervantes---cervantesvirtual.com)
- \_\_\_\_ [1632] (2012). *La Dorotea*. Ed. José Manuel Blecua. Madrid: Cátedra.
- \_\_\_\_ [1634] (2008). *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*. Ed. Macarena Guiñas Gómez. Madrid: Cátedra.
- VELAZCO, Jorge (1986). «La cromoterapia costumbrista de Rodolfo Halffter», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM*, 5, 227-231.

- VÉLEZ-SAINZ, Julio (2019). «Violencia, teatralidad y mujer: *Hécuba triste* de Hernán Pérez de Oliva». *Hipógrifo*, 7, 439-453. Disponible en <https://www.redalyc.org/jatsRepo/5175/517560693032/index.html>.
- VERCELLONE, Federico (2008). *Oltre la bellezza*. Bologna: Il Mulino.
- \_\_\_\_\_ (2017). *Il futuro dell'immagine*. Bologna: Il Mulino.
- VEROLI, Patrizia e Gianfranco VINAY (2013). *I Ballets Russes di Diaghilev tra storia e mito*. Roma: Accademia Nazionale di Santa Cecilia.
- VERTOVEC, Steven (2009). *Transnationalism*. Oxon-New York: Routledge.
- VILCHES DE FRUTOS, M<sup>a</sup> Francisca, (1988). «El mito literario en el teatro español de la postguerra» en VV.AA. *El mito en el teatro clásico español*. Madrid: Taurus, 82-88.
- \_\_\_\_\_ et.al. (ed.) (2014), *Género y exilio teatral republicano: entre la tradición y la vanguardia*. Amsterdam-New York: Rodopi.
- VILLAURRUTIA, Xavier, Emilio PRADOS, Juan GIL-ALBERT, Octavio PAZ [1941] (1986). *Laurel. Antología de la poesía moderna en lengua española*. Prólogo de Xavier Villaurrutia. Epílogo de Octavio Paz. México: Ed. Trillas.
- VIÑAS, Ángel (2014). «Guerra civil y cambios de paradigma», *Revista del Vinalopó*, 17, 33-46.
- WARBURG, Aby (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal.
- YANES TORRADO, Sergio, Carlos MARÍN SUÁREZ y María CANTABRANA CARASSOU (2017). *Papeles de plomo. Los voluntarios uruguayos en la Guerra de España*. Barcelona: Descontrol.
- ZAMBRANO, María (2003). *Los bienaventurados*. Madrid: Siruela.
- \_\_\_\_\_ (2014). *El exilio como patria*. Barcelona: Anthropos.
- ZNAJDER, Mario y Luis RONIGER (2013). *La política del destierro y el exilio en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ZUM FELDE, Alberto (1967). *Proceso intelectual del Uruguay. III: la promoción del Centenario*. Montevideo: ediciones del Nuevo Mundo.
- \_\_\_\_\_ (1991<sup>5</sup>). *Proceso histórico del Uruguay*. Montevideo: Arca.



**RÉSUMÉ DE LA THÈSE :**





## **CONSTELLATIONS RÉPUBLICAINES, COMMUNAUTÉS IMAGINÉES. L'ANOMALIE JOSÉ BERGAMÍN : L'EXIL EN AMÉRIQUE LATINE (1939-1954).**

L'écrivain José Bergamín (1895-1983) est une figure centrale de la vie culturelle républicaine espagnole. Poète, essayiste et dramaturge, reconnu très tôt comme l'un des talents littéraires des années vingt et trente, il est également considéré comme un critique lucide et original de la scène artistique contemporaine. Mais Bergamín est aussi la figure la plus controversée de la mal nommée Génération de 27. La polémique l'accompagne depuis la nuit des temps : pour avoir pris la défense d'un credo catholique en conflit avec l'Église institutionnelle et pour son engagement politique fervent, proche des communistes, auxquels il était pourtant réticent à être assimilé. Sa position devant le monde lui a valu l'incompréhension de la plupart de ses contemporains et des antipathies autant chez les siens que parmi ses adversaires. Sa nature combative a contribué à aggraver de nombreuses situations.

Dans les années d'avant-guerre, son activité littéraire et culturelle est frénétique. Il se démarque pour son rôle d'éditeur auprès d'auteurs qui deviendront finalement canoniques et par celui de directeur de la revue *Cruz y Raya*, référence du catholicisme progressiste européen dans laquelle publient les Français Jacques Maritain ou Georges Bernanos. Pendant la guerre, son engagement républicain le pousse à voyager à travers l'Europe, l'Amérique et la Russie à la recherche de soutien et d'une aide économique pour la cause de la République. C'est ainsi qu'il s'engage à planifier l'évacuation du Musée du Prado avec Rafael Alberti et María Teresa León ; à commander le *Guernica* à Picasso pour l'exposition de Paris de 1937 ; à organiser et diriger le deuxième Congrès des écrivains antifascistes auquel participent de nombreux intellectuels du monde entier. Mais la défaite républicaine l'empêche de retourner à Madrid : sa maison a été pillée et sa vie est en danger. De Paris, en tant que membre de la *Junta de Cultura Española*, il gère les procédures qui permettent à l'intelligentsia républicaine de se rendre au Mexique en exil où le président du pays, le général Lázaro Cárdenas, leur a promis aide et abri.

José Bergamín passe ses quinze premières années d'exil sur le sol américain. Sur le premier des « navires de la liberté », il se rend au Mexique en 1939, où il devient une figure clé de l'exil républicain. Il fonde une revue destinée, dans un exil que l'on croit d'abord bref et qui s'avérera bientôt le contraire, à rassembler les intellectuels et éviter la dispersion des connaissances et des travaux de cette génération républicaine. Le nom qu'il invente pour le magazine, *Europa Peregrina*, finit par signifier, pour cette intelligentsia expulsée de son pays d'origine, un symbole des valeurs

démocratiques et culturelles. Parallèlement au magazine, Bergamín fonde une maison d'édition, Séneca, qui, en plus de publier les nouveautés contemporaines, est chargée de récupérer et de publier les livres appartenant à une tradition littéraire républicaine, mortellement blessée à l'instant où Francisco Franco gagne la guerre. Parmi les projets fondamentaux de la maison d'édition, on peut trouver la première édition de *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca, *España aparta de mí este cáliz* de César Vallejo, la célèbre édition de *El Quijote* commentée par Agustín Millares Carlo ou *Laurel*, l'anthologie de la poésie moderne en espagnol élaborée par Octavio Paz et Xavier Villaurrutia.

En 1947, José Bergamín se déplace brièvement au Venezuela, où vit son frère, et en un peu moins d'un an, il s'établit définitivement en Uruguay, dans la capitale du pays où il vit jusqu'en 1954, année de son retour en Europe. Il s'installe à Paris en attendant d'être autorisé à rentrer sur le sol espagnol, ce qu'il obtient en 1959. Ce retour sera de courte durée puisqu'en 1963, il signe un manifeste contre la répression dictatoriale et en faveur des mineurs asturiens : en raison de ses prises de position, son passeport lui est retiré. Il s'évade du pays dans une fuite qui ressemble à celle d'un film hollywoodien grâce à la collaboration de ses anciens étudiants uruguayens qui interfèrent en sa faveur et lui obtiennent un visa pour se rendre à Montevideo. Après un bref séjour dans la capitale uruguayenne, il s'exile de nouveau à Paris, apatride et, sans pouvoir sortir de l'Hexagone, grâce à l'appui de son grand et vieil ami André Malraux, alors ministre du général de Gaulle. En 1970, il rentre définitivement en Espagne, où il meurt en 1983, sans manquer d'être auparavant, le protagoniste de nombreuses polémiques : la plus notoire étant son auto-exil au Pays basque en 1982, où, en confrontation ouverte avec les forces politiques de gauche sur la gestion de la transition démocratique et le renoncement au système républicain, il s'érige en rempart du mouvement indépendantiste *abertzale*.

Sa position centrale dans la vie culturelle républicaine espagnole pendant les années vingt et trente et la première étape de son exil est inversement proportionnelle à l'oubli dans lequel sa figure est tombée, non seulement dans le domaine littéraire, mais aussi dans la critique et l'histoire littéraire. Cette place particulière contraste cependant avec la réception postérieure de son œuvre. La marginalisation peut s'expliquer, pour la période franquiste, par la réussite de la propagande dictatoriale à faire taire l'un des écrivains les plus importants de la cause républicaine. Mais la relégation de son œuvre aux marges des canons de l'histoire littéraire d'aujourd'hui est pour le moins surprenante. Pourtant, les raisons de cette marginalisation sont multiples : la mise à l'écart de ce courant littéraire fortement politisé par un État dictatorial qui a expulsé du canon, pour des

raisons exclusivement politiques, nombre de ses écrivains durera encore quarante ans après la fin de la dictature, comme l'affirment Fernando Larraz et Diego Sánchez (2021) : « [l'Espagne] es un país lleno de cómplices involuntarios del sistema [franquista], de colaboradores necesarios para mantenerlo y reproducirlo aun cuando su voluntad es rebelarse contra él ». <sup>232</sup> Pour les exilés, en plus de l'expulsion de l'histoire littéraire de leur pays d'origine, qui persiste encore aujourd'hui s'ajoute le désintérêt des historiographies des pays qui les ont accueillies. Pour la plupart, ces histoires littéraires sont conçues en termes de frontières géographiques nationales et considèrent que leurs auteurs sont ceux nés à l'intérieur de ces frontières. Ce phénomène se produit dans tous les domaines des arts et des sciences, avec quelques exceptions bien connues comme celle de Luis Buñuel pour le cinéma, Rodolfo Halffter pour la musique au Mexique ; ou Pablo Picasso en France. L'œuvre de la plupart des exilés n'est pas envisagée comme pouvant faire partie de l'histoire littéraire des pays qui les accueillent. Ainsi, la guerre d'Espagne et l'exil déterminent la vie littéraire de José Bergamín (et du reste des exilés). Dans le cas présent, nous sommes confrontés à un problème d'ordre littéraire causé par une situation historique (Balibrea 2007 et 2010). De plus, José Bergamín n'a jamais essayé de se soumettre au processus d'acculturation, en devenant un *trasterrado* comme José Gaos, ce qui lui aurait offert une chance de construire une nouvelle vie dans une nouvelle contrée. Pour José Bergamín, l'exil n'a jamais constitué une possibilité comme l'a envisagé Edward Said, pour au contraire rejoindre Theodor Adorno et sa vision de l'exil comme une « vie mutilée ». Dans ce sens, sa vie est restée à jamais suspendue. S'il existait une définition parfaite pour la condition d'exil de José Bergamín, elle serait celle donnée par María Zambrano : « una alteridad radical e interpeladora que cuestiona la lógica de la que ha sido despedido, de otro que ha sido arrojado al olvido y que, cuando en medio de su oscuridad logra hacerse visible, revela y escandaliza, descubre y desenmascara » (Zambrano 1995 : 14). <sup>233</sup> José Bergamín vécut ainsi son exil mais aussi son retour parce qu'il n'eut jamais eu l'impression d'être revenu de là où il était parti, l'exil devenant alors pour lui une « modo de estar que afecta al ser » (Bou 1999). Ainsi, au-delà de l'historiographie littéraire, l'oubli dans lequel cet auteur est tombé tient beaucoup à ce que les propos zambraniens révèlent. José Bergamín ne ménagea ni ses critiques, ni ses plaintes et déranga tant les siens-que ses adversaires à son retour.

---

<sup>232</sup> « [l'Espagne] est un pays plein de complices involontaires du système [franquiste], de collaborateurs nécessaires pour le maintenir et le reproduire même quand leur volonté est de se rebeller contre lui »

<sup>233</sup> « une altérité radicale et interrogative qui interroge la logique de celui qui a été licencié, de l'autre qui a été jeté dans l'oubli et qui, lorsqu'au milieu de ses ténèbres il parvient à devenir visible, il révèle et choque, il découvre et démasque » (Zambrano 1995 : 14).

Enfin, la complexité et le conceptualisme de son écriture ont ralenti la diffusion de son travail. Dans ses écrits, Bergamín passe d'une idée à l'autre, obligeant le lecteur à suivre un rythme dense, alourdi par une syntaxe complexe contenant des réflexions complémentaires aux idées centrales. Ses écrits naissent également d'une phrase ou d'une idée d'un autre auteur. Bergamín ne se place pas seulement face à l'œuvre d'autrui pour lui rendre hommage, reconnaître la dette contractée, mais aussi, ou surtout, il dialogue avec elle et ainsi la faire vivre. Car la culture, selon lui, « no se transmite como una herencia, sino que tenemos que esforzarnos en conquistarla <sup>234</sup> ». La culture de José Bergamín était vaste et elle oblige le lecteur à comprendre et à détecter l'intertextualité de son travail afin d'intégrer nombre de ses réflexions. Ce n'est pas une mince tâche.

Ce travail se propose— comme l'ont fait auparavant certains chercheurs reconnus tels que Denis Nigel, Rosa Maria Grillo, Gonzalo Santonja, María Teresa Santa María Fernández, José Antonio Fernández Casanova ou Paola Ambrosi —de sortir son œuvre de l'ombre dans laquelle elle est tombée, éclipsée parfois par sa personnalité captivante et ses facettes culturelles extra-littéraires. Cette étude interroge notamment l'exil latino-américain de José Bergamín, les quinze années qu'il y passe, entre le Mexique et l'Uruguay. Sa production artistique durant ces années sera l'objet de cette étude ; elle se penchera surtout sur l'empreinte que laissa cet écrivain, enseignant, critique et éditeur dans les histoires littéraires des lieux d'Amérique latine où il vécut.

Dans le titre de ce travail, je fais allusion aux « constellations républicaines » : José Bergamín s'est toujours opposé à l'expression « Génération de 27 » car il la considérait comme une étiquette réductrice qui a en plus aidé l'historiographie franquiste à rabaisser le contenu politique de cette génération de poètes. Il préférerait, comme la plupart de ses contemporains et amis, l'étiquette plus large de « Génération de la République » qui permet d'inclure dans ses rangs tous les artistes quels que soient leurs différents parcours esthétiques ou les différences d'âge qu'il a pu exister entre eux. La référence républicaine, plus qu'une signification politique, est une référence au projet de modernité du pays dans lequel ils se sentaient partie prenante. Bergamín était conscient qu'il appartenait à une vague culturelle sans précédent en Espagne à cette époque, dont les origines se situaient dans le krausisme, dans la lignée de Benito Pérez Galdós et Emilia Pardo Bazán, dans l'enseignement de Juan Ramón Jiménez — indépendamment des mauvaises relations que la plupart des jeunes eurent plus tard avec lui —, de Miguel de Unamuno et d'Antonio Machado, mais aussi dans les rassemblements madrilènes ou au travers l'esthétique de Ramón Gómez de la Serna. On les retrouve à maintes reprises dans la peinture de Francisco de Goya, Pablo Picasso et

---

<sup>234</sup> « ne se transmet pas en héritage, mais il faut faire un effort pour la conquérir ».

dans la musique de Manuel de Falla. Pour tous les jeunes de ce large groupe, le 14 avril 1931 signifia que la culture progressiste et moderne pouvait transformer l'Espagne. Cette certitude conditionna vraiment leurs vies, et non les hommages à Luis de Góngora (pour lesquels seulement certains d'entre eux ont reçu le nom de Génération de 27). José Bergamín utilisa le terme de « constellations républicaines », se référant ainsi à cette image épistémologique connue parce qu'utilisée par Walter Benjamin : celle du groupe d'étoiles d'intensités différentes, situées à des distances variables, qui forment des figures capricieuses pour devenir des instruments d'orientation cruciaux qui transforment le chaos en cosmos. Grâce à ce terme, Bergamín renversait aussi d'un trait de plume l'idée réductrice de la « génération » proposée par Ortega y Gasset, ou celle du « cercle » entendu comme un groupe de connaissances, d'amis ou d'influences censés être homogènes, leur substituant une idée de groupe, de communauté, qui contient en soi à la fois des similitudes et des différences. Car la communauté, pour être et se sentir comme telle, doit nécessairement tracer une limite. Une ligne symbolique – symbolique car la limite repose souvent sur la présomption d'homogénéité interne et de diversité externe – qui marque la fin d'un « nous » et le début de « l'autre » ; pour se définir il faut définir les autres et *vice versa* (Aime 2019, 16). Pour les artistes des années 1930, la foi qui les réunissait en Espagne était républicaine, et les limites de ce projet politique étaient celles qui les contenaient mais ils élargirent ces « frontières imaginaires » à travers l'Europe et l'Amérique latine.

Bergamín propose ainsi une « vue à vol d'oiseau » pour relier, même de manière anachronique, des auteurs et des œuvres qui, grâce à leur position différente, génèrent des images qui peuvent être perçues différemment comme les constellations de l'univers qui changent de valeur et de sens en fonction de leur position. Bergamín a soutenu que « las constelaciones literarias con el tiempo se van alejando de nuestros ojos; por lo que a los míos aparecen con más claridad » (cité dans Penalva 2001 : 353).<sup>235</sup> Dans son travail critique, il avait toujours défendu que ces différentes luminosités, qui par elles-mêmes ont un nom et une valeur – puisque chaque écrivain a son monde propre, il est ou devient une étoile unique qui brille d'une lumière plus ou moins intense mais qui reste toujours la sienne dans le firmament – en se joignant à d'autres, devenaient des ensembles avec des noms et des valeurs différents. Ces nouvelles figures sont liées les unes aux autres et tracent des chemins qui jalonnent différentes routes à parcourir. Bergamín a ainsi reconnu qu'en plus d'appartenir à la Génération de la République – le projet politique et culturel auquel il a consacré sa vie, auquel il a continué à consacrer ses énergies, même lorsque le projet a

---

<sup>235</sup> « les constellations littéraires s'éloignent progressivement de nos yeux au fil du temps ; ainsi elles apparaissent plus clairement aux miens »

explosé, afin qu'il ne tombe pas dans l'oubli, – il faisait partie d'un univers beaucoup plus vaste. C'est ainsi que je me suis appropriée le concept de « communautés imaginées » élaboré par l'anthropologue Benedict Anderson pour l'intérêt de sa thèse selon laquelle la communauté ne cesse pas d'avoir des frontières limitées et souveraines, mais qui sont imaginées, non en opposition avec le « réel » mais au sens de création, d'invention de l'imagination. En effet, même dans la plus petite nation du monde, ses membres ne connaissent pas la majorité de leurs compatriotes, ne les voient ni n'en entendent parler, et pourtant dans l'esprit de tous, vit l'image de leur communion (1993, 23). Les frontières physiques ne sont pas nécessaires pour délimiter l'appartenance ou l'exclusion d'une communauté, c'est ce qui me semble utile pour ce travail, car dans le cas présent, les frontières physiques et les frontières territoriales nationales doivent être supprimées pour comprendre que dans l'exil républicain en Amérique Latine en général et celui de José Bergamín en particulier, les frontières de la communauté – qui, selon Anderson, sont finies mais élastiques – sont la littérature et la langue. C'est la fraternité dans ces principes qui donne à cette communauté un statut souverain. Par conséquent, la proposition de travail est de comprendre les histoires littéraires non pas comme nationales mais comme transnationales, dans un monde hispanophone, qui partage une langue et un substrat culturel.

L'arrivée du contingent de réfugiés espagnols en Amérique latine en 1939, selon Gabriel García Márquez dans un article publié dans le journal espagnol *El País* en 1982, a représenté une deuxième conquête, qui loin d'être menée par les armes, le fut par les lettres.<sup>236</sup> À mon avis, ce qui a rendu possible l'arrivée de ce contingent de réfugiés a été un dialogue à double sens. Depuis longtemps, des relations fructueuses avaient été entretenues par des écrivains, des hommes politiques et des intellectuels, des hommes de culture en général, et cela des deux côtés de l'océan. C'est à cela que je me réfère à travers les termes de « communautés imaginées » ou de « nationalités littéraires ». Bergamín lui-même, qui est, par exemple, un ami d'Alfonso Reyes, publie Pablo Neruda, découvre César Vallejo –il fait rééditer *Trilce* à Madrid en 1929, duquel il signe le prologue – ou invite un jeune, Octavio Paz, au Congrès des écrivains antifascistes qu'il préside en 1937. C'est-à-dire, lorsque l'intelligentsia espagnole arrive en exil latino-américain, en l'occurrence au Mexique, elle entretient déjà des relations solides et fécondes avec des personnalités locales, ce qui lui ouvre de nombreuses voies et possibilités.

Pour comprendre l'auteur, j'ai abordé sa biographie depuis son enfance jusqu'à son départ d'Espagne. Dans ce parcours de vie, j'ai essayé de souligner les principales caractéristiques de

---

<sup>236</sup> [España: la nostalgia de la nostalgia | Opinión | EL PAÍS \(elpais.com\)](https://www.elpais.com/opinion/espana-la-nostalgia-de-la-nostalgia)

l'écrivain, de son œuvre et de sa vie littéraire. L'intention n'était pas d'écrire une biographie canonique de l'auteur mais de donner les coups de pinceau nécessaires pour contextualiser sa vie et son œuvre, notamment en exil. Bergamín représente une « anomalie » du point de vue de la critique littéraire par son adhésion à des auteurs et des œuvres, ou à des interprétations d'autres œuvres canoniques, qui scandalisèrent les voix littéraires autorisées. C'est aussi une « anomalie » politique ; et il est paradoxal que ses contradictions en aient fait l'une des figures les plus cohérentes du credo républicain. Bergamín ne s'est jamais laissé guider par des critères historicistes ni conditionné par des voix autorisées ; il lisait ce qu'il voulait et donnait son avis sur ce qu'il aimait, sans aucune pudeur ni réticence à dire ce qui l'intéressait. C'était sa grandeur et c'est aussi, à mon avis, une autre cause de son oubli. C'est précisément cet univers littéraire bergaminien qui m'intéresse : et il s'agit de découvrir sa cartographie, ses sources, ses intérêts littéraires, mieux comprendre l'œuvre de l'auteur, trouver une clé de lecture, mais, surtout, analyser son activité d'enseignement à Montevideo. Plus largement, l'objectif principal de ce travail est de retracer l'empreinte de Bergamín et de la tradition républicaine dans la culture latino-américaine. Ainsi, en analysant le parcours de l'auteur et son œuvre, en s'arrêtant sur ce qu'il écrit et sur ce qu'il enseigne, il sera possible de trouver des pistes pour repérer cette trace, si elle existe.

D'un point de vue formel, j'ai divisé ce travail en deux parties principales bien définies qui correspondent temporellement et géographiquement aux deux étapes de son exil, le mexicain et l'uruguayen, lesquelles, de surcroît, constituent deux situations très différentes. Pendant son exil mexicain, José Bergamín fait partie d'un exil collectif ; il a plutôt un rôle « institutionnel », si l'on peut dire, et central à l'intérieur de ce groupe. En Uruguay, en revanche, il arrive en tant qu'écrivain exilé qui enseigne individuellement à l'université. Bien qu'il côtoie d'autres exilés ou entretienne des contacts avec eux, il ne fait pas partie d'un réseau, d'une communauté comme pendant les premières années de son exil, ce qui constitue une différence fondamentale.

Dans le chapitre consacré à sa période mexicaine-j'ai laissé de côté son travail d'éditeur, car il existe suffisamment d'ouvrages sur ce sujet (Víctor Díaz Arciniega et Gonzalo Santonja ont écrit sur sa maison d'édition, avec des positions très discordantes voire contradictoires ; Salomé Fohen a écrit sur ce que signifie le programme de publication du point de vue de la mémoire de l'identité républicaine) et j'ai choisi en revanche de travailler sur son écriture afin d'explorer son identité d'auteur, son style, de qui il se sent héritier, qui sont ses parents littéraires mais aussi comment la situation espagnole l'affecte, sa condition d'exilé, s'il fait des tentatives, et lesquelles, pour

s'intégrer dans la réalité littéraire mexicaine. Finalement, il s'agit d'envisager dans quelle mesure l'exil est un prolongement de sa période espagnole jusqu'à la guerre ou si, au contraire, il y a rupture entre les deux.

Le volume de son corpus mexicain rendant impossible une étude détaillée de toute sa production, j'ai opté pour me concentrer sur certaines de ses œuvres. Je me suis penchée tout d'abord sur un livret de ballet, *Don Lindo de Almería*, que Bergamín écrit en 1926 en hommage aux contributions de Manuel de Falla et Pablo Picasso aux Ballets Russes avec *El Sombrero de tres picos*. Cette œuvre fait partie du théâtre d'avant-garde écrit dans les années précédant l'exil, mais elle n'est ni éditée ni jouée en Espagne. Elle est publiée au Mexique, en 1940, quand son auteur vient d'arriver dans le pays. La partie musicale et scénographique de cette œuvre a été longuement étudiée car la collaboration fructueuse avec le compositeur de la partition, Rodolfo Halffter, avec la scénographe Ana Sokolov, élève de Marta Graham, a posé les bases du ballet national mexicain. Le bon accueil de cette œuvre favorise en outre la collaboration des trois artistes dans deux autres productions : *La madrugada del panadero* et *Balcón de España*. J'ai trouvé intéressant d'étudier ces trois ballets, ou plutôt les livrets écrits par Bergamín. En plus d'être une expérience réussie au Mexique, ils représentent une incursion dans un genre nouveau et fondamental pour l'art et l'esthétique du XX<sup>e</sup> siècle. Ils démontrent aussi la profonde connaissance que leur auteur a de la littérature espagnole et sa façon d'aborder l'écriture : en ayant toujours comme point de départ un personnage, une idée, un vers, une phrase, qu'il réécrit, réinvente, recrée à sa manière. J'ai trouvé essentiel de récupérer ces textes, ils permettent de comprendre l'influence que cette compagnie a eue sur la conception artistique de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle : le ballet comme dépassement de l'œuvre wagnérienne totale où image, texte, musique et mouvement doivent collaborer sur un pied d'égalité, contrairement à la proposition du musicien allemand. Mais pas seulement, car la thématique espagnole des œuvres de la compagnie russe depuis 1916 exerce une influence fondamentale sur les jeunes artistes espagnols. L'enseignement de Falla touche non seulement les musiciens, mais aussi les écrivains qui, comme Bergamín, cherchent à styliser le *costumbrismo* espagnol. Enfin, les trois collaborations de Halffter, Bergamín et Sokolow au Mexique sont une démonstration de la façon dont trois artistes étrangers peuvent, ou non, s'intégrer dans l'histoire artistique du lieu qui les accueille. José Bergamín, expulsé du centre vers la périphérie du canon espagnol, ne trouve pas sa place dans le canon mexicain, mais Rodolfo Halffter y réussira.



La seconde des contributions de cette première partie mexicaine est constituée par les textes dramatiques écrits au Mexique, que María Teresa Santa María a qualifié de « teatro de contienda » : ils racontent en effet le conflit espagnol en récupérant deux traditions, celle du grec classique – passé au tamis de la tradition castillane – et le Romance espagnole. Dans le premier, *La hija de Dios*, Bergamín utilise le mythe d'Hécube pour raconter les atrocités commises contre les civils. Dans le second, *La Niña Guerrillera*, il retravaille la romance espagnole médiévale intitulée *La doncella que fue a la guerra* pour refléter la situation des guérilleros, les maquisards, ayant rejoint la Résistance dans les montagnes après la défaite républicaine. L'analyse philologique de Santa María est exhaustive ; je n'ai rien pu apporter de ce point de vue. Ma proposition a été de mettre en avant le jeu entre le texte et l'image. L'édition imprimée des deux, grâce au *Sueño y mentira de Franco* – les plaques des lithographies de Pablo Picasso incluant quatre des dessins préparatoires pour *Guernica* – se révèle être un livre illustré qui oblige à explorer le dialogue entre le texte et l'image chargée de signification historique pour être imaginées par Pablo Picasso afin de dénoncer les atrocités de Franco pendant la Guerre civile espagnole. Jusqu'à présent, personne n'a souligné que le travail éditorial des deux drames, imprimés sous la direction éditoriale de Manuel Altolaguirre en 1945, est entrelacé avec ces dessins que Pablo Picasso, grand ami de Bergamín jusqu'à la fin de ses jours, l'autorise à utiliser. Les textes, *La hija de Dios* et *La Niña guerrillera*, dialoguent avec les images du conflit. Le livre illustré ne facilite pas la lecture, il la complique au contraire en ajoutant du sens et des clés d'interprétation.

La dernière œuvre à l'étude dans le chapitre mexicain est *Pasajero. Peregrino español en América*, une revue qui a la particularité d'avoir été conçue, organisée et écrite exclusivement par Bergamín, sans aucune collaboration. C'est un projet sur lequel peu a été écrit et approfondi malgré son intérêt évident. Je nuancerai les positions critiques en affirmant que ce magazine répond au manque de visibilité de l'auteur dans la presse littéraire ou de visibilité dans les milieux littéraires en raison de ses mauvaises relations à la fois avec le reste des exilés républicains et avec l'intelligentsia locale. Je soutiens au contraire, tout au long des pages consacrées à l'étude de la revue, que Bergamín ne manquait pas de tribunes, en tout cas, et comme la plupart des écrivains, non pas en raison d'un supposé mauvais caractère, mais plutôt à cause de la difficulté d'être payé pour ses collaborations.

Les magazines de l'époque républicaine étaient le moyen de communication des jeunes écrivains (comme aussi pour ses jeunes étudiants uruguayens, comme on le verra plus loin) ; il est donc intéressant de voir combien d'artistes républicains en ont proposé un format non plus

collaboratif, mais personnel, durant les années d'exil en Amérique. *Pasajero* ne publie que trois numéros, mais il est l'héritier de l'espagnol *Cruz y Raya* dans son format, ses sections et son contenu. Il répond au besoin d'adopter une voix intime et personnelle pour parler de l'exil et n'a rien à voir avec des luttes internes entre Exilés républicains. Les projets de Manuel Altolaguirre au Mexique, *Antología de España en el recuerdo: versos, prosas, grabados* (1946), et à Cuba, avec *Atentamente* (1940), ou celui de Max Aub, également au Mexique bien que des années plus tard, *Sala de Espera*, viennent confirmer cette hypothèse. *Pasajero* est un acte de rébellion, d'engagement politique et littéraire, né de la nécessité d'avoir sa propre tribune d'où s'exprimer, et non parce que le reste des canaux a été fermé. L'une de ses particularités est qu'il comprend la seule expérience narrative de Bergamín, *El tostadero de San Patricio*, un roman écrit à l'image et à la ressemblance des *nóvolas* de son maître Miguel de Unamuno. C'est à cette expérience, que ses lecteurs découvrent au fur et à mesure des sections du périodique, que j'ai consacré toute mon attention.

Le philosophe Carlos Gurméndez, qui dans sa jeunesse avait rencontré José Bergamín en Uruguay et l'avait ensuite fréquenté en Espagne, soutenait qu'il n'avait pas écrit de romans ou de nouvelles, seulement du théâtre parce qu'il n'était pas assez imaginatif dans ses créations (« le era imposible imaginar una ficción sobre la realidad »).<sup>237</sup> Cette particularité m'a poussé à accorder à ce roman une attention particulière et à le proposer pour la dernière section de la partie mexicaine. Selon l'avis de Nigel Dennis et María Teresa Santa María, il s'agit d'un texte qui donne une place importante au contenu autobiographique. Pourtant, il me semble que Bergamín n'a jamais eu l'intention sérieuse d'écrire sa biographie. Dans plusieurs de ses interviews, il annonce des autobiographies qu'il ne termine pourtant jamais. Ce n'est qu'en Uruguay, période la plus heureuse de son exil, qu'il publie dans le magazine de son amie Susana Soca, *Entregas de la Licorne*, le premier chapitre d'une autobiographie inachevée, « Ahora que me acuerdo », sur ses souvenirs d'enfance. Dans des entretiens postérieurs à cette publication, il déclare qu'il désire l'approfondir. En 1978, il affirme écrire ses mémoires : « voy a mentir mi vida, es decir inventarla »<sup>238</sup> (cité in Penalva 306). Et en 2008, il déclare avoir un nouveau projet autobiographique pour José Esteban, *Memoria amarga de mí*, dont le titre est le dernier couplet d'un quatuor de Zorrilla, qui ne sera bien entendu jamais joué.

---

<sup>237</sup> « il lui était impossible imaginer une fiction sur la réalité »

<sup>238</sup> « Je vais mentir sur ma vie, c'est-à-dire l'inventer »

Il est curieux que la seule chose qu'il écrive et publie sur sa vie concerne son enfance. L'enfance de Bergamín et les aspects qu'il raconte sont, selon ses propres mots, la plus heureuse étape de sa vie. Le psychanalyste italien Massimo Recalcati, dans une étude sur Sartre (2021), soutient que l'adulte ne peut pas oublier son enfance, de la même manière que l'homme ne peut pas oublier son existence. Ainsi, dans l'univers sartrien, l'enfance est conçue non pas comme le simple commencement de la vie, mais comme sa re-signification constante en devenant adulte. A travers cette nouvelle clé de lecture, j'ai étudié les courtes notes biographiques de Bergamín présentées dans le premier chapitre. Le jeu de cache-cache des enfants ou la chute au sol de l'enfant Bergamín sont des situations d'enfance qui lui donnent la conscience de la vie et de la mort qui l'accompagneront durant sa vie d'adulte. Le fantôme et le squelette bergamien sont une présence constamment mise à jour chez l'adulte.

Jusqu'à présent, j'ai proposé ma vision de chacune des œuvres étudiées de l'univers bergamien au Mexique et les raisons de mon choix. Mais toutes peuvent être interprétées avec une seule clé de lecture : « la prise de position » de l'auteur, un concept forgé par Didi Huberman pour expliquer les plaques de Bertolt Brecht. Bergamín, comme Brecht, prend position face au monde qui l'entoure, mais ne dépasse jamais le lieu de la littérature. Il est capable de trouver une stratégie qui lui permette d'aller et venir de l'histoire à la littérature, de la politique à la littérature, sans que son œuvre ne devienne un pamphlet, ou de la propagande politique : les petits clin d'œil aux ballets, les mises en parallèles entre des scènes de la guerre d'Indépendance peintes par Goya et la guerre civile espagnole. On découvre, à travers les mots de Bergamín, Lohengrin et son cygne wagnérien transformés en figurine de berger de Bethléem, chevauchant un cochon ailé blessé. On trouve également les images de la mère avec son enfant dans les bras des planches picassiennes au cœur du texte de *La hija de Dios*, réécriture du mythe grec d'Hécube, ou les réflexions sur l'exil à travers *Pasajero*. Ce sont les manifestations d'une mémoire qui ne cesse pas, mais surtout ne renonce pas dans sa tentative. Parce qu'oublier pour Bergamín c'est abandonner.

Tout au long de ce travail, j'ai poursuivi plusieurs objectifs, dont le principal a été de retracer l'influence de l'écrivain dans l'exil latino-américain ; le deuxième, de présenter un Bergamín aussi inédit que possible. J'ai ressenti le besoin de proposer les facettes les plus méconnues de son activité littéraire et de son œuvre mais aussi de le proposer d'une autre manière, en éclairant les aspects les plus oubliés ou les œuvres les plus méconnues.

Dans le chapitre uruguayen, je me suis concentrée sur un aspect quelque peu inconnu de son travail : son enseignement. De 1948 à 1953, Bergamín est titulaire de la chaire de littérature

espagnole à la Facultad de Humanidades y Ciencias de la República del Uruguay. Il combine son enseignement universitaire avec de cours et de conférences dans d'autres institutions. La transcription de certaines de ses conférences a été publiée dans le journal *El País*, et certaines classes ont ensuite été publiées sous forme de hors-série du magazine de la Faculté. Ces essais raffinés et élargis sont le germe de l'une des œuvres les plus importantes de Bergamín en tant que critique littéraire : *Fronteras infernales de la poesía*, qui, publié en 1959, a toujours été considéré comme un texte postérieur, alors qu'il s'agit d'un texte conçu par et pour ses classes. Bergamín est un lecteur avide et un critique intéressant. Les premières sections de cette partie sur la période uruguayenne sont consacrées à sa compréhension de ce qu'est la littérature espagnole, quelles sont ses connexions, ce qu'elle enseigne. Dans les cours de Bergamín, on assiste, par exemple, à une interprétation de Baltasar Gracián, non pas en homme de lettres mais en philosophe dont le but est de déjouer tout le monde, cette « *burladera del pensamiento* » qui s'échappe par les trous. Nous assistons aussi à une interprétation de l'amour entre Calixto et Melibea où le dévoilement d'une Célestine diabolique permet de comprendre le triomphe de l'amour. Bergamín présente une Santa Teresa dont la préciosité lyrique consiste à dire des choses n'importe comment, sans aucune intention d'être poétique, ou un San Juan qui parvient à exprimer l'ineffable à travers le silence de sa poésie. Cervantes est un poète pour avoir inventé le roman et les mystiques et les coquins sont des branches de la même lignée généalogique littéraire. Francisco de Quevedo est le meilleur humaniste tardif. Le personnage de Calderón de la Barca, Sigismundo, selon l'avis de Bergamín, ne serait personne sans sa Rosana.

Dans la deuxième section de ce chapitre, « un enseignement hétérodoxe à travers son essai écrit en 1933, *La decadencia del analfabetismo*, j'ai essayé, d'abord, de récupérer les idées de Bergamín sur l'analphabétisme et sa conception anti-pédagogique. Ensuite, j'ai tenté de tracer un aperçu de ce que cela signifia pour ces « jeunes garçons » qui suivaient ses cours et qui, des années plus tard, devinrent la plus importante génération de critiques, d'écrivains et d'enseignants de l'Uruguay contemporain : la Génération des 45 ou Génération critique. Pour explorer la trace laissée par le maître j'ai utilisé des sources primaires, telles que les nombreuses références, citations et allusions des étudiants de Bergamín qui ont laissé des témoignages de son enseignement, les programmes des matières enseignées par ses disciples (qui deviendront enseignants eux aussi à l'Instituto de Profesores Artigas et à l'université), ses études critiques ou ses œuvres. Je dois beaucoup au journal personnel de José Pedro Díaz conservé à la Bibliothèque Nationale de Montevideo, aussi bien qu'aux entretiens avec les membres de la génération publiés par le professeur Pablo Rocca, ainsi que ceux avec Ida Vitale et sa fille Amparo Rama, mais aussi aux lettres inédites échangées

par José Pedro Díaz et Ángel Rama que la fille de ce dernier, Amparo Rama Vitale, nous a permis de consulter.

L’empreinte de Bergamín est facilement repérable chez certains de ses élèves : elle est évidente chez Guido Castillo ou Ricardo Paseyro, déclarée chez Alejandro Paternain et Héctor Galmés, Ida Vitale ou José Pedro Díaz. On y trouve des échos du picaresque, de don Quichotte, du mysticisme, de la Celestina et un goût pour le théâtre de Calderón, Lope de Vega et Bécquer, pour Baltasar Gracián ou pour Francisco de Quevedo. Contrairement à ce qu’on pourrait attendre, l’intérêt pour les auteurs de la Génération 98, et surtout pour les jeunes poètes de la Génération 27, est parfois plus grand que pour la littérature espagnole classique que contemporaine. Il est surprenant de découvrir l’intérêt de ses élèves suscité par la littérature des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles ou de voir comment les clés d’interprétation des œuvres dans leurs propres écrits ou dans leurs cours coïncident avec celles du maître. L’intérêt de ses élèves pour la poésie d’Alberti, Federico García Lorca ou Juan Ramón Jiménez n’est pas quelque chose que l’enseignant doit inculquer parce que ses élèves l’ont déjà en tête. Les Latino-Américains ont vécu la guerre d’Espagne avec inquiétude et intérêt. Le conflit a adouci les relations des Latino-Américains avec l’ancienne métropole, rendu à l’Espagne son rôle de mère, alors qu’elle avait été transformée en belle-mère pendant des siècles. La guerre d’Espagne était en réalité une lutte contre le fascisme et bien que de nombreux gouvernements d’Amérique latine, l’uruguayen ou l’argentin entre autres, se soient alignés aux côtés des troupes putschistes, la majorité de la population civile s’est mobilisée en faveur des troupes républicaines et des victimes de la guerre. La littérature écrite durant les années républicaines survit dans les terres américaines pendant les décennies suivantes, contrairement à ce qui se passe en Espagne où la plupart de ses poètes sont censurés. Comme l’écrit José Pedro Díaz :

Aquellos desterrados fueron una doble luz: llegaron como si vinieran a cumplir con el pago de una larga deuda, la que habían empezado a generar con la Conquista. Entonces fue España la que motivó, cuando un grupo de lo mejor de sus escritores se dispersó por tierras de América, el despliegue editorial y creador de cultura de las empresas que se instalaron o animaron en México y en Buenos Aires. Los que en aquellos años éramos jóvenes, nos nutrimos desde entonces y, durante largo tiempo, de la abundancia bibliográfica nueva que brotaba en América. Esa era una luz; la otra era la revelación que dije del compromiso humano integral que ellos habían asumido, y que llegaba hasta nosotros en la presencia viva de los poetas –Neruda, Alberti–. Eran los mismos que en esos años, junto a García Lorca y Antonio Machado, nos habían hecho descubrir la poesía y cuyos nombres habían quedado fuerte y dolorosamente vinculados a la historia y a una concepción del destino humano. En ediciones modestísimas habíamos leído las declaraciones del Congreso de escritores antifascistas de Valencia, descubríamos a Malraux y a Dos Passos, y nuestros poetas eran

Lorca, Machado, Neruda y Alberti. No solo abrían para nosotros un camino literario; cada uno de ellos, desde su mundo, nos abría el mundo. Y la historia. (Díaz 2011, 49)<sup>239</sup>

Rosa Maria Grillo soutient que José Bergamín n'a pas fondé d'école en Uruguay. Il s'agissait plutôt d'un enseignement hétérodoxe et fertile, mais sans une méthode facilement détectable par ses élèves (1999, 117). En effet, d'après moi, Bergamín a transmis une méthode *sui generis* à ses élèves. Il s'agissait effectivement d'un enseignement hétérodoxe, dans lequel les interprétations de la littérature étaient souvent aux antipodes des interprétations canoniques. Ainsi, il offrit à ses élèves une méthode universelle. Les souvenirs que ses élèves ont de lui témoignent à son égard d'une affection profonde. Ils vont même plus loin. Ángel Rama écrit à Carlos Maggi de Paris, le 15 octobre 1983 :

La vida compartida no se pierde jamás, es la raíz que nos alimenta. En la mía están ustedes y todos los amigos de aquel tiempo feliz en que éramos la barra de don Pepe Bergamín. Estoy tratando de escribir sobre él y lo que me sale es el “nosotros” de sus años, lo que él hizo al desgaire de nosotros, casi sin saberlo, esta libertad interior que aprendimos de él y por la cual nos aproximamos a él, y que a lo largo de los años nos ha preservado mágicamente, evitando que nos resecáramos, nos convirtiéramos en “escayola”, palabra que por primera vez le oí decir a Pepe, en sus paradojas sobre la estatua del Comendador.<sup>240</sup> (cit. en Silva 1993, 83).

José Bergamín était mort en août de cette même année 1983. Ángel Rama allait mourir prématurément un peu moins d'un mois après avoir écrit cette lettre, le 27 novembre 1983 dans

---

<sup>239</sup> «Ces exilés étaient une double lumière : ils arrivaient comme s'ils étaient venus payer une longue dette, celle qu'ils avaient commencé à engendrer avec la Conquête. Puis c'est l'Espagne qui a motivé, lorsqu'un groupe des meilleurs de ses écrivains s'est dispersé à travers les Amériques, l'affichage éditorial et créateur de culture des compagnies qui se sont installées ou animées au Mexique et à Buenos Aires. Ceux d'entre nous qui étions jeunes dans ces années-là ont été nourris depuis lors et pour longtemps par la nouvelle abondance bibliographique qui a germé en Amérique. C'était une lumière ; l'autre était la révélation que j'ai dite de l'engagement humain intégral qu'ils avaient assumé, et qui nous est parvenu dans la présence vivante des poètes – Neruda, Alberti –. Ce sont les mêmes qui, dans ces années-là, avec García Lorca et Antonio Machado, nous avaient fait découvrir la poésie et dont les noms étaient restés fortement et douloureusement liés à l'histoire et à une conception du destin humain. Dans des éditions très modestes, nous avons lu les déclarations du Congrès des écrivains antifascistes de Valence, nous avons découvert Malraux et Dos Passos, et nos poètes étaient Lorca, Machado, Neruda et Alberti. Ils ne nous ont pas seulement ouvert une voie littéraire ; chacun d'eux, à partir de son monde, nous a ouvert le monde. Et l'histoire ».

<sup>240</sup> « La vie partagée ne se perd jamais, c'est la racine qui nous nourrit. Dans la mienne vous êtes-vous et tous les amis de ce temps heureux où nous étions dans le bar de Don Pepe Bergamín. J'essaie d'écrire sur lui et ce qui ressort c'est le « nous » de ses années, ce qu'il a fait de nous avec insouciance, presque sans le savoir, cette liberté intérieure que nous avons apprise de lui et par laquelle nous nous rapprochons de lui, et cela au fil des années nous ont préservés comme par magie, nous empêchant de nous dessécher, de nous transformer en « plâtre », un mot que j'ai entendu Pepe dire pour la première fois, dans ses paradoxes sur la statue du Commandeur »

l'accident d'avion de la compagnie Avianca à Madrid. Rama vécut le dernier de ses exils à Paris, celui qui sembla définitif puisqu'il s'y était installé avec bonheur avec sa seconde épouse, la critique d'art Marta Traba. Sa fille, Amparo Rama, m'apprit, émue, que dans la feuille de sa machine à écrire à Paris était resté l'article inachevé en l'honneur de José Bergamín.

La génération d'étudiants uruguayens ne coïncidait pas avec son professeur dans beaucoup de ses positions pour son catholicisme, sa proximité avec les communistes et son goût pour la tauromachie, mal vu à Montevideo. Dans ses cours, sa revendication de l'Espagne en tant que centre du monde hispanique, implicite, dérangeait, et sa façon de parler ne correspondait pas entièrement au goût national ; mais dans les commentaires de ses élèves, on voit l'esprit du maître survivre, celui de quelqu'un qui avait la capacité de les façonner, comme le soutient Ángel Rama, qui le décrit comme « ce qu'il a fait à notre insouciance ».

De plus, il existe des parallèles profonds entre l'enseignant et ses élèves. Par exemple, son *modus operandi*, puisque la génération républicaine espagnole, comme le rappelle Max Aub, et surtout ses jeunes écrivains, participaient activement à la vie culturelle à travers les magazines. Des publications périodiques qu'ils ont eux-mêmes créées – qui auront des vies assez éphémères – et dans lesquelles ils ont tous collaboré les uns avec les autres, rendent ainsi cette idée de constellations littéraires à laquelle il a déjà été fait allusion dans ces pages. Un phénomène identique se produit dans le Montevideo de ces années, comme le démontre Pablo Rocca avec des propositions telles que *Ciclamen*, *Número* et, surtout, *Marcha*, et comme le soutient Ida Vitale lorsque la rivalité entre les deux extrêmes de cette génération diminue, conduisant à des disparités littéraires.

Certains de ces similitudes proviennent également du tissu culturel et de la société dans laquelle ils grandissent, qui ressemblent beaucoup par certains points aux conditions dans lesquelles a vécu notre auteur : en effet, la jeunesse de Bergamín dans les années vingt et sa maturité littéraire dans les années trente se sont déroulées dans un scénario d'abord monarchique et dictatorial, où plus tard une république triomphante vit le jour avec un projet de régénération pour une société plus juste et égalitaire. Ce contexte sociopolitique présente de fortes similitudes avec le scénario de ses « garçons uruguayens », dont la jeunesse se déroule dans une période idyllique de l'histoire de leur pays mais à l'issue de laquelle ils durent affronter une dictature et dans de nombreux cas l'exil, comme leur professeur.

Dans les pages de cette thèse, j'ai voulu privilégier les déclarations de ses élèves ; dans les citations, j'ai utilisé la littéralité des mots de ceux qui l'ont connu pour prouver dans quelle mesure José Bergamín était le dernier bastion d'une tradition littéraire, la républicaine, condamné à mort en quittant l'Espagne avec ses créateurs et censuré à ses frontières. D'autre part, comme le soutient José Pedro Díaz, et comme le partagent aussi de grands intellectuels latino-américains tels que José Múgica, Octavio Paz ou Gabriel García Márquez, cette tradition littéraire a survécu dans ses exils et survit encore aujourd'hui. Les étudiants de Bergamín sont les héritiers de cette tradition, ils l'ont recueillie dans leurs cours, l'ont cultivée dans leurs discours, et il reste davantage en eux que ce qui restait à l'intérieur de leurs frontières. Ils se retrouvent héritiers malgré le fait que, pour des raisons géographiques évidentes, ils n'étaient pas appelés à l'être. Héritiers directs car l'exil a permis massivement aux porteurs de cette tradition d'être leurs professeurs, ce qui, par la logique et la géographie, aurait dû correspondre aux jeunes générations espagnoles. Les circonstances politiques ont bouleversé l'histoire littéraire et leurs lecteurs n'ont pas été, comme la logique aurait dû le dicter, ces jeunes espagnols. Alors que pendant longtemps, ils ont été empêchés de lire ces textes et ces poètes, les jeunes latino-américains n'ont pas seulement lu leurs livres dans des éditions impeccables, ils ont aussi eu beaucoup de ces poètes comme professeurs qui leur ont fait aimer, comprendre et respecter cette tradition littéraire. C'est pourquoi je pense que dans la littérature hispano-américaine il y a plus de culture républicaine qu'il n'en restait, et j'ose dire qu'il y en a aujourd'hui, dans la littérature espagnole.



## ÍNDICE ONOMÁSTICO



## ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Abril García, Manuel, 37
- Adorno, Theodor, 154
- Agamben, Giorgio, 10, 28, 34, 183, 185, 193, 257.
- Aguiar-Mella Díaz, Teófilo, 175
- Aguirre, Silverio, 55
- Ainsa Amigués, Fernando, 219, 248
- Alarcón, Pedro Antonio de, 76, 103, 213
- Albéniz y Pascual, Isaac, 71, 81
- Alcalá-Zamora y Torres, Niceto, 50
- Alcoriza de la Vega, Luis, 21
- Aleixandre y Merlo, Vicente, 43, 130
- Alemán, Mateo, 43, 130
- Alfonso XIII, Rey de España, 29, 76
- Alighieri, Dante, 85, 171, 183, 189, 191, 229
- Aller, Ángel, 177
- Alonso García, Amado, 233
- Alonso y Fernández de las Redondas, Dámaso, 28, 40, 42-44, 211, 213-214
- Alonso Rodríguez, Elfidio, 244
- Alsina Thevenet, Homero, 221, 227
- Altolaquirre Bolín, Manuel, 71, 34, 38, 43, 55, 121, 150-154, 162, 226, 253-254
- Álvarez de Villasandino, Alfonso, 172
- Álvarez Santullano, Luis, 207-208
- Amézaga Landaraso, Juan José de, 178, 181, 202
- Amorim, Enrique, 176, 180
- Andersen Nexø, Martin, 53
- Aragon, Louis, 53-54
- Araquistáin Quevedo, Luis, 64, 143, 151
- Ares Pons, Roberto, 218, 227
- Arniches Barrera, Carlos, 36-37, 87, 172
- Arniches Moltó, Pilar, 36
- Arniches Moltó, Rosario, 36, 64, 129
- Arocena, Rafaela, 71
- Arregui, Mario, 218, 225, 227-229
- Arroyo-Stephens, Manuel, 28, 40, 66
- Arzarelo, Sofía, 176
- Aub Mohrenwitz, Max, 7, 11, 42, 55, 64, 130, 143, 150-154, 158, 254, 260-261
- Ayala García-Duarte, Francisco, 1, 21, 45, 161
- Azaña Díaz, Manuel, 18, 227
- Azcárate y Flórez, Justino de, 201, 227
- Azorín (José Martínez Ruiz), 35, 38, 42, 45, 48, 55, 105, 188-189, 213
- Bacarisse Chinoria, Salvador, 45, 47, 79
- Bacelo, Nancy, 219
- Baeza Durán, Ricardo, 52
- Bagaría Bou, Luis, 51
- Baker, Josephine, 95
- Bakunin, Mijaíl, 35
- Bal y Gay, Jesús, 79
- Baldano, Ariel, 218
- Baldomir, Alfredo, 175, 178
- Ballagas Cubeñas, Emilio, 234
- Banchero, Andersen, 218

- Barbieri, Francisco Asenjo, 100
- Bardesio, Orfilia, 233
- Barea Ogazón, Arturo, 52
- Barga, Corpus (Andrés Rafael Cayetano Corpus García de la Barga y Gómez de la Serna), 44
- Bartók, Bela, 76
- Bartolomé de Cossío, Manuel, 208
- Baruzi, Jean, 211
- Battle Berres, Luis, 181, 272
- Battle y Ordóñez, José, 173-174
- Baudelaire, Charles, 35, 183, 198-199
- Bauer, Ernesto, 178
- Bautista Cachaza, Julián, 79
- Bécquer, Gustavo Adolfo, 34, 41-42, 183, 188, 198-199, 225, 247, 249, 258
- Beethoven, Ludwig van 109, 196
- Benavides, Washington, 219
- Benda, Julien, 53
- Benedetti Farrugia, Mario, 204, 218
- Benjamin, Walter, 48-49, 153
- Benvenuto, Luis Carlos, 219
- Berenguer, Amanda 185, 223-225, 227, 236-239, 241, 246, 248
- Bergamín Arniches, Fernando, 64, 246
- Bergamín Arniches, José, 64, 246
- Bergamín Arniches, Teresa, 64, 246
- Bergamín García, Francisco, 29, 50, 151
- Bergamín Gutiérrez, Rafael, 27, 64, 176
- Bergson, Henri, 59
- Bernanos, George, 30, 64, 176
- Berreta Gandolfo, Tomás, 181
- Betancourt, Jesús, 176
- Bianchi Altuna, Martín, 225
- Bizet, George, 85
- Blanco Amor, Eduardo, 177
- Bloch, Jean-Richard, 53
- Boccaccio, Giovanni, 257
- Boccherini, Luigi, 75
- Bordoli Castelli, Domingo Luis, 205, 227, 249
- Borges, Jorge Luis, 181, 200, 228-229, 231-232
- Borrat, Héctor, 219
- Boscán, Juan, 139, 190, 249
- Brandy, Carlos, 218
- Brecht, Bertolt, 112, 153, 154, 256
- Brum Rodríguez, Baltasar, 174, 199
- Bruno, Jorge, 219
- Buñuel Portolés, Luis, 21, 66, 155
- Cabrera, Sarandy, 249
- Cáceres, Esther de (vid. Correch de Cáceres, Esther)
- Cadalso y Vázquez de Andrade, José, 97
- Calderón de la Barca, Pedro, 14, 42, 48, 118, 132, 139, 141, 146, 169-170, 183, 185, 193-197, 199, 209, 213-215
- Camino Galicia, León (León Felipe), 234, 244
- Campoamor y Campoosorio, Ramón María de las Mercedes de, 158, 188
- Campodónico, Luis Ricardo, 85, 219
- Campubrí, Zenobia, 236-237

Canabal Fuentes, Xesús, 180  
 Canel, Casto, 224, 227  
 Capella, Adolfo, 175  
 Caputi, Luis Alberto, 225  
 Carbajal Victorica, Juan José, 202  
 Cárdenas del Río, Lázaro, 2, 18, 20, 70, 91, 118  
 Carlos III, Rey de España, 86  
 Casal, Julio J., 51, 153, 176, 180  
 Casaravilla Lemos, Enrique, 233  
 Castelli, Luis, 218  
 Castiglione, Baldassare, 190  
 Castillo Meirelles, Romeo Guido, 62, 81, 204-205, 248-250, 258  
 Castro Quesada, Américo, 60, 211  
 Cernuda Bidou, Luis, 21, 38, 41-42, 45, 55, 78  
 Cervantes Saavedra, Miguel de, 33, 61, 118, 132, 156, 160, 183, 185-187, 191-192, 194-195, 199, 210, 213-214, 227-228, 240  
 Chaikovski, Piort, 76  
 Chapí Lorente, Ruperto, 100  
 Claps, Manuel Arturo, 204, 218, 237  
 Conteris, Hiber, 219  
 Cordero, Serafín, 177  
 Correch de Cáceres, Esther, 62, 180, 233  
 Cossío y Martínez Fortún, José María de, 51  
 Coteló Segade, Rubén Enrique, 219  
 Croce, Benedetto, 209  
 Cruz, San Juan de, 183, 190-191, 209, 211, 226, 257  
 Cuesta, Luis, 227  
 Cunha, Juan, 224  
 D'Olwer, Nicolau, 50  
 D'Ors Rovira, Eugenio, 43  
 Da Rosa, Julio César, 218  
 Da Vinci, Leonardo, 186  
 Dalcroze, Jacques, 74  
 Darío, Rubén (vid. García Sarmiento, Félix Rubén)  
 De Gaulle, Charles, 33, 53, 65  
 De la Rada y Delgado, Francisco, 29  
 De María y Campos, Armando, 92  
 De Torre Ballesteros, Guillermo, 51, 165  
 Debussy, Claude, 58, 76  
 Delgado Guerra, José (Pepe-Hillo), 105  
 Denis Molina, Carlos, 227  
 Descartes, René, 196  
 Di Giorgio, Marosa, 219  
 Diáguilev, Serguéi, 73-76, 82  
 Díaz Belenguer, Álvaro, 225  
 Díaz, José Pedro, 8, 62, 200, 204-205, 212, 215, 218, 222-229, 232, 235-237, 239, 241, 248, 258  
 Didelot, Charles, 75  
 Diego Cendoya, Gerardo, 39, 41, 43, 51  
 Dieste Gonçalves, Eduardo, 62, 176, 180, 182  
 Dieste, Eladio, 62  
 Dieste Gonçalves, Enrique, 62, 180  
 Dieste Gonçalves, Rafael, 142, 180  
 Díez-Canedo Reixa, Enrique, 177

Duncan, Isadora, 75

Durán Martínez, Gustavo, 79

Echegaray y Eizaguirre, Miguel de, 100, 101, 102

El Greco (vid. Theotokópoulos, Domenikos)

Elissalde, Enrique, 219

Erauso y Pérez de Galarraga, Catalina de (La Monja Alférez), 132

Espina García, Antonio, 44

Espínola, Francisco, 62, 205, 207-208, 215-216, 223-224, 227

Esplá y Triay, Óscar, 82

Estable, Clemente, 185

Estrada, Carlos, 129

Etchepare Locino, Armonía Liropeya (Armonía Somers), 218

Etcheverry, José E., 218

Eurípides, 121-125, 127

Evreinov, Nikolai, 194

Eyherabide, Gley, 219

Fabregat Cuneo, Roberto, 218

Falco, Líber, 227

Falla y Matheu, Manuel de, 6, 18, 28, 46-47, 54, 68, 73, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 88, 89, 252-253

Felipe, León (vid. Camino Galicia, León)

Fernández, Mario César, 219

Fernández de Moratín, Leandro, 97-99

Fernández Montesinos, José, 211, 213

Fernández Morales, Juana (Juana de Ibarbourou), 176

Ferrán y Forniés, Augusto, 34, 183, 247, 249

Ferreiro Sanabria, Mario Aníbal, 176

Ferrer Azcurra, Horacio Arturo, 219

Ferrero, Guglielmo, 54

Fierro Podestá, Enrique Héctor, 217

Flo, Juan, 219

Flores de Lemus, Antonio, 50

Flores Mora, Carlos, 219, 227

Flores Mora, Diego, 227

Flores Mora, Manuel (Maneco), 33, 181, 204, 218-219, 222, 227, 237

Fokine, Michel, 74-75

Formoso de Obregón Santacilia, Adela, 91

Forteza, Francisco, 185

Foster, Edward Morgan, 54

Fraga Iribarne, Manuel, 30, 33, 65

Franco Bahamonde, Francisco, 63, 118-119, 142, 144-146, 148, 164, 175, 178-179, 244, 253

Fray Luis de Granada, 61, 139, 190, 194, 209-211, 226, 243

Fray Luis de León, 40, 61, 139, 190, 194, 209-211, 226, 243

Frugoni Queirolo, Emilio, 174

Galeano, Eduardo (vid. Huges Galeano, Eduardo Germán María)

Gallegos Rocafull, José María, 176, 234

Galmés, Héctor, 63, 204, 248-250, 258

Gaos y González-Pola, José, 19, 187

García, Bernardo, 174

García Ascot, Rosa, 45, 79

García Lagos, Angelita, 237

- García Lorca, Federico, 26, 30, 36, 39, 42, 45, 55, 72, 79-80, 82, 88, 91, 99, 129, 142, 176, 188, 243, 258
- García Matos, Antonio (Antonio de Triana), 118
- García Sarmiento, Félix Rubén (Rubén Darío), 35, 37, 171, 173, 186, 199, 232, 234
- García Vivancos, Miguel, 100
- Garcilaso de la Vega (vid. Vega, Garcilaso de la)
- Gaya Pomés, Ramón, 4, 28, 33, 39, 41, 47, 57, 67, 91, 151, 185
- Gide, André, 26, 53, 84
- Gil, Felipe, 212, 240, 246
- Gil-Albert Simón, Juan (vid. Mata Gil Simón, Juan de)
- Gilbert, Isabel, 205, 232
- Giménez Caballero, Ernesto, 44-45
- Giral Pereira, José, 103, 234, 244
- Goethe, Johan Wolfgang van, 35, 57, 84, 206
- Gómez de la Serna Puig, Ramón, 33, 37, 43, 45-46, 51-52, 55, 80, 153
- Gómez de Quevedo Villegas y Santibáñez Cevallos (Francisco de Quevedo), 63, 85, 118, 139, 146, 183, 193-195, 209-211, 243, 257-258
- Góngora y Argote, Luis de, 38-40, 44, 46, 55, 87, 193-195, 209, 233, 243, 249
- Goya y Lucientes, Francisco de, 44, 97-98, 103, 106-117, 146-148
- Gracián y Morales, Baltasar, 68, 113, 118, 193-196, 209, 211, 257-258
- Graham, Martha, 7, 90
- Guillén Álvarez, Jorge, 1, 39, 42-44, 55, 81, 253
- Guilmáin, Ofelia (vid. Puerta Guilmáin, Ofelia)
- Guiral, Jesús, 219
- Gurméndez Victorica, Carlos Rufino, 28, 32, 61, 141, 155, 255
- Gutiérrez López, Rosario, 29, 31-32
- Gutiérrez-Solana y Gutiérrez-Solana, José, 37, 78, 100
- Gutiérrez, Carlos María, 218
- Halffter Escriche, Ernesto, 45, 47, 79
- Halffter Escriche, Rodolfo, 7, 45, 47, 72-73, 79-80, 83, 88-91, 103, 106, 118-119, 153, 252-253
- Hebreo, León (vid. Judá Abravanel), 190
- Hemingway, Ernest, 54
- Hernández, Felisberto, 205, 226
- Hernández Gilabert, Miguel, 42, 45, 54-55, 70, 142, 166
- Herrera Reissig, Julio, 238
- Herrera, Silvia, 218
- Herzen, Aleksandr, 35
- Hitler, Adolf, 47, 139, 174, 244
- Horst von Romberchs, Johann, 55
- Horst, Louis, 90
- Huges Galeano, Eduardo Germán María (Eduardo Galeano), 219
- Ibáñez, Roberto, 61, 178, 208, 249
- Ibáñez, Sara (Sara Iglesias Casadei, Sara de Ibáñez), 62, 208
- Ibarbourou, Juana de (vid. Fernández Morales, Juana)

- Ibargoyen Islas, Saúl, 219
- Imaz Echeverría, Eugenio, 64, 150
- Imperio, Pastora, 76
- Indio Larriera, 227
- Invernizzi, Tola, 227
- Ipuche, Pedro Leandro, 228
- Isabel de Portugal (Reina de España y Emperatriz), 190
- Jarnés Millán, Benjamín, 51
- Jarry, Alfred, 144
- Jiménez Mantecón, Juan Ramón, 38-40, 43-44, 46, 52, 60-61, 78, 82, 96, 181, 222, 233-240, 245, 252, 258
- Kennedy, John F., 33
- Kierkegaard, Søren, 57, 61, 159, 188
- Kmaid, Iván, 219
- Kropotkin, Piotr, 35
- Lacasa Navarro, Luis, 143
- Lacoste, Juan José, 218
- Lago, Silvia, 219
- Langsner, Jacobo, 218
- Largo Caballero, Francisco, 11, 50
- Larra y Sánchez de Castro, Mariano José de, 33, 42, 58, 162, 183
- Larrea Celayeta, Juan, 21, 64, 71, 143, 150, 153
- Larreta, Antonio, 218
- Larson, Bird, 90
- Leibniz, Gottfried, 166
- Leñero, Agustín, 91
- León Goyri, María Teresa, 52, 63
- Lewisohn, Irene, 90
- Lifar, Serge, 73-74
- Llul, Ramón, 166
- Lockhart, Washington, 218, 249
- Lope de Vega (vid. Vega y Carpio, Lope de)
- López de Mendoza y de la Vega, Íñigo (Marqués de Santillana), 190, 247
- López Júlvez, Encarnación (La Argentinista), 80
- López, Tancredo, 101, 104-105
- Luisi Janicki, Paulina, 178
- Machado Ruiz, Antonio, 35, 37, 39, 41, 43, 46, 52, 54, 72, 142, 158, 166, 170-172, 188, 198, 213, 235, 243, 258
- Machado Ruiz, Manuel, 43, 174
- Madariaga y Rojo, Salvador de, 51, 100
- Maeztu y Whitney, María de, 57
- Maggi Cleffi, Carlos Alberto, 204, 212, 217-220, 222-223, 225, 227-228, 230, 237, 247, 258
- Maia, Circe, 219
- Malagarriga y Munnet, Carlos, 177
- Mallarmé, Stéphane, 225, 249
- Malraux, André, 33, 53, 65, 77, 258
- Maneco (vid. Flores Mora, Manuel)
- Mann, Thomas, 53
- Manrique, Jorge, 69, 170, 187-188, 195, 199, 247
- Mata Gil Simón, Juan de (Juan Gil-Albert), 234
- Mantecón Molins, Juan José, 45
- Marañón y Posadillo, Gregorio, 3, 175, 232
- Maravall Casesnoves, José Antonio, 54



Marcel, Gabriel, 30  
 Marichalar y Rodríguez Monreal de Codes,  
     Antonio de, 32, 40, 44  
 Marinello Vidaurreta, Juan, 177  
 Maritain, Jacques, 30, 64, 233, 137, 176, 211  
 Martí Pérez, José Julián, 229  
 Martínez Moreno, Carlos, 221-222, 227  
 Martínez Palacios, Antonio José, 91  
 Martínez Ruiz, José (vid. Azorín)  
 Martínez Sierra, Gregorio, 37, 76, 81  
 Masip Roca, Paulino, 21  
 Massa, Héctor, 219  
 Massine, Léonide, 76-77  
 Maura Gamazo, Miguel, 37, 50  
 Medina Vidal, Jorge, 205, 219  
 Megget, Humberto, 218  
 Méndez Cuesta, Concha, 151  
 Menéndez Pelayo, Marcelino, 54, 66, 130,  
     186, 195, 199, 211, 213-214  
 Menéndez Pidal, Ramón, 132, 211  
 Méndez, Ariel, 218  
 Mercé, Antonia (La Argentina), 76  
 Mérida, Carlos, 90  
 Mérimée, Prosper, 84-85  
 Merlis, Tomy, 227  
 Methol, Alberto, 219  
 Meyerhold, Vsévolod, 74  
 Miaja Menant, José, 178  
 Millares Carlo, Agustín, 72  
 Mira de Amescua, Antonio, 132  
 Miró i Ferrà, Joan, 81  
 Mola Vidal, Emilio, 41, 63  
 Molina, Tirso de, 123, 132, 172, 215, 227  
 Molinos Zuxia, Miguel de, 61  
 Montalvo Fiallos, Juan María, 215, 229-230  
 Montemayor, Jorge de, 210  
 Moratorio, Arsinoe, 233  
 Moreno Villa, José, 37  
 Mounier, Emmanuel, 64  
 Mújica Cordano, José, 204  
 Muñoz Rojas, José Antonio, 54  
 Muriac, François, 64  
 Mussolini, Benito, 47, 174, 179, 244  
 Musto, Jorge, 219  
 Navagero, Andrea, 190  
 Navarro Tomás, Tomás, 60  
 Navarro, Rogelio, 219  
 Negrín López, Juan, 12, 23, 53, 71, 164  
 Neruda, Pablo (vid. Reyes Basoalto, Ricardo  
     Eliécer Neftalí)  
 Nietzsche, Friedrich, 34, 59-61, 85, 184-185,  
     188, 194, 196  
 Obregón Santacilia, Carlos, 91  
 Ocampo, Victoria, 3, 232  
 Onetti, Jorge, 219  
 Onetti, Juan Carlos, 205, 219-220, 223-224,  
     226-227  
 Oribe, Enrique, 235, 237  
 Ortega y Gasset, José, 4, 39, 43, 48, 51, 54,  
     58-61, 187  
 Ortiz Saralegui, Juvenal, 176

Ortiz y Ayala, Walter, 219  
 Ossorio y Gallardo, Ángel, 51  
 Paganini, Alberto, 219  
 Palacios, Antonio (vid. Martínez Palacios, Antonio José)  
 Pardo Bazán, Emilia, 46  
 Pascal, Blaise, 34-35, 56, 61, 171, 196  
 Paseyro, Ricardo, 204, 218, 248, 258-259  
 Passos, Carlos Alberto, 182  
 Paternain, Alejandro, 204, 219, 248-251, 258  
 Paz Solórzano, Octavio, 3, 16, 20, 28, 36, 64-65, 158, 234, 259  
 Pellicer Cámara, Carlos, 64  
 Peña, Cecilio, 218  
 Peñasco, Alejandro, 218  
 Pepe-Hillo (Vid. Delgado Guerra, José)  
 Pereda Valdés, Idelfonso, 176  
 Pereda, Fernando, 205, 232  
 Pérez Casas, Bartolomé, 80  
 Pérez de Ayala y Fernández, Ramón, 37, 153, 159  
 Pérez de Oliva, Fernán, 121-124, 126-128  
 Pérez Galdós, Benito, 42, 46, 162, 238, 249  
 Pérez Pintos, Diego, 219  
 Pérez Rulfo Vizcaíno, Juan Nepomuceno Carlos, (Juan Rulfo), 20  
 Pérez, Saúl, 218  
 Petipa, Marius, 76  
 Petrarca, Francesco, 191  
 Picasso, Pablo (vid. Ruiz Picasso, Pablo)  
 Picatto, Pedro, 227  
 Pittaluga González del Campillo, Gustavo, 45, 80  
 Pittaluga Agustini, Fructoso, 248  
 Pla y da Folgueira, Antonio, 177  
 Pohl, Elsa, 90  
 Porta, Eliseo Salvador, 218  
 Prados Such, Emilio, 38, 151, 153, 226, 234  
 Prego Gadea, Omar, 219  
 Prieto Tuero, Indalecio, 11, 164  
 Prokófiev, Serguéi, 76  
 Puche Álvarez, José, 71  
 Puchet, Carlos, 219  
 Puerta Guilmáin, Ofelia, 129  
 Puig, Salvador, 219  
 Pumarega, José, 175  
 Quevedo, Francisco de (vid. Gómez de Quevedo Villegas y Santibáñez Cevallos, Francisco)  
 Quijano, Carlos, 219  
 Rama Facal, Ángel, 8, 28, 62, 173, 200, 204-205, 209, 212, 215-216, 218-219, 222, 225-226, 228-230, 237, 239-242, 245-248, 254, 258-259  
 Rama Facal, Carlos, 218  
 Ramón y Cajal, Santiago, 185  
 Ravel, Maurice, 76  
 Raviolo, Heber, 219  
 Rein, Mercedes, 219  
 Rejano Porrás, Juan, 96  
 Rela, Walter, 129  
 Remacha Villar, Fernando, 80-81  
 Renau Berenguer, Josep, 143

- Reverte Jiménez, Antonio, 83, 92, 248
- Revueltas Sánchez, Silvestre, 21, 119
- Reyes Ochoa, Alfonso, 3, 20, 37, 64, 67, 70, 153
- Reyes Basoalto, Ricardo Eliécer Neftalí (Pablo Neruda), 3, 18, 35, 39, 42, 55, 71, 176-177, 181, 200, 228, 234, 245, 258
- Roces Suárez, Wenceslao, 244
- Rodó Piñeyro, José Enrique, 229, 238
- Rodríguez Gil, Mario, 227
- Rodríguez Lozano, Manuel, 103
- Rodríguez Luna, Antonio, 118
- Rodríguez Monegal, Emir, 62, 199-200, 204-205, 218, 220-221, 223, 228-229, 237
- Rojas Zorrilla, Francisco, 132
- Rojas Villandrando, Agustín de, 214
- Rojas, Fernando de, 183, 188-189, 213
- Rolland, Romain, 53
- Romero de Torres, Julio, 100
- Rosa, Amaro del, 245
- Rosales Camacho, Luis, 42, 54, 66
- Rosencof, Mauricio, 177, 219
- Rotterdam, Erasmo de, 191
- Rueda, Lope de, 213-214
- Ruiz, Antonio (*El corcito*), 90-91, 106
- Ruiz-Castillo Franco, José, 81
- Ruiz Picasso, Pablo (Pablo Picasso), 6, 47, 65-66, 73, 76-78, 81-82, 100, 106, 117-118, 143-149, 243-244, 253
- Rulfo, Juan (vid. Pérez Rulfo Vizcaíno, Juan Nepomuceno Carlos)
- Rusiñol y Prats, Santiago, 100
- Salazar Castro, Adolfo, 39, 41, 45, 48, 79-80, 91
- Salazar, Antonio de Oliveira, 12, 70
- Salinas Serrano, Pedro, 37, 39-40, 42-45, 55, 66-67, 214, 235
- Salsamendi, Asdrúbal, 218
- Salzillo y Alcaraz, Francisco, 86
- San Agustín, 57, 61, 160, 169
- San Juan, Pedro, 81
- Sánchez-Albornoz y Menduïña, Claudio, 177
- Sánchez Mejías, Ignacio, 44, 80
- Sánchez Román, Felipe, 37, 50
- Santa Teresa de Jesús, 61-62, 118, 183, 190-191, 194, 199, 209, 211, 226, 257
- Santillana, Marqués de (vid. López de Mendoza y de la Vega, Íñigo).
- Santullano, Luis (vid. Álvarez Santullano, Luis)
- Sarmiento, Domingo Faustino, 216, 230-231
- Scarlatti, Domenico, 106
- Schinca, Milton, 219
- Schmitt, Florent, 76
- Schönberg, Arnold, 76, 79
- Schopenhauer, Arthur, 100, 193, 196
- Sclavo, Jorge, 219
- Séneca, Lucio Anneo, 78, 85, 123, 183, 208, 241
- Severino, Ariel, 129
- Sevilla, Anita, 118
- Shakespeare, William, 85, 183, 186, 193, 244
- Shaw, Bernard, 54
- Silva Valdés, Fernán, 177

Silva Vila, María Inés, 39, 204-206, 217 219, 238, 241

Silva Vila, Zulema (Chacha), 204, 206, 212, 223, 238, 241

Silva, Clara, 205, 218, 234, 238

Soca Blanco, Susana, 232, 250, 256

Sokolow, Ana, 71-72, 81, 90-91, 106, 253-254

Soldevilla y Zubiburu, Carlos, 51

Soler y Ramos, Antonio, 106

Somers, Armonía (vid. Etchepare Locino, Armonía Liropeya)

Somma, Juan C., 219

Soria Hernández, Arturo, 56

Soriano, Rafael, 175

Sorozábal Mariezcurrena, Pablo, 91

Spinoza, Baruch, 34-35, 59

Stanislavski, Kostantín, 73

Strauss, Richard, 76

Stravinski, Igor, 76, 83

Suárez de Figueroa, Cristóbal, 155, 171, 256

Suárez, Norma, 129

Supervielle, Jules, 180, 205, 225

Talmud, Blanche, 90

Tapiz, Edmond, 121

Terra, Gabriel, 174, 178

Tesauro, Emanuele, 193

Theotokópoulos, Domenikos (El Greco), 187

Tolstoi, Leon, 35, 54, 61

Torres García, Joaquín, 180-181, 228, 233, 250

Torres Rámila, Pedro de, 155

Trajtenberg, Mario, 219

Triana, Antonio de (vid. García Matos, Antonio)

Trigo y Sánchez-Mora, Felipe, 35, 37

Trillo Pays, Dionisio, 246-248

Trobo, Claudio, 219

Troitiño, Liber, 178-179

Ugarte y Pagés, Eduardo, 36

Unamuno y Jugo, Miguel de, 28, 31, 34-37, 42-43, 45-47, 51-52, 54, 58, 60-61, 63, 66, 78, 128, 134, 158-159, 161-162, 166-167, 172, 184, 198-199, 208, 214, 234

Ussía Oteyza, Jesús, 71

Valdés Peza, Armando, 118

Valdés, Juan de, 189

Valery, Paul, 221

Valle Peña, Ramón María (Ramón Valle Inclán) 35, 37, 43, 52, 60, 77, 153

Valle-Inclán, Ramón (vid. Valle Peña, Ramón María)

Vallejo Mendoza, César, 3, 26, 42, 55

Varela, José Pedro, 202

Vargas, Getúlio, 174, 179

Vaz Ferreira, Carlos, 48, 62, 201-202, 204, 208-209, 213, 227, 238

Vega y Carpio, Lope de, 42, 67, 72, 91, 118, 129, 132, 141, 147, 156, 183, 186, 189, 192-196, 209, 213-215, 227, 234, 258-259

Vega, Garcilaso de la, 190, 195, 226-227, 244, 248, 250

Vélez de Guevara, Luis, 107-108, 215

Vicente, Gil, 213-214

Vidart, Daniel, 218

Viganò, Salvatore, 75

Vilariño, Idea, 204, 218, 234, 237-238

Villaurrutia González, Xavier, 20, 64, 233-234

Viñuales Pardo, Agustín, 50

Visca, Arturo Sergio, 218, 250

Vitale, Ida, 28, 36, 62-63, 177, 204, 206, 212, 219, 223, 225-226, 229, 234, 236-240, 248, 259

Vivanco Bergamín, Luis Felipe, 41, 50

Vivancos, (vid. García Vivancos, Miguel)

Wagner, Richard, 60, 82, 85, 100, 102, 254, 257

Waldeen, 90

Warburg, Aby, 49, 72

Williman, Emilio, 219

Wittgenstein, Ludwig, 155

Xirgu Subirá, Margarita, 129, 177, 181

Yacovsky, Rubén, 219

Zambrano Alarcón, María, 1, 28, 156, 255-256

Zubiri Apalategui, Xavier, 36, 54

Zuloaga Zabaleta, Ignacio, 100

Zum Felde, Alberto, 205



## **DATOS BIO-BIBLIOGRÁFICOS DE JOSÉ BERGAMÍN**

- 1895.** Nace en Madrid el 30 de diciembre.
- 1912.** Ingresa en la Facultad de Derecho. Conoce a Juan Ramón Jiménez.
- 1913.** Conoce a Ramón del Valle-Inclán, a Ramón Pérez de Ayala, a los hermanos Antonio y Manuel Machado y a Rubén Darío.
- 1915-1919.** Forma parte de la tertulia del Café del Pombo de Ramón Gómez de la Serna.
- 1921.** Comienza a escribir en la revista *Índice* de Juan Ramón Jiménez. En el verano conoce a su mujer, Rosario Arniches, hija del famoso comediógrafo, en Fuenterrabía donde ambas familias veranean.
- 1923.** Publica *El cobete y la estrella*, libro de aforismos que recibe elogios de Melchor Fernández Almagro, Pedro Salinas, Antonio Espina y Miguel de Unamuno, con quien inicia una estrecha amistad.
- 1923-1927.** Colabora en las revistas literarias de la época
- 1925.** Publica su texto dramático *Tres escenas en ángulo recto*. Escribe también la obra *Los filólogos*, que Juan Ramón Jiménez le aconseja no publicar.
- 1926.** Publica *Caracteres*.
- 1927.** Publica la obra dramática *Enemigo que buye*. En Hondarribia visita a Unamuno en el exilio. Participa en los homenajes a Góngora en Madrid y Sevilla. Viaja a Londres donde conoce a T.S. Elliot.
- 1928.** Se casa con Rosario Arniches en Madrid. Oficia la ceremonia su amigo Xavier Zubiri. Viaje de novios por Rusia y los países Bálticos.
- 1930.** Entrevista al general Franco en la Academia de Zaragoza comisionado por el grupo político de los «Constituyentes» (entre los que se encuentra su padre, Francisco Bergamín) para sondear la posible actitud de los militares ante el advenimiento de la República. En diciembre interviene en un acto a favor de la república junto a Unamuno en Salamanca. Prologa *Trilce* de César Vallejo. Publica *El Arte del Birlibirloque* tratado de tauromaquia que Azorín califica de velado tratado de estética.
- 1931.** Proclamación de la Segunda República. Acepta el cargo de director general de Acción Social en el Ministerio de Largo Caballero, puesto del que dimite poco tiempo después.



- 1932.** Muere su madre, Rosario Gutiérrez, en Madrid.
- 1933.** Funda y dirige la revista *Cruz y Raya*. Publica *Mangas y capirotos*, un estudio del teatro barroco. Colabora asiduamente con los diarios *El Sol*, *Heraldo de Madrid* y *Luz*.
- 1934.** Publica *La cabeza a pájaros* y *La estatua de don Tancredo*. Acompaña en su agonía a su amigo Ignacio Sánchez Mejías, corneado por un toro en la plaza de Manzanares.
- 1936.** Días antes del 18 de julio asiste en Londres a la Conferencia Internacional de Escritores como representante de la Alianza de Intelectuales Españoles. Allí conoce a André Malraux. En plena guerra española funda y dirige la revista *El Mono Azul*, órgano de la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la defensa de la Cultura, de la que es nombrado presidente. Publica los dos primeros volúmenes de *Disparadero español* en las ediciones del Árbol, que dirige.
- 1937.** El 12 de febrero muere su padre en Madrid. Viaja a Francia y a Estados Unidos para recabar ayudas y apoyos para el gobierno republicano. Viaja también a la URSS para participar en Leningrado en el homenaje al poeta Maiakovski. Acompaña a Picasso en la presentación del *Guernica* en la exposición de París. Preside el II Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura en Valencia y Madrid.
- 1938.** Viaja a Washington y Filadelfia en viajes de propaganda. En *Hora de España* publica sus tres sonetos «A Cristo crucificado en el mar».
- 1939.** Crea la Junta de Cultura española en París con Juan Larrea. Se exilia en México donde funda y dirige la revista *España peregrina* y la editorial Séneca. Estrena el ballet *Don Lindo de Almería* con Rodolfo Halffter.
- 1940.** Publica el tercer volumen de *Disparadero español* en la editorial Séneca. Estrena los ballets *La madrugada del panadero* y *Balcón de España*.
- 1941.** Publica los ensayos *Detrás de la cruz* y *El pozo de la angustia* sobre la situación de la Iglesia Católica y el cristianismo.
- 1943.** Publica los tres volúmenes de su revista unipersonal *Pasajero. Peregrino español en América*.
- 1944.** Muere su mujer.
- 1945.** Publica sus dos obras teatrales *La hija de Dios* y *La niña guerrillera* con dibujos de Picasso. Manuel Altolaguirre se encarga de la edición e impresión.

- 1946.** Se traslada a Venezuela para impartir cursos de literatura española.
- 1947.** Viaja a Montevideo para impartir dos ciclos de conferencias. Unos meses más tarde se muda definitivamente al firmar un contrato de profesor de Literatura española en la Universidad de la República.
- 1950.** Viaja a Europa para asistir al Congreso por la Paz organizado en Inglaterra que será trasladado a Polonia. A su vuelta es destituido de su puesto de profesor con la acusación de comunista. El revuelo que causa su situación llega hasta el Senado que decide restituirlo en su cargo pero su situación anímica no volverá a ser la misma.
- 1952.** Publica su obra dramática *Melusina y el espejo*.
- 1954.** Publica *Medea la encantadora*, reescritura del clásico griego. Vuelve a Europa. Se instala en París (huésped en la Casa de México de la Ciudad Universitaria) a la espera de que le dejen entrar en España.
- 1958.** Se instala en Madrid.
- 1959.** Publica *Lázaro, don Juan y Segismundo* y *Fronteras infernales de la poesía*, ensayos de crítica literaria madurados durante su exilio uruguayo.
- 1961.** Publica su primer poemario *Rimas y sonetos rezagados*. Única y polémica intervención pública de José Bergamín en el Círculo de Bellas Artes de Madrid porque su charla taurina transpira crítica política.
- 1962.** Publica *Al volver* y su segundo libro de poemas *Duendecitos y coplas*.
- 1963.** Firma el manifiesto a favor de los mineros asturianos y contra la represión gubernamental. El ministro del Interior, Manuel Fraga Iribarne ordena que se le retire el pasaporte y sea arrestado. Manuel Flores Mora, político uruguayo y antiguo alumno, lo ayuda a refugiarse en la embajada uruguaya en España. Gracias a su mediación, Luis Batlle, presidente de Uruguay, le concede un visado para permanecer en Montevideo hasta que se resuelva su situación. Dos meses después vuelve a París gracias a la ayuda de André Malraux. Su condición de apátrida sin pasaporte no le permite salir del país galo. Se instala en un apartamento del Marais donde vivirá hasta 1970 que vuelve definitivamente a España.
- 1965.** La radiotelevisión francesa organiza un ciclo de entrevistas sobre su vida y su obra titulado *Entretiens avec un fantôme*.

- 1966.** Recibe la Legión de Honor en su grado especial de *Commandeur des Arts et des Lettres*, honor concedido solo a otros dos españoles, Pablo Picasso y Luis Buñuel.
- 1968.** Vive con entusiasmo el *Mayo* francés.
- 1969.** La televisión francesa dedica un programa, *Masques et bergamasques*, a su obra dramática.
- 1970.** Vuelve a España. Empieza a reeditar toda su obra dispersa.
- 1973.** Publica el poemario *La claridad desierta*.
- 1974.** Inicia su colaboración con la revista *Sábado Gráfico*.
- 1975.** Publica el poemario *Del otoño y los mirlos*.
- 1976.** Publica el poemario *Apartada orilla*.
- 1977.** Declarado por la revista *Litoral* el personaje más importante con vida de la Generación del 27. La revista publica la antología poética *Por debajo del sueño*.
- 1980.** Rafael Alberti presenta en el Teatro María Guerrero de Madrid un homenaje a su obra teatral y él decide no asistir.
- 1981.** Sufre una caída en el vestíbulo del Hotel Palace en Madrid y se rompe la cadera. Se traslada con su hija María Teresa a Fuente Heridos, en la sierra de Huelva para recuperarse.
- 1982.** Recibe el Premio Pedro Salinas de la Universidad Menéndez Pelayo de Santander y el Premio de la Fundación Pablo Iglesias. Se instala en San Sebastián donde colabora con izquierda abertzale.
- 1983.** Muere el 29 de agosto.



**ANEXOS**



## **ANEXO I: DOCUMENTOS**





**CONFIGURACIÓN POÉTICA DEL TEATRO ESPAÑOL  
PRIMITIVO, CLÁSICO Y BARROCO.**

(Siglos XVI y XVII: De *La Celestina* a Calderón)

**Programa de las 43 lecciones, dadas por José Bergamín en la Facultad de Humanidades  
y Ciencias de Montevideo. De mayo a noviembre. 1949)**

**ÍNDICE SUMARIO**

Tres etapas.

Primitiva: Orígenes. LA CELESTINA.

Juan del Encina y Lucas Fernández.

El teatro de Gil Vicente.

La *Propalladia* de Torres Naharro.

Clásica: Lope de Rueda y el teatro de Cervantes.

Barroca: La invención dramática de Lope de Vega.

Los lopistas y Calderón.

Primera etapa. Las raíces medievales. El teatro “como voluntad y como representación”. Escenificación religiosa y profana. La agitación dramática española del siglo xiv y su remanso isabelino. La CELESTINA como representación y voluntad significativa. Sus antecedentes. El sentimiento trágico en la tragicomedia de Rojas. Su equidistancia poética de los griegos y de Shakespeare. Sus características españolas, su senequismo. (“La CELESTINA, Séneca con faldas” de Menéndez Pelayo). El mal y la muerte. Lo ético y lo patético. Lo trágico y lo cómico: su explicación racional (Aristóteles); su irracionalidad inexplicable. La piedad y el espanto. Su doble juego en la CELESTINA. La profunda inmoralidad de la comi-tragedia o tragicomedia de Rojas. Su “humanismo”. (Humana, demasiado humana). Juicio de Valdés y de Cervantes.

Mundo y transmundo celestinesco. Los amantes. El ritmo dramático, musical y plástico de la tragicomedia. Su escenificación irreductible. Pesimismo juvenil de la obra. Proyección de su influencia creadora en el teatro español y europeo como descubrimiento o invención poética de un mundo nuevo.

La égloga teatral de Juan del Encina. Aparición del lirismo dramático español. Música y poesía. (Testimonios teóricos de Nebrija, Bane y Alonso de la Torre). Los “disparates” y la farsa de Plácida y Vitoriano. La poética: “canto, música, geometría y pedrería”: “Dulzor y primor”. “El espíritu de la música”: trágico y satírico.

Reminiscencia medieval y sentido renacentista. Cultismo y popularismo.

La “moralidad” y el “misterio” en el teatro inicial de Lucas Fernández.

El teatro de Gil Vicente. Nueva configuración dramática del mundo medieval. Situación crítica del pensamiento cristiano: erasmismos de Gil Vicente. Ámbito pre shakesperiano y aristofanesco de la invención escénica vicentista. (“Shakespeare inmaduro” (D. Alonso); “Aristófanes de la Edad Media” Menéndez Pelayo).

El auto, la comedia y la farsa. Universo poético. Las Barcas. Dos vertientes del teatro Vicentino: portuguesa y castellana. Entrelazamiento de lenguaje. Lo popular. Ritmo melo-dramático. Audacia imaginativa de las figuraciones e intensidad lírica de su expresión. Examen ejemplar de algunas obras: el Amadís, la Comedia del Viudo y Doon Duardos. El realismo (Farsa de Inés Pereira, Comedia de los Físicos...) y el caso ejemplar de la Comedia Rubena. Transcendencia de sentido alegórico (Auto de Invierno). La Floresta de Engaños. El sabio y el loco. Lo divino y lo humano. Lo tragicómico en Gil Vicente (Verdad y poesía: “ventura contra aventura”).

La PROPALLADIA de Torres Naharro. La posición teórica: importancia histórica y estética del “Proemio”. Las tres verdades de Cicerón: espejismo triangular del teatro. La verosimilitud: imagen de la verdad, imitación de la vida: espejo costumbrista de lo temporal. Idealismo y realismo de Torres Naharro. Erasmismo y anticlericalismo. Naharro hombre de teatro. La técnica escénica. Examen de Himenea y Serafina. El sentido poético de la estructura dramática

en la Propalladia. (“Los ojos lechuzinos”). La racionalización prematura. El teatro de Torres Naharro como antecedente teórico del teatro barroco popular español.

Segunda etapa. Lope de Rueda. Experiencia viva de lo teatral. Creación del teatro popular español. Aventurerismo escénico. Los pasos y comedias de Rueda: importancia de estas. Valor poético de los escenarios imaginativos de Rueda: su anticipación a Cervantes (Examen de Eufemia, Armelina, Los Engañados y Medora). Los pasos.

Cervantes. La visión teatral de la vida. La ilusión escénica: el “engaño a los ojos”. Teatralidad de la poesía; sentido dramático del mundo. La máscara y el rostro. Acción y pasión: romanticismo. Desviación o superación apasionada del senequismo: la NUMANCIA. Valor singularísimo de la nueva estructura dramática cervantina. El ritmo plástico (arquitectura y volumen: color).

Cristianismo y patriotismo en el teatro de Cervantes: El trato de Argel; Los baños de Argel; El gallardo español; la Gran Sultana....

Predominio del sentido heroico juvenil en su primera época. Desdoblamiento irónico y plenitud de expresión dramática, después. Las “maravillas” del retablo teatral cervantino: La entretenida y Pedro de Urdemalas. Ejemplo de plasticidad escénica en El Laberinto de amor. Valor cervantino en El rufián dichoso. La ironía. El entremés de El viejo celoso. Los demás entremeses. Comparación de la comedia de Cervantes con la de Shakespeare: lo tragicómico de estos poetas. Desesperación o desengaño. Ilusión o angustia. Las máscaras divinas. Valor y significado español universal del teatro de Cervantes. Necesidad de su nueva interpretación y valoración crítica.

Tercera etapa Lope de Vega. La invención o descubrimiento teatral de Lope. El arte nuevo de hacer comedias en el tiempo, por el tiempo, para el tiempo y con su tiempo. Oposición triangular de lo lírico, lo épico y lo dramático en el teatro lopista. La comedia española inventada por Lope. Testimonio teórico de Tirso. “La cólera

de un español sentado”. El temple acerado de la comedia y tragicomedia de Lope. Análisis de la teoría dramática de Lope: su demostración experimental. La unidad y la multiplicidad en Lope. Dos mil comedias y una sola comedia. Examen típico ejemplar de algunas obras singulares: Peribañez, El caballero de Olmedo. La copla (cópula) engendradora poética del drama. “En donde acaba la acción empieza el drama” (Nietzsche).

“El alma en el aire de cualquier movimiento”. Alma y psicología. (Juicio de Montesinos). Ejemplo de El Marqués de las Navas. Otros ejemplos: Santiago el verde, Las bazarías de Belisa, Si no vieran las mujeres, etc... La elusión de lo trágico o su expresión fulminante y exclusiva: ejemplo de El Castigo sin venganza, Por fiar hasta morir, La fianza satisfecha, etc...

La crítica de Menéndez Pelayo y la de Vossler. LA vida y el teatro (“La poesía y la historia, todo puede ser uno”, Lope). Totalidad y unidad en el teatro lopista. Su obra capital y única: la DOROTEA. Examen de esta obra y su total significado en el teatro lopista; su oposición a la CELESTINA. El teatro novelístico de Lope contrapuesto a la novelística teatral de Cervantes. Teatro lopista y novela cervantina determinantes del sueño barroco de la poesía española que culminará en Calderón. LA DOROTEA como el QUIJOTE dicen finalmente que “la vida no es sueño” provocando la ilusión frenética, la ficción sombría” del monólogo de Segismundo. Importancia para la definición crítica del teatro popular español barroco de la conjunción poética Lope-Calderón.

Al ciclo lopista sigue el calderoniano, correspondiéndose entre ellos con obras y autores que los entrelazan. Ejemplos del teatro lopista (y cervantino sin saberlo) de Vélez de Guevara. “el rumbo, el tropel, el boato y la grandez” de las comedias de Vélez según Cervantes. Examen de La serrana de la Vera, Reinan después de morir y La Luna de la sierra. Su valor lopista-cervantino. El lopista calderoniano Mira de Amescua y la importancia de su misterio popular dramático. El esclavo del demonio. El teatro de Guillén de Castro y de Tirso de Molina. Las dos comedias famosas del mercedario: El condenado por desconfiado y El burlador. Diferencia entre ambas y otras, características de

Tirso como El Vergonzoso..., Marta la piadosa, Don Gil de las Calzas verdes...

Probable exageración en la valoración crítica de Tirso, ya señalada por Valbuena Prat. Exclusión expresa del teatro de Alarcón como ajeno al ámbito lopista-calderoniano. Valor y significado excepcional de El burlador de Sevilla y Convidado de piedra. El tipo de Don Juan como creación lopista deducida fatalmente de este teatro, aunque no haya salido directamente de las manos de su creador. Examen de la obra y de su ascendencia y descendencia en el tiempo. Calderón y su teatro. Transcendencia significativa de La vida es sueño: la comedia y el auto sacramental. Vicisitudes de la crítica calderoniana. Tres aspectos del teatro de Calderón examinados en las obras: La devoción de la Cruz, El Príncipe constante y El mágico prodigioso. La fantasmagoría calderoniana. Problema de la forma poético-teatral: Calderón lopista, gongorino y quevedesco. Un teatro “soliloqueante”. El sueño de Segismundo cierra el ciclo del teatro popular barroco español. (Aspectos esenciales de Calderón en: La hija del aire, La estatua de Prometeo, Eco y Narciso...). Los Autos Sacramentales.

El lopismo de Calderón: los “casos de la honra”. (El médico de su honra, A secreto agravio..., El pintor de su deshonra, El mayor monstruo...). Comparación con Shakespeare. Las comedias de intriga: Dicha y desdicha del nombre, Mañanas de abril y mayo. La Dama duende. El galán fantasma, Casa con dos puertas, etc., etc.,... LA maestría lopista de El alcalde de Zalamea. El aire y la luz en Calderón. El día y la estrellada nocturna. El destino y la libertad. Consistencia poética, metafísica y teológica del teatro vivísimo de Lope sustentado por el esqueleto estructural del de Calderón.

**CARTA DE LOS ALUMNOS MATRICULADOS EN EL CURSO DE LITERATURA  
ESPAÑOLA IMPARTIDO POR EL PROFESOR BERGAMÍN AL DECANO DE LA  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS EN EL CURSO ACADÉMICO 1948**

Montevideo, 17 de noviembre de 1948.

Sr. Decano de la Facultad de Humanidades y Ciencias

Dr. Don Carlos Vaz Ferreira

De nuestra mayor consideración.

Los firmantes, alumnos de la Facultad de Humanidades y Ciencias, han resuelto testimoniar al Consejo que Ud. dignamente preside, su agradecimiento y admiración por la labor que cumpliera en el presente año el profesor José Bergamín, y solicitar de este alto cuerpo una atención especial con respecto a la permanencia de este profesor en nuestra casa de estudio.

El profesor José Bergamín reunió en las clases teóricas de su curso un número extraordinario de alumnos. Trabajó también en clases prácticas con dos grupos más reducidos de estudiantes. En estos dos seminarios se redactaron varios ensayos de los que damos una lista sucinta: Hugo Petraglia Aguirre, "Luz y sombra en Fray Luis y San Juan"; Walter Uhía, "Séneca"; Gloria Campos, "El realismo en la picaresca"; Mercedes Ramírez, "Humor y muerte en la picaresca"; Eneida Sansone, "Las cuatro esquinas de la picaresca"; Samuel Lisman, "El simplicissimus"; Jorge Medina Vidal, "Las cuatro edades del hombre en la picaresca española"; Gustavo Magariños, "El Lazarillo de Tormes y el Guzmán de Alfarache"; Esther Rosé, "Picaresca y antipicaresca"; Ángel Rama, "La poesía de Fray Luis de León"; Ida Vitale, "La epístola de Francisco de Aldana"; Guido Castillo, "Barroco y antibarroco en Cervantes"; Arturo J. Visca, "DE los sueños de Quevedo al sueño de Cervantes"; José Pedro Díaz, "El Lazarillo, umbral de la picaresca". Amanda Berenguer Bellán de Díaz, "Posibles relaciones entre la novela picaresca y el existencialismo"; Oscar Ibarra Vázquez, "Antecedentes de la picaresca en Marcial"; Renée Aramburú, "San Juan de la Cruz"; Elías Kopeika, "Análisis crítico de la picaresca"; Raúl Ylla y Leonor Pessaj, "El barroco y la picaresca"; Mirta Plaza Noblía, "Mística"; Ana Pou del Castillo, "Mística y picaresca"; Carlos Maggi, "Definición de novela picaresca"; Manuel Flores, "La novela en la novela picaresca"; María Zulema Silva Vila, "Noche y soledad en San Juan de la Cruz", etc.

Junto a esta labor profesional, la presencia de Don José Bergamín —que se confunde íntimamente con su obra docente— constituye un hecho cultural de gran importancia para nuestro país. Además de la eficacia de sus clases, de la comprensión y de la tenacidad de su trabajo en los seminarios, además de las conferencias prodigadas generosamente en casi todos los departamentos del país, la presencia de José Bergamín, que jamás pierde su carácter magistral de artista y de crítico, ha concitado a su alrededor un amplio grupo de jóvenes que reciben así su mensaje humano y literario.

Al finalizar el año, el resultado de esta presencia activa, aunque fecundo y amplio, no está terminado. Precisamente, por honda y total, su lección no puede agotarse en un plazo breve, debe filtrar, fermentar, complementarse a lo largo de años.

Es por estas razones —y por el hecho de su especial situación de extranjero, de expatriado en Venezuela— que se juzga procedente solicitar de ese Consejo que asegure dese ahora la futura labor de José Bergamín en nuestra Facultad.

Sobradamente conocen los estudiantes la atención con que ese alto cuerpo encara el logro de los mayores beneficios para nuestra casa y en particular el interés que manifiesta por ofrecer al estudiantado la guía y la enseñanza de maestros como José Bergamín. Se descuenta, pues, de antemano, la diligencia y la buena voluntad con que han de responder nuestras autoridades a esta solicitud.

Reiterando al Sr. Decano y demás miembros de ese Consejo las muestras de consideración más distinguida, plácenos saludarlos atentamente.

[Firmas autógrafas de los alumnos del curso: Renée Aramburu Villegas / Ángel Rama / [ilegible] / Amanda Berenguer Bellán de Díaz / Hugo Petraglia Aguirre / José Pedro Díaz / Gloria Campos / Leonor Pessaj / Arturo J. Visca / Jorge Medina Vidal / Carlos Maggi / Eneida Sansone / Elías Kopeika / Ana Pou de Castillo / Raúl Ylla / María Zulema Silva Vila / Manuel Flores Mesa / Guido Castillo / Esther Rosé / [ilegible] / Oscar Ibarra Vázquez / Mercedes Ramírez / Samuel Lisman. <sup>241</sup>

---

<sup>241</sup> Archivo histórico de la Universidad de la República Oriental de Uruguay.

**CARTA DE LOS ALUMNOS OYENTES DEL CURSO DE LITERATURA  
ESPAÑOLA IMPARTIDO POR EL PROFESOR BERGAMÍN AL DECANO DE LA  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS EN EL CURSO ACADÉMICO 1948**

Montevideo, 17 de noviembre de 1948.

Sr. Decano de la Facultad de Humanidades y Ciencias

Dr. Don Carlos Vaz Ferreira

De nuestra mayor consideración.

Al conocer la solicitud que los alumnos de la Facultad de Humanidades y Ciencias han dirigido a ese Consejo, acaso fundándonos en motivos idénticos e inspirados en ella, los firmantes de esta, oyentes de los cursos del profesor José Bergamín, se han creído en el deber de destacar su labor y de agradecer la alta gestión del Sr. Ministro de Instrucción Pública y Previsión Social, Don Oscar Secco Ellauri y del Sr. Rector de la Universidad Don José Pedro Varela, y del Consejo de la Facultad de Humanidades y Ciencias que, con manifiesta disposición concitaron sus esfuerzos para hacer posible la contrata del profesor Don José Bergamín durante el año 1948.

Ha sido por todos apreciada la labor de este distinguido escritor español. A la extensa y fecunda acción cultural que, a la comprensión del problema español viene dedicando desde la época de sus primeros libros (1923), a la obra desarrollada en España, México, Venezuela y Ecuador<sup>242</sup>, nosotros, con orgullo y alegría, agregamos ahora la impartida en el Uruguay, las primeras inolvidables conferencias en el año 1947 y la aportación que, en su carácter de profesor de la Facultad de Humanidades y Ciencias diera sobre “Mística y Picaresca” durante el año 1948.

Hemos asistido a muchas de sus clases, notando siempre el extenso y seguro dominio de los textos, la lealtad en lo expositivo, el alerta crítico y la solicitud con que atendía ante el requerimiento de detalle o de explicaciones extensas y aquella capacidad de análisis que venía siempre con vida propia y que restituía lo más altos valores a los temas, sustancialmente animados, y en la integridad del significado y contenido.

---

<sup>242</sup> Debe ser un error pues Bergamín no viajó ni vivió en Ecuador. Al menos no quedan referencias.



No podemos omitir su labor de conferencista, puesta de relieve en el año 1947, en su curso sobre “La Máscara y el Rostro en la Literatura española” (Ateneo de Montevideo), “La Musaraña y el Duende” (Universidad de la República), “Cervantes” (Facultad de Derecho), “Unamuno” (Facultad de Humanidades) y en el corriente año en el ciclo de nueve conferencias en la Universidad bajo el título “España entre dos luces”, “El Diablo y su mundo” en Arte y Cultura, “El escritor y su tiempo” en el Ateneo, “Suelo y vuelo del arte barroco” en el Club Banco Hipotecario, “Las artes mágicas del vuelo” en Amigos del Arte, “Don Juan a un lado y otro de los Pirineos” en la Comisión Nacional de Bellas Artes, “La soledad y la muerte en el cante popular andaluz” en el Jockey Club. Además ha pronunciado numerosas conferencias en el interior del país, de las que recordamos “Tres voces vivas y un silencio de muerte” en Rocha; “El duende andaluz” en Colonia; “La picaresca en Cervantes” en Minas; “Rubén Darío y el 98” en Mercedes; “¿Dónde está España?” en Salto; “El sí y el no del 98” en Maldonado, etc.

Oyentes, en verdad discípulos suyos de la Facultad de Humanidades y Ciencias, día a día pudimos apreciar los valores humanos y auténticos del profesor Bergamín.

Al agradecer al Consejo de la Facultad de Humanidades y Ciencias el inmenso bien que ha significado para todos su contratación, admiradores y discípulos, nos honramos en señalar gestión tan alta y noblemente cumplida y nos atrevemos a requerir de ese instituto asegure la permanezca que, pensamos, realizaría el beneficio de una enseñanza que tan bien se destinó y que tan vivos fervores comunicara.

Sin otro motivo lo saluda atentamente.

Firmas autógrafas: Jorge Olémico / Elsa Vázquez Pardo / Ricardo Paseyro / M. Celia [ ] / [ ] / Ana Pou del Castillo / Renée [Mendoza] / María [ ] / Maja [ ] / [ ] / Ana Raquel [ ] de Espínola / Cecilia M... Ibáñez / Gervasio Guillot Muñoz / [ ] Dieste / Ida Vitale / Matilde Mais ero Berszo / [ ] / María Inés Silva / Carlos [ ] / Angelina García [ ] / Luis E. Silsalguero / Silva Mainero de León / Carlos Puchet Castellanos/

**CARTAS INÉDITAS DE ÁNGEL RAMA A JOSÉ PEDRO DÍAZ Y AMANDA  
BERENGUER<sup>243</sup>**

**a José Pedro Díaz y Amanda Berenguer**

Montevideo, Viernes Santo de 1950

[...]

Hasta aquí de proyectos. Pasemos a otra cosa. Me comunicó hoy tu padre que regresás a París aterrorizado por la carestía de la vida (¡a mí con carestías de la vida! ¡Vamos nene, vamos!) de modo que no se si llegará a tus manos mi carta y la que te remitió el conclave editorial en su reunión del pasado miércoles, con ilustraciones a cargo de Amalia y Bergamín. Editorial: pasé a máquina el libro de ensayos de don Pepe –*Crítica trashumante I*<sup>244</sup> que le entregaré mañana.

[...]

**a José Pedro Díaz y Amanda Berenguer**

Domingo 9 de abril – 00.30 (o sea doce y media)<sup>245</sup>

[...]

Terminé (digo, es un decir) *Teresa Aubert* de Nodier. Idiota, absolutamente idiota. Me pasó lo que nunca; a la mitad me salteaba páginas y más páginas para ver si “aquello” cambiaba, y nada. Espero leer algunas otras cosas, aunque primero le pediré “navicert” a Bergamín. Le terminé de copiar el libro a Bergamín, (*Crítica trashumante*) que le entregué ayer. La presencia de

---

<sup>243</sup> Esta correspondencia por el momento está inédita. Fue encontrada hace un año en la casa de la antigua calle Mangaripé de Montevideo, residencia del matrimonio Díaz-Berenguer en una maleta en un altillo. Los nuevos propietarios advirtieron al hijo del matrimonio, Álvaro Díaz Berenguer que contactó con Amparo Rama y compartió con ella las cartas de su padre antes de donar todos los documentos de la maleta a la Biblioteca Nacional donde se encuentran los documentos en proceso de estudio y catalogación para ser añadidos al fondo de ambos autores. Amparo Rama me ha permitido leer aquellas en las que se hace referencia explícita a José Bergamín y transcribir esos pequeños fragmentos en este trabajo algo que le agradezco de corazón.

<sup>244</sup> Este es el manuscrito que Ida Vitale dejó el 22 de abril de 2019 en la Caja de las Letras del Instituto Cervantes de Madrid [Ida Vitale deja en la Caja de las Letras un manuscrito de 1950 de José Bergamín \(cervantes.es\)](https://www.cervantes.es) tras recibir el Premio Cervantes 2018. El número de la Caja es el 1191 y podrá ser abierto al cumplirse 100 años del nacimiento de la poeta, es decir en 2023.

<sup>245</sup> Continuación de la iniciada el 8 de abril de 1950 (nota de Amparo Rama).

[Fernando] Pereda –quien embarca en julio para Paris- impidió toda conversación. Mañana de noche reunión editorial. Veremos.

[...]

Hoy creo que le darán a los muchachos el fallo del concurso Artigas que, casi seguro les tocará a ellos y son 4.000 pesos. Bergamín nuevamente en líos.

**a Amanda Berenguer**

[Montevideo, 10 de mayo de 1950]

A tres meses de la partida de José Pedro Díaz y Amana Berenguer<sup>246</sup>

[...]

Que haraganes somos, como nos abandonamos a la comodidad, a la pereza, y con cuánta angustia nos decimos, sí, habría que escribir, pero qué pocas ganas tengo. El día no ayuda, es cierto, y por dentro no se me viene el ansia de escribir. Esperemos, esperemos. Y yo me desespero, porque no puedo tolerar demasiado tiempo el juego de entre dos aguas: una cosa u otra digo, como si gritara todo o nada. O se hace literatura o se la abandona. Pero debe ser el clima. Bergamín desde que está aquí no ha hecho nada. *La Medea*<sup>247</sup> reposa en las profundidades de su cerebro, y volvió a prometerle hace unos días al esposo de Ozeray<sup>248</sup> que se la mandará a París en breve, pero entretanto...nada. Don Pepe reinicia el miércoles sus cursos en la Facultad, dando una conferencia semanal de seis y media a ocho y una clase de seminario cuyo horario todavía no se ha fijado. Hemos pasado las de Caín con el amigo don Pepe. No he querido asustarlos y nada les dije, porque sería intranquilizarlos inútilmente. Ahora todo parece resuelto. Después de mil idas y venidas, histerias del bueno de Gil, temores y angustias que se sucedían día tras día y semana tras semana en tanto el viejo carecía de un cobre y no podía moverse de la casa, al fin se le nombró en la Facultad por un año, a 200 pesos que da el Consejo y otros 200 que da la

---

<sup>246</sup> La fecha y estas anotaciones son de Amparo Rama.

<sup>247</sup> *Medea la encantadora* es una obra dramática, reescritura del clásico de Séneca que el autor madrileño publicó y estrenó en Montevideo en 1954.

<sup>248</sup> La actriz Madeleine Ozeray y el escenógrafo y director Louis Jouvet, matrimonio, hicieron una gira latinoamericana en 1945. Aunque no tengo constancia del encuentro del matrimonio con José Bergamín es posible que se vieran en México y les prometiera una colaboración.

Universidad. Se hizo una reunión de profesores y allí, al enterarse Don Pepe que su curso era reglamentado, con exámenes, escritos mensuales, informe sobre los alumnos etc. renunció públicamente<sup>249</sup>. Para qué. Yo creí que se venía el mundo abajo. Después, una conversación con Jiménez de Aréchaga<sup>250</sup> solucionó todo. Se hicieron grandes amigos según parece y fue Jiménez quien peleó en el Consejo para que se le otorgara un curso libre sin sanción ni obligación. Ya resuelto para bien, podemos respirar aunque no por mucho tiempo. Dentro de unos meses, por octubre, se mudarán más al centro, Bergamín con sus hijos, y Chacha [María Zulema Silva Vila] y Maneco separados. Esto en gran parte por deseo de la propia Chacha que no puede soportar más la vida en común -lo que es muy lógico- y sobre todo que el presupuesto no aguanta tantos saques para satisfacer la vanidad de vivir en Carrasco.

[...]

Miércoles 10.

Es vergonzoso, pero todavía no te he puesto esta carta en el correo. Mañana sin falta cumpliré. Hoy media tarde buscando casa y el resto en la clase de Bergamín, quien inició sus actividades en la Facultad con una espléndida conferencia. Vimos -como dicen los cronistas sociales- a Fernando e Isabel<sup>251</sup> (no confundir con los reyes católicos) en primera fila, a Ricardito Paseyro sin su barba oriental sentado muy junto a Teresita Bergamín; más tarde se trepó por las paredes, se balanceó encaramado en la lámpara, profiriendo gritos de batalla y diversas sandeces que pusieron una nota de buen gusto en el amable “vernissage”. Susana Soca, que entró custodiada por Don Enrique Dieste y Sra., lucía un sombrero hecho con un pañuelo y un moño, y el pelo desrecogido atrás, hirsuto, procaz, sosteniendo una peineta semiprendida en la maraña; cortésmente se limitó a saludar y tuvo pocos tics nerviosos; Gil llegó tarde pero estuvo representado por su digna consorte a quien hacía compañía Hormiguita negra con corbata roja (la

---

<sup>249</sup> Ya se ha aludido en el trabajo a las palabras de Bergamín en su entrevista con Hortensia Campanella: «Vaz Ferreira me invitó cuando se enteró de que yo era “analfabetista” y antipedagógico. Mis condiciones eran que yo no examinaba de nada, en mis clases no se daban diplomas de nada, eran cursos verdaderamente libres» Bergamín en entrevista con Hortensia Campanella, «Aquella luz del bosque de Carrasco» *El Día*, Montevideo 15/03/1981. Sobre este asunto mantuvo inamovible, no aceptó jamás poner notas ni examinar a sus alumnos.

<sup>250</sup> Jurista uruguayo. Profesor de Derecho Internacional en la Universidad de la República entre 1946 y 1970. Miembro de la Comisión de Derecho Internacional de Naciones Unidas de 1946 a 1969.

<sup>251</sup> Se refiere al matrimonio Fernando Pereda e Isabel Gilbert que formaron parte de un destacado grupo de intelectuales que, junto con Clara Silva y Alberto Zum Felde, José Bergamín y Jules Supervielle, marcaron a todos los integrantes de la generación del cuarenta y cinco. Pelayo Díaz, lo sintetizó diciendo que, en la casa de Pereda y Gilbert, en Carrasco, “se reunía toda la inteligencia montevideana”. [Isabel Gilbert en el paisaje cultural de su época | Universidad Católica del Uruguay \(ucu.edu.uy\)](#)

hija se entiende); Maneco Flores muy interesado en una rubia sentada atrás nuestro (¡qué rubia mamá mía, qué escote!!!) y a quien se debió la frase espiritual de la tarde. “¿No vino su mujer?”, le preguntaron. “No –contestó-, vino mi hijo y mi mujer alrededor”. La metáfora, os juro, representa fielmente la realidad, y el pibe (la nena) se anuncia recién para julio. Guido Castillo representaba, en su soledad, el elemento serio y estudioso de la reunión. Pocas palabras pero pesadas, concienzudas, remarcadas (Scarface filósofo). Elba Zamacois, ya separada de su marido (Massa) desde hace dos meses y, según las malas lenguas en su tercer o cuarto amante (un ítem corrió a cargo de Carlitos Flores), representaba la extinguida Musaraña Bordoli chico, el futbolista escritor, trajo la adhesión de su partido (*Asiri*) a tan magna fecha. Al terminar la clase muchas personas del público sin nombre conocido preguntaban “¿qué es el barroco?”. Una muchacha, se le había hecho un pozo en la mejilla de apretarse con el dedo para que le entrara la sabiduría, estaba, desolada. Dos raros que había allí sacaron versión taquigráfica. Al finalizar el *vernissage* se conversó amablemente en los corredores –hoy hizo una temperatura de 35 grados y no exagero- de diversos tópicos relacionados con el tiempo, los despatarros de Ricadito [Paseyro], etc. Bueno, ahora estoy en casa tomando mate. No negarás que cuento chismes jugosos. Pienso poner mostrador y transformarme en una Agencia informativa.

[...]

Quisiera, sobre todo, tener una vida tranquila para escribir. He pensado muchas veces en ustedes en Mangaripé en las mañanas de trabajo, leyendo, escribiendo mientras J.P. tomaba mate y fumaba, y allí fue naciendo la novela de Miguez. Quisiera algo parecido aunque fuera más reducido: un poquito de calma, que en resumidas cuentas, sería para mí un poquito de felicidad. Y qué poco me la merezco, Dios mío. Pero no desesperarse. Temo mucho, muchísimo, el paso del tiempo. Hace unos días cumplí 24 años, 24 años, ¿te das cuenta Minye? Y ¿qué he hecho? Nada, nada. Debería haber escrito ya, por lo menos, cuatro libros. A esta edad Galdós había escrito *La Fontana de oro* (300 páginas). Porque lo horrible es esto. Yo he renunciado a muchas cosas para ser escritor; me he ido quedando con eso, he dirigido mi vida en torno a esa obligación de mi propia alma, ¿y si eso fracasa? Y lo estoy viendo, porque el tiempo pasa, pasa. ¿Cuánto puede quedarme de vida? 30, 40 años en el mejor de los casos. Y bien, ya he vivido casi la mitad y de ello nada ha quedado. Y los años pasan tan pronto. Hace tres meses que se fueron ustedes, un año y medio que empezamos a componer los libros –*El Habitante* y *La luz*-, tres que Bergamín está en Montevideo.

a José Pedro Díaz y Amanda Berenger

[Montevideo antes del 18 de mayo de 1950]<sup>252</sup>

Queridos Pedrito y Minye

[...]

Bergamín inició un curso estupendo; lo mejor que le he oído sobre el barroco. Es realmente sensacional. Nunca visto. El viejo ha prendido todas las lámparas y algunas que tenía de repuesto. El programa que salió en *Marcha* es sensacional. Para suerte de ustedes, en la clase hay tres taquígrafos que toman versiones. Averiguaré si puedo conseguir una copia y se las iré mandando. Creo que les gustará la idea.

[...]

Increíble, hoy 29 de mayo encontré esta carta que creía haberles enviado. ¿Se dan cuenta, ahora, de que estoy rematadamente loco? Pero mañana mismo la pongo en el correo, sin leerla, por supuesto, para no avergonzarme. La venta de tus libros, Pedrito, está en veremos, pues no me hago tiempo nunca para ocuparme. Y lo peor es que no sé en qué invierto las veinticuatro horas, pues no me dan ningún resultado. A Bergamín no lo veo; apenas lo oigo en sus clases –soy el único de los muchachos que concurre– y me desvanezco apenas termina para no soportar el círculo “Graciela y sus girls”<sup>253</sup> con Terecita, Paseyro, Pepi, etc., que rodean al maestro para decir: “sublime” “mañana vamos a jugar al tenis”, etc.

a José Pedro Díaz y Amanda Berenger

[casi 6 meses que partieron para Europa JPD y AB] [fines de Julio y comienzos de agosto de 1950]<sup>254</sup>

[...]

Entregamos a don Pepe tu carta, en una ceremonia realizada en nuestra casa. Lo del dinero, te aviso por si se retardara la carta que siempre promete escribirles, está en vías de solución por los oficios de Gurméndez (que se encuentra en Madrid y que te puede ser de gran utilidad: recurre a él) pero tropieza con la dificultad de la necesidad de un poder que reclama el cuñado de Don Pepe, para poder retirar del Banco el dinero que parece estar depositado a

---

<sup>252</sup> Esta anotación con la fecha es de Amparo Rama.

<sup>253</sup> Podría ser Graciela Saralegui? [Graciela Saralegui - Wikipedia, la enciclopedia libre](#)

<sup>254</sup> Esta anotación es de Amparo Rama.

nombre de los hijos del viejo. Este anda de mal en peor económicamente, casi fundido y su situación aquí se está tornando insostenible. Los recuerda siempre con mucho cariño, y muchos datos de las cartas que ustedes me mandan los comentamos en común. Al final dice (sic): “¿Así que ellos viven en el Saint Michel todavía? ¿Es 19 Rue Cujas? Bueno les voy a escribir”. Aparte de ser mal cartero como ustedes saben, moral y físicamente pasa por una mala época. Ayer mismo estuvo en casa y pasó largo rato callado. (Empezamos nuestras reuniones famosas y ayer estaban Trillo y la mujer, José Luis Romero y don Pepe, que se quedaron hasta pasada la medianoche y habían llegado a las seis de la tarde. Ida, asombrada por el ritmo de la vida bohemia, pues al salir a acompañarlos al ómnibus nos encontramos con Moreau, un dibujante alsaciano famoso que anda por aquí. Nos fuimos a su casa a ver sus últimos grabados y luego seguimos la charla sobre pintura en casa hasta las cuatro. Ida, encantada.

[...]

La plata disminuye (digo, es un decir, porque ya se acabó) vertiginosamente. En Corea siguen triunfando los comunistas. Vino la [Marian] Anderson y no pude ir a oírla. Idem con [Walter] Giesecking. Organizamos un cursillo de conferencias a don Pepe, con entrada paga. También a ese se le acabaron los víveres. Maneco volvió a Marcha (página última y Mar en Coche) porque necesidad obliga y con un hijo arriba hay que contemplar las lentejas. Ida experimenta en la cocina. Yo me alegro que vayas a España, y que *veas* –abrí los ojos, prendé las lámparas- hasta la hondura más silenciosa y desesperada. Yo creo en ti, por esto y *por todo*. Yo creo en Minye y si ustedes me defraudan, ¿qué haría entonces yo de mi creencia, de mi ánimo? En eso no piensan cuando se entregan a la desesperanza. Bienvenidas las crisis porque nos depuran, bienvenidas porque nos desentrañan y nos intrincan (bergaminiano estoy) porque nos fortifican y nos maduran, y bendita, mil veces bendita la amistad. (Aire del aire, llévame ahora). Tu poema Minye. Está bien viajar –y esto va para los dos- está bien gozar y sufrir en su tiempo y medida y está muy, pero muy bien dolerse de la lejanía, sobre todo con tan estupendos amigos, como yo, por ejemplo, que los tengo olvidados en el epistolario (¿construcciones académicas a mí?) pero qué culpa tiene de esto la pobrecilla literatura –los pies descalzitos, cubiertos de harapos, (recitado infantil de mi hermana, quien se casa dentro de dos meses)-.

[...]

[mediados de agosto 1950]<sup>255</sup>

[...]

Otros asuntos: le organizamos un curso de conferencias a Bergamín para salvarlo de la situación lamentable -entre paréntesis, don Pepe te escribió larga carta a Paris que espero hayas recibido antes de tu viaje- que se iniciará en el mes de setiembre. Laura se va a Europa. Amalia prepara su viaje. Maneco anda en la mala y se debió trasladar a la casa de los viejos de Chacha hasta que se arregle su situación. Bergamín sigue en Carrasco hasta octubre, y está buscando un apartamentito que al final terminará en un caserón. Te reitero el pedido de hablar a Camus de publicar en NRF un volumen de ensayos de Bergamín. Sería la alegría más grande de su vida aunque él no llegue a confesarlo, y la nuestra también porque él se merece eso y mucho más. Me acaba de llamar Maggi por teléfono, pues aquel todavía no se reintegró al trabajo, para decirme que piensa ir a Carrasco a ver a Bergamín. Me vendrán a buscar dentro de unos minutos. Me voy y te dejo, le daré saludos suyos a don Pepe y ya te adelanto los de don Pepe y la barra.

[...]

**a José Pedro Díaz y Amanda Berenguer**

[Fines de agosto o comienzos de setiembre de 1950]<sup>256</sup>

[...]

Una sugerencia importante: Camus dirige, en la actualidad, una nueva colección de la NRF, titulada Espoir, en que publica novelas y libros de ensayos, de acuerdo a un programa o ideario que podrás leer en la contratapa de cualquiera de los libros publicados. ¿Por qué no publicar uno de don Pepe? Debés, obligadamente, ir a visitar a Camus, hablarle del asunto, ver qué cosas le interesan del viejo, y tú conoces muy bien su obra como para ayudarlo -evitá lo político siempre que puedas- y portate como un león.

[...]

---

<sup>255</sup> Esta anotación es de Amparo Rama.

<sup>256</sup> Idem



[Montevideo 20 de octubre de 1950]

[Matasellos del 20-10-50]<sup>257</sup>

[...]

Y a otro perro, que este se cansa de tanto jaleo y tanta palabrería inocua. A ver de ustedes. Quiero hablar de los poemas de Minye y no encuentro modo. El Pibe me pidió les anunciara una futura carta a cuatro voces dedicadas enteramente a los poemas. Hoy le entregaré esta carta, para que la ponga en el correo junto con la que él tenía escrita desde hace muchos días y que ahora iniciará su viaje feliz. Pero el papel me seca para hablar de poesía, de la poesía de Minye. Es tan extraño, tan sorprendente, tan poco anunciado (ah, pillines) este brusco entrar de Minye en una poesía hondamente trágica, de gesto amplio y total, lento, madurado, de una desnudez tan temblorosa que parece que el corazón le castañetea entre los dientes. Bergamín entusiasmado con los poemas. Nosotros ni que hablar. Pensamos en Neruda y yo lo deseché. Aquí hay una experiencia personal, intransferible, del infierno, del cielo, de la niebla y la ausencia. Pero no es esto, Minye, lo que quería contarte. No es esto, ni nada tiene que ver y yo no acierto. entre tantas palabras que se combinan delante de mí, se entremezclan y me hacen burla, encontrar aquellas que mejor te digan qué conmovido estoy por tus poemas. Qué muestra de amistad "tan honda, tan callada" como quería el poeta. Por primera vez tus poemas sin tu voz, la que no he dejado nunca de oír salmodiando tus devotas admiraciones mallarmeanas o aquel espléndido lujo y deslumbramiento de una poesía esmaltada como un mosaico bizantino. Y en cambio aquí, qué mucho más cerca, qué entrañablemente nuestra, y qué voz, esa, la tuya, que asoma ahora de verdad de verdad, traspasada de verdad. Minye, qué ganas de verte y conversar de temas locos, discutir y enredarnos en la madeja de nuestras opiniones, de repetir peleas, de quererte a ti, porque no hay corazón en el mundo que se agote de querer. Siempre hay más y cuando ya desesperamos vuelve, eternamente.

Porque no es que los recuerde y quiera, que, bah, también lo hacen los fariseos, diría Jesús, sino esta comunicación honda y total que sólo llegué a lograr con ustedes. En fin, bueno sería irles contando nuestras novedades. "Continuamente vemos novedades" dice [Luis Vaz de] Camões en un verso así traducido en lengua castellana por Bergamín y que por malo nunca he podido olvidar

[...]

---

<sup>257</sup> Esta anotación es de Amparo Rama.

a José Pedro Díaz y Amanda Berenguer

[Martes 7 de noviembre de 1950 a lunes 15]<sup>258</sup>

[...]

Y ahí va la gran novedad. El día jueves 9 del corriente a las 18 y 30 horas, toma el avión para Europa nuestro queridísimo maestro don José Bergamín. En un avión de la Scandinavian Airlines System viajará a Europa deteniéndose en Ginebra y partiendo luego en el mismo avión para Londres, a donde creo que llegará el lunes o martes. Este viaje se improvisó de un día para el otro, y el famoso tío nos asestó impasiblemente la noticia. (Ante todo, se mudó con los hijos a la casa de la señora de Spighel –¿se escribe así?– en Pedro Berro 1333, Pocitos, y esperan muy pronto tomarse apartamento en Pocitos). El viaje obedece a un Congreso de españoles que se realiza en Londres, vinculado con las firmas recogidas para el llamamiento de Estocolmo. Como pueden ver, don Pepe [Bergamín] siempre bailando con la peor con respecto a nuestro paisito. Ha decidido no preocuparse más de las opiniones, líos y más líos de este país, y seguir con rigor sus ideas. Ahora bien, el Congreso durará apenas unos quince días y es propósito de don Pepe trasladarse luego a París, habiendo pedido ya el visado correspondiente, y quizá luego visitar algún otro país europeo -parece que Checoslovaquia, adonde sería invitado oficialmente, no sé bien-. Piensa estar en Europa unos tres meses, noviembre, diciembre y enero. No sé de qué piensa subsistir pero, en fin, es evidente que Dios lo tiene de su mano.

Confío en que le harán los agasajos del caso y se sentirá como en el maravilloso Uruguay, entre sus amigos. Ya estos forman una organización internacional, dispuestos a acogerlo en cualquier parte del mundo. Por otra parte, con él tendrán oportunidad de departir largamente de todo eso que les ha entusiasmado en España y que hace la vida de don Pepe. (Hablabamos de entrar oculto en España, de dar vueltas por las fronteras hasta poder meterse en su territa, etc.). Y además con él tendrán una presencia viva nuestra, y hablar con él, salvando las conocidas distancias, será como departir con todos nosotros.

Por lo demás, espero que con la ayuda de don Pepe, hábil conocedor de todos los resortes del alma humana y de las diversas ciudades y pueblos del mundo, tomarán contacto más íntimo con París, que creo vale la pena intentarlo. En carta que recibimos de Laura hemos tenido una versión entusiasmada de París. Espero que nos llegue algo parecido dentro de poco, y estas

---

<sup>258</sup> Anotación es de Amparo Rama.

vacaciones con don Pepe les harán más llevadera la larguísima ausencia del terruño y aminorará la *sandade*.

[...]

Jueves 9.

Llegamos tarde al aeródromo y don Pepe se fue sin nuestro saludo. ¿Sabrán ustedes decirle todo lo apesadumbrados que quedamos? Casi chocamos para poder llegar a tiempo e hicimos el trayecto al aeródromo en un tiempo record. Cuando llegábamos a la puerta vimos al cuadrimotor carretear sobre la pista y tomar altura. Demasiado tarde. Estuvimos a punto de enviarle un telegrama de despedida. Estábamos desolados y mi mujer casi me funde insistiendo en que remitiéramos un telegrama aunque fuera a Londres. Háganle ustedes presente nuestra pesadumbre. No nos despedimos como corresponde y tres meses son muchos meses sin ver al querido viejo. Me pone muy contento este viaje, por don Pepe que, después de 11 años, volverá a ver sus amigos europeos, y meterse en el clima espiritual suyo (qué chiquito le debía parecer todo nuestro ambiente, y qué reducido el aire para poder volar como a él le gusta) y además me alegro por ustedes que lo tendrán por un tiempo, (nos lo repartimos como corresponde) después de añorarlo tanto. Todo sería perfecto si después pudiéramos ir nosotros.

[...]

¿Qué pasó con el *Don Juan* de Bergamín? ¿Llegó a esa? Por favor, por favor, por favor, ahora que Bergamín va a ir a Paris no nos dejen en ayunas contándole sólo a él lo ocurrido.

[...]

Don Pepe Bergamín ha pedido visado para Italia, además de Francia e Inglaterra, de modo que podrían aprovechar; es una sugerencia que les hago, a realizar el maravilloso descenso al sur, cruzando los Alpes y recorriendo la sorprendente y nunca bien admirada Italia que algún día conoceré. Laura [Escalante] está deslumbrada. Un viaje así por Italia sería estupendo. Piénsenlo, piénsenlo.

[...]

Se acaba esta carta, que hoy pondré en el correo al ir a la Biblioteca. Contesten pronto, en lo posible antes de que envíe otra con nuevas noticias para atender a las indicaciones de ustedes. Se habrán enterado de que el Congreso de la Paz se trasladó a Varsovia y allá irá don Pepe. ¿No se meterá en Rusia? Informen de todo ello. Muchos abrazos de

Ángel

**a José Pedro Díaz y Amanda Berenguer**

Montevideo, 8 de Diciembre de 1950

Bendición de las playas

[...]

Denle saludos míos y de Ida a Bergamín y reitérenle nuestra tristeza por no haber llegado a tiempo al aeródromo para despedirlos. Vemos seguido a Tere y a Pepi y a Ferna<sup>259</sup> y velamos por ellos.

[...]

Hoy es un día en el que los extraño particularmente y daría cualquier cosa por verlos. ¡Estoy tan cansado de conversar con Ida sobre ustedes dos –peregrinos malos- sin poder verlos! Denle muchos abrazos nuestros a don Pepe y no lo dejen hacer muchas macanas. Este “*enfant terrible*” es más trabajoso que diez hijos.

Insisto: averigüen lo de la carta. Me temo que se haya perdido. En ese caso veré de reconstruir algunas cosas. Conversen con don Pepe de la revista. Él es escéptico, lo sé, sobre nuestro trabajo, máxime sabiendo que sólo Ida y yo ponemos el hombro a la cosa, pero entusiásmenlo para que descargue sobre nosotros el “gran peso” de su colaboración. Sugieran cosas y más cosas pues si no la revista no sale. Y no nos dejen así, quince días esperando al cartero. No hay derecho.

[...]

**a Jose Pedro Díaz y Amanda Berenguer**

[Montevideo, 17 de diciembre de 1950]<sup>260</sup>

EPÍSTOLA DE NAVIDAD PARA JOSE PEDRO Y MINYE

[...]

---

<sup>259</sup> Son los tres hijos de Bergamín: José (Pepi), María Teresa (Tere) y Fernando (Ferna).

<sup>260</sup> Fecha añadida por Amparo Rama.

Ya Bergamín les contará de cómo es esto. Y digo esto para no dejarme vencer por el orgullo y hablar en el tono correspondiente de nuestro *Petit Trianon* (y muy *petit*). Claro que Bergamín no podrá informar de algunos últimos adelantos, como ser las cortinas que mi mujer empezó a colocar en las ventanas después de meses de preparación.

[...]

Tere Bergamín almorzó con nosotros (los muchachos comieron en casa de Maneco, quien, no sé si les dije, ha puesto un apartamento en el Buceo hace un par de meses) y carece de noticias de su padre. No sé si estará en París cuando les llegue esa carta. Cuéntenme de él largamente. Sé que no le gusta ser cartero –ustedes lo saben por experiencia- de modo que no me confío en tener noticias suyas personalmente. Además nunca dice por carta lo más importante de lo que le pasa. Suplan ustedes su silencio. Díganme como le encuentran, qué nuevas cosas le interesan, en qué líos nuevos se ha metido y de cuáles ha salido. Qué proyectos tiene en Europa y cuáles para Montevideo. Todo, todo. Y además cuídenlo, háganle lo que se dice en el lenguaje deportivo, una marcación individual. No lo dejen a sol ni a sombra, ni siquiera *chez* Gacela y cuenten todas las andanzas de ese farsante apicarado.

[...]

**a José Pedro Díaz y Amanda Berenguer**

[Montevideo, 24 de febrero 1951]<sup>261</sup>

[...]

Asunto Bergamín: (y entre nos) espinosísimo che, qué querés que te diga. Su permiso de reingreso caducó una vez, y después de numerosas gestiones de sus hijos y amigos, se le amplió en el tiempo por él solicitado; como se volvió a quedar en Europa el permiso caduco otra vez y nadie se atreve a meterse en el lío de nuevo. Se confía en que no será detenido en la frontera y reexpedido a España. Asunto Facultad: las clases se inician el dos de marzo, fecha en la cual Bergamín no estará todavía en Montevideo, y su contratación depende de su presencia. Debe además presentar un informe de su curso del año pasado, creo yo, para poder luego contratársele de nuevo. Todo esto no tendría importancia si no fuera porque el Consejo le es adverso a don Pepe y sólo accede a contratarlo a regañadientes. En el mejor de los casos contará con doscientos pesos mensualmente de la Facultad de Humanidades (la misma cantidad que todos los demás

---

<sup>261</sup> Anotación de Amparo Rama.

profesores nacionales) por el término de un año (mientras que a muchos se le ha contratado por tres y cinco, y a algunos dilectos de Jiménez, como los del Instituto de Historia, se hallan a "full time", ganando buenas sumas de dinero). La Universidad carece de rubro para este año, según todos los indicios, y las conferencias en el interior han sido exprimidas al máximo. Una cierta seguridad vendría por el lado de Trillo si es que a este lo nombra Luisito en estos cuatro días que faltan para el cambio presidencial. En ese caso Trillo podría inventarle un trabajo equis para Bergamín, en especial algo referido a actividades editoriales. Como ven, la situación no es nada halagüeña. A todo esto, por suerte han caído los siete mil doscientos pesos de España con los que los hijos están levantando los tres mil pesos de deuda que tenían y buscando apartamento que amueblar. Tere, que come todos los días en casa. La situación económica de los muchachos los obligó a vivir durante tres meses en apartamento prestado, los tres en un cuarto y comer cada uno en una casa ajena), sólo almuerzo porque la cena se la salteaba así como las demás comidas. Tere adelgazó cinco o seis kilos porque trabaja de seis a ocho horas diarias en el hospital, y busca desesperadamente un trabajo firme. Por suerte, Fernando ganó su examen de ingreso -la tercera es la vencida-, Pepi <sup>262</sup>sigue con su empleo de 35 pesos mensuales y moviéndose para conseguir algo en la Facultad de Ingeniería, y Tere tiene prometido un puesto de instrumentista en el Hospital Americano con buen sueldo. Se ha encargado de estas tareas y tienen en vista un apartamento en Pocitos, a pocas cuadras de casa.

En el fondo todos están esperando a don Pepe a ver qué pasa y creo que él viene creyendo encontrar todo hecho o por lo menos lo más grueso: su contrato.

[...]

La situación Bergamín parece que arreglada. Maneco habló con Felipe Gil y este, luego de conversar con el rector, aseguró los doscientos mensuales como el otro año. Si Jiménez no lo contrata en Humanidades lo haría Trillo en la Biblioteca, siempre y cuando superviva en su dirección. Por ese lado económico, arreglado. ¿Y lo demás? En una nota de *El Día* se emplaza a Bergamín, a su llegada, para que aclare sus vinculaciones con el comunismo. Y como ya, saludar a un comunista es delito de alta traición, no sé qué puede ocurrir. En cuanto al ingreso al país, Rovira descartó todo inconveniente.

---

<sup>262</sup> Se refiere a José Bergamín Arniches (Pepi) el hijo mayor de José Bergamín. Rosa Maria Grillo sostiene en su libro que no vivió en Montevideo, que José Bergamín se instaló en Montevideo con los dos pequeños, María Teresa y Fernando y que el mayor, José (Pepi) se quedó en Caracas trabajando con su tío arquitecto, Rafael Bergamín (Grillo 1999, 20).

[...]

Créase o no, pero la carta sigue en mi poder. Acabo de descubrirla en el bolsillo, hoy lunes 12 del insigne mes de marzo; nos enteramos de que don Pepe llega el domingo de noche. Yo pido perdón a los amigos y me dispongo a poner esta carta hoy mismo en el correo.

[...]

**a José Pedro Díaz y Amanda Berenguer**

[Montevideo, 15 de mayo de 1951]<sup>263</sup>

[...]

Recibimos el álbum que habíamos encomendado al encuadernador de la Biblioteca y abrimos los cajones llenos de fotos dispuestos a ordenarlas: en casi todas estaban ustedes en Rocha: en la frontera, con Bergamín; en Mangaripé, imprimiendo, sentados bajo los álamos; en aquella reunión insólita cuando la visita de Juan Ramón; con otros amigos los primeros días en que Bergamín visitó la casa de ustedes; y luego la partida, el puerto, el barco, Minye que hace adiós desde la borda, los dos abrazados cuando ya el Andrea C enfilaba hacia afuera del puerto. Cuántas cosas.

[...]

**a José Pedro Díaz y Amanda Berenguer**

Montevideo, 17 de noviembre de 1951.

[...]

A propósito, lo de Bergamín y México de que me hablás, es una de las tantas estupideces de Ricardito. Le decís de mi parte que se deje de jeringar y posar de *enfant gaté* en Paris, aunque más no sea por aquello que decía la francesa: "*tous ses enfants terminan por devenir putos*".

Lo único cierto es que Bergamín fue invitado al Congreso por la Paz a celebrarse en México, que como corresponde a su actitud política y su intervención en dicho movimiento, pensaba ir, pero del cual desistió, y el Congreso ya tuvo lugar en los primeros días de noviembre,

---

<sup>263</sup> Anotación de Amparo Rama.

porque no podía apartarse de Montevideo. Cosa parecida le ocurrió con algunas invitaciones que tenía para Chile y Brasil. En cuanto a lo de la Sorbona, está dispuesto a irse como corresponde una vez arreglado lo del pasaje, pero, con bastante buen tino, quisiera, antes de irse, saber cuál es y será su situación aquí en Montevideo y en la Facultad, porque de andar mal las cosas más vale que se quede en París definitivamente. Por si acaso, Tere sigue en Caracas y se ha presentado a los cursos de la Facultad de Medicina donde logró ingresar con buenas calificaciones. El padre está bastante más de acuerdo ahora con que la hija siga la carrera. En cuanto a Humanidades, ese es el país de lío tras lío.

Se realizaron elecciones, luego de la bancarrota de Jiménez y un interinato neutral de Pittaluga. Por los profesores fueron electos Pittaluga y Oribe (Ibáñez al tacho), Méndez Alzola por Ciencias, y dos muchachos, uno de Humanidades (Magariños, creo) y otro de Ciencias. El Consejo se integra además con egresados y mientras no los haya con delegados del Consejo Central Universitario, donde, por una rara maniobra, salió designado, con ocho votos contra siete, don Carlos Vaz Ferreira. Lío enseguida, por cuanto se produjo un empate en el seno de Humanidades entre Vaz y Pittaluga que todavía, a mis informes, no se ha resuelto. Agorio se agarraba de la cabeza. En cualquier caso la situación de don Pepe mejora evidentemente con el nuevo Consejo, sea Vaz o Pittaluga el decano, porque le es bastante favorable y tiene a García Aust, dentro que lo defiende y lo propone. Lo único grave es que don Pepe, con toda razón, desea ver asegurada su situación. En cuanto a Universidad, sigue firmemente apoyando al viejo mientras Agorio y Gil estén en ella, pero yo sé, no así don Pepe, que eso se hace con esfuerzo y que por algún tropiezo puede venirse abajo. Trillo le aseguró por este año la subsistencia y en los próximos siempre puede tenderle un cabo, pero con eso no basta. En resumen, su situación oficialmente ha mejorado pero no se ha clarificado como corresponde. Un elemento psicológico importante a tener en cuenta es que don Pepe se siente abandonado. Acostumbrado a estar rodeado de gente y aun numeroso público, ve ralearse su concurrencia. Al curso de Humanidades, que fue admirable de todo punto de vista, y en el que hubieras estado entusiasmado al ver como destruía a ciertos poetas, o al menos, disminuía y reajustaba la historia literaria (equiparando a Manrique con Santillana a la misma altura poética; y a Garcilaso disminuyéndolo con sangre fría, levantando a Herrera, y reivindicando el Canto a Teresa como gran exponente de poesía romántica y, junto a él, a Ferrán, colocándolos en la segunda línea después de Bécquer y Rosalía, admirable, de penetración, inteligencia, estudio, agudeza, riqueza crítica). A ese curso asistieron unas diez personas, quince en los mejores días y del viejo grupo solamente Ángel e Ida continuaron fielmente. Algunas gentes del Taller Torres y algunos pocos



alumnos, así como amigos ocasionales completaron el público. Te imaginarás fácilmente lo que significó para el viejo dado el entusiasmo y el trabajo que dedicó a su curso. En cuanto a su actitud política, que le va cerrando puerta tras puerta, la conocen ustedes de sobra. En última instancia todos sabemos que, de desencadenarse el conflicto, ha de apostar al ejército rojo.

Tú lo veías bien Pedrito cuando decías que don Pepe no ha cambiado, sino el mundo, y entonces su posición se hace, al parecer, más comunizante. Piensa casi lo mismo que antes, pero ve más robustecida su opinión con los nuevos sucesos. Yo no puedo acompañarlo en muchas de sus actitudes y bien que lo lamento. No quiero abundar por carta, pero estoy muy preocupado por esta situación del mundo y quiero que vengas para largamente debatir algunos problemas que ya me es imposible resolver sin un diálogo contigo.



## **ANEXO II: OBRAS DE FRANCISCO DE GOYA**





Fig. 1: *Asmodea o Visión Fantástica*



Fig. 2: *Majas al balcón*



Fig. 3: *El juego de la vaquilla*



Fig. 4: *La gallinita ciega*



Fig. 5: *El manteo del pelele*



Fig. 6: *Enterrar y callar*



Fig. 7: *El buitre carnívoro*





Fig. 8: *Lluvia de toros*



Fig. 9: *Reina del circo*



Fig. 10: *Qué guerrero*



Fig. 11: *Asno literato*



*Ya tienen asiento.*

Fig. 12: *Ya tienen asiento*



*Que viene el Coco.*

Fig. 13: *Que viene el coco*



Fig. 14: *El albañil herido*



Fig. 15: *Fusilamientos*



Fig. 16: *El entierro de la sardina*



Fig. 17: *Proceso de disciplinantes*



Fig. 18: *El gran macho cabrío*



Fig. 19: *El aquelarre*





Fig. 20: *Se Aprovechan*



Fig. 21: *La carga de los mamelucos*



*Asta su Abuelo.*

Fig. 22: *Asta su abuelo*



Fig. 23. *Disparate de bestias*



## **ANEXO III: FOTOGRAFÍAS**





Ángel Rama, Ida Vitale, José Bergamín, Amanda Berenguer y José Pedro Díaz. ca. 1948-1950



Ida Vitale, José Pedro Díaz, Amanda Berenguer y José Bergamín. Montevideo. ca. 1948-1950



Ángel Rama e Ida Vitale con la Minerva del matrimonio Díaz-Berenguer. Montevideo. 1949.



Ángel Rama, José Bergamín e Ida Vitale. Montevideo ca. 1949





José Pedro Díaz, Amanda Berenguer, José Bergamín, Ida Vitale y Ángel Rama en la Playa de Rocha, ca. 1949. Fondo Berenguer-Díaz, Biblioteca Nacional de Uruguay (Montevideo)



Los jóvenes de “Mangaripé” ca. 1948-1949



José Bergamín, a la izquierda tras la muchedumbre, en el puerto de Montevideo para despedir a Amanda Berenguer y José Pedro Díaz que zarpan en el buque *Andrea C* rumbo a Europa en 1950. Entre los presentes también es posible distinguir a Mario Arregui y Gladys Castelvechi, Carlos Maggi y María Inés Silva, Manuel Flores Mora, Zulema Silva Vila, Ángel Rama e Ida Vitale. Fondo Berenguer-Díaz, Biblioteca Nacional de Uruguay (Montevideo).



Arriba: José Bergamín, Laura Escalante, Isabel Gilbert y Amanda Berenguer.

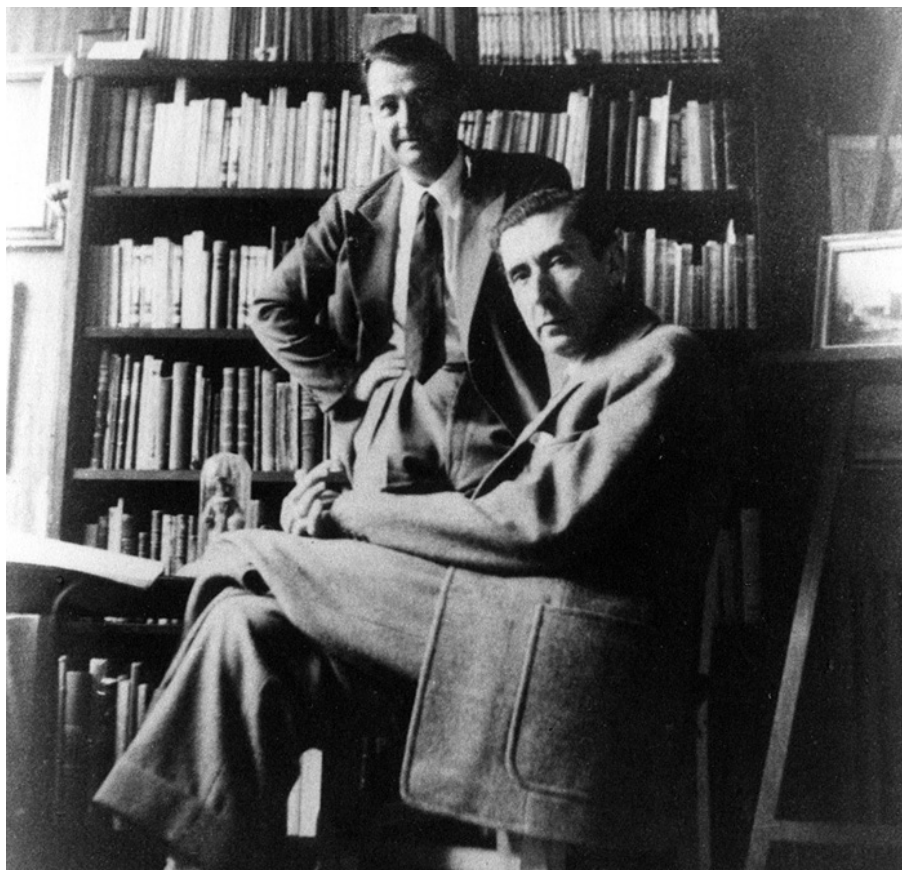
Abajo: Fernando Pereda, Isabel Gilbert, José Bergamín, Amanda Berenguer y José Pedro Díaz en París en 1951. Fondo Berenguer-Díaz, Biblioteca Nacional de Uruguay (Montevideo).



Isabel Gilbert, José Bergamín y Amanda Berenguer en París en 1951. Fondo Berenguer-Díaz, Biblioteca Nacional de Uruguay (Montevideo).



Ida Vitale y José Bergamín en París. Retrospectiva Amalia Nieto. Museo Nacional de Artes Visuales de Uruguay



José Bergamín (sentado) y el escritor Carlos Armand-Ugon Indart en la librería Linard y Risso de Montevideo en 1952



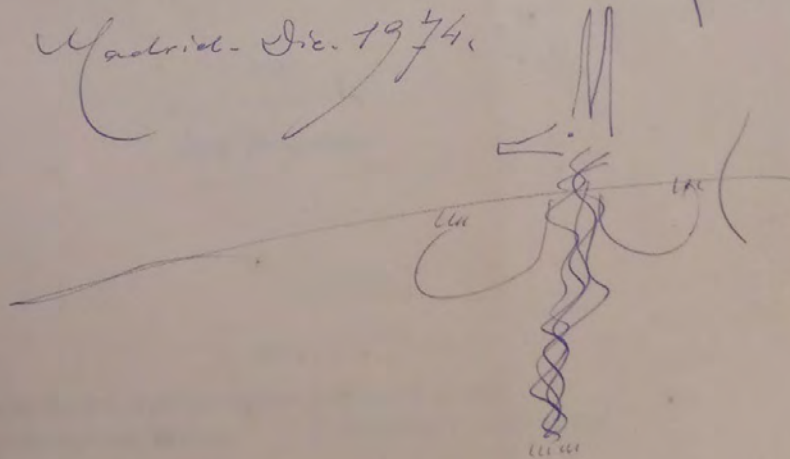
Mario Benedetti, Manuel Arturo Claps, Pablo Neruda, Emir Rodríguez Monegal, Idea Vilariño, María Carmen Portela. 1952. Montevideo (Archivo fotográfico *El País*)

EL AVISO

Cara mi muy querido  
Ángel Rama, desde  
siempre, mi milenario  
amigo,  
Con un abrazo

José Bergamín

Madrid - Dic. 1974.



Ejemplar de *El aviso* con dedicatoria autógrafa, firma y dibujo de José Bergamín para Ángel Rama. Foto cortesía de Amparo Rama.



Ida Vitale y Luis García Montero en la entrega del manuscrito de José Bergamín a la Caja de las Letras del Instituto Cervantes. 19 abril 2019.



Ida Vitale y su hija Amparo Rama en su visita a Venecia en noviembre de 2021



Ida Vitale en la universidad de Venecia. Noviembre 2021.





## **Constellations républicaines, communautés imaginées.**

### **L'«anomalie» José Bergamín : l'exil en Amérique Latine (1939-1954)**

#### **Résumé**

Ce travail de recherche porte sur l'œuvre de l'écrivain José Bergamín dans la période de son exil hispano-américain entre 1939 et 1954 dans le contexte de l'exil de la classe intellectuelle espagnole en raison de la défaite républicaine dans la guerre civile (1936-1939). Notre travail se propose d'identifier les traces éventuelles laissées par cette intelligentsia lors de son passage en Amérique latine. Le choix d'étudier cet auteur en particulier a été motivé par la centralité de sa figure dans la culture espagnole pendant la période républicaine et, en même temps, par la faible visibilité que l'historiographie littéraire successive a donnée à son travail ; dans le cadre de cette thèse, nous nous proposons aussi de mettre en lumière son dévouement à la culture en langue espagnole d'aujourd'hui, en prenant en compte également l'exception de l'Uruguay, où il a vécu entre 1949 et 1954 et a été professeur à l'université.

**Mots-clés :** tradition littéraire, José Bergamín, exil républicain espagnol, Amérique Latine, hispanisme, littérature uruguayenne, littérature mexicaine, avant-garde artistique, Génération Critique uruguayenne

## **Republican Constellations, Imagined Communities.**

### **The “Anomaly” José Bergamín: exile in Latin America (1939-1954)**

#### **Summary**

This work analyses the work of the writer José Bergamín in the period of his Spanish-American exile between 1939 and 1954 in the context of the exile of the Spanish intellectual class due to the Republican defeat in the Civil War (1936-1939). The premise was to identify the possible traces left by this intelligentsia on its passage through Latin America. The choice of study of this author was motivated by the centrality of his figure in Spanish culture during the republican period and, instead, the poor visibility that later literary historiography gave to his work and his dedication to culture in the Spanish language. today, except for Uruguay where he lived between 1949 and 1954 and was a professor at the university.

**Keywords:** Literary Tradition, José Bergamín, Spanish Republican Exile, Latin America, Hispanic Americanism, Uruguayan Literature, Mexican Literature, Artistic Avant-Garde, Uruguayan Critical Generation

UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

#### **ÉCOLE DOCTORALE :**

ED IV – Civilisations, cultures, littératures et sociétés  
Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75006 Paris, FRANCE

**DISCIPLINE :** Études romanes espagnoles