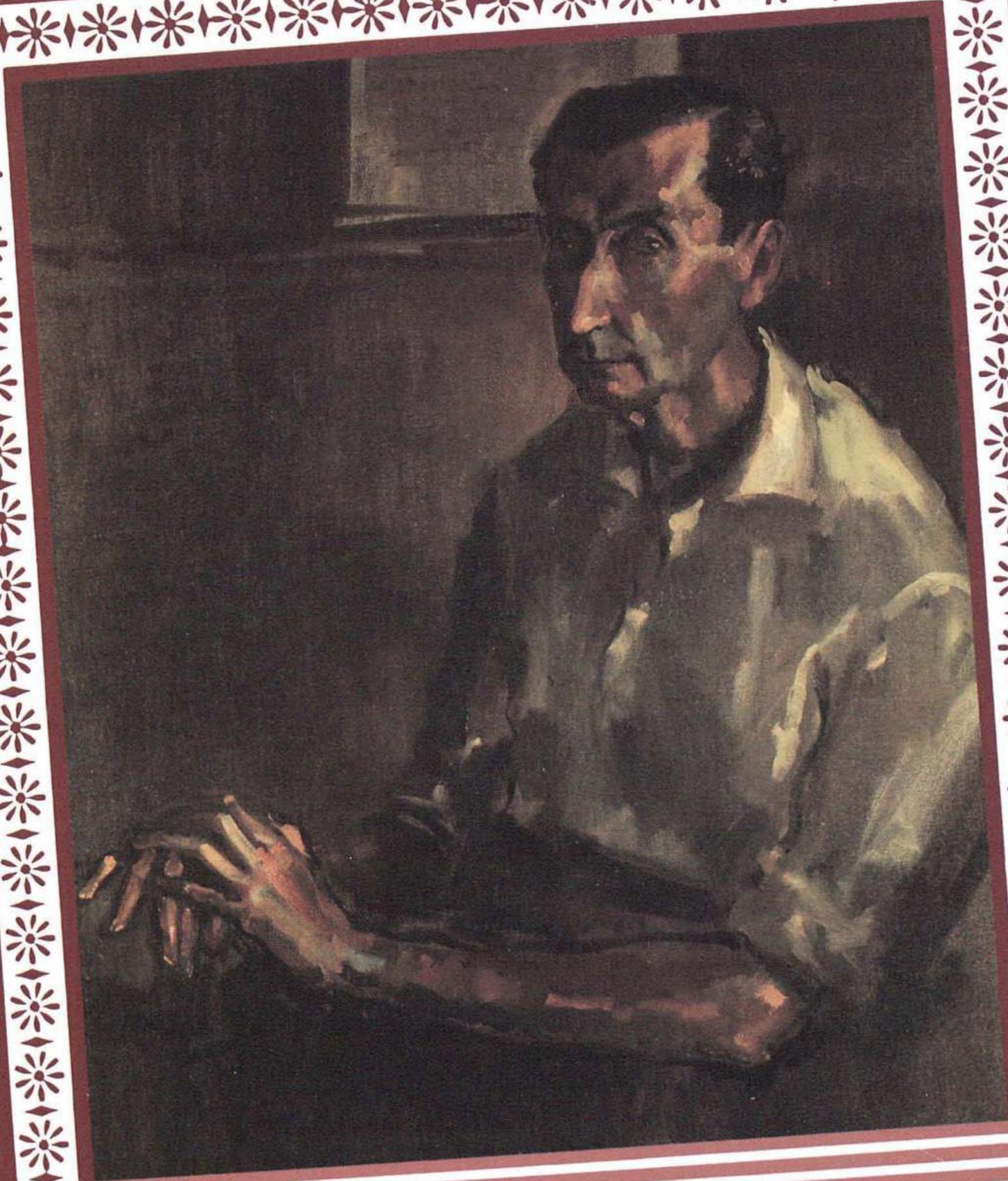


JOSÉ BERGAMÍN

UN TEATRO PEREGRINO



239
39

CUADERNOS
EL PÚBLICO

JOSÉ BERGAMÍN

UN TEATRO PEREGRINO



EL PÚBLICO



MADRID, ABRIL 1989

Periódico mensual de teatro,
editado por el Centro de
Documentación Teatral.
Instituto Nacional de las Artes
Escénicas y de la Música.
Ministerio de Cultura.

Director:
Moisés Pérez Coterillo.

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN TEATRAL

Capitán Haya, 44.
28020 Madrid.
Teléfonos:
Redacción:
(91) 572 33 11 - 12 - 13 - 14
Suscripciones: (91) 270 51 99.

Portada:
Antonio Fernández Reboiro

Ilustración de portada
Retrato de José Bergamín,
por el pintor Ramón Gaya.

Imprime:
GRAFFSET, S. L.
Getafe (Madrid)
Depósito legal: M-524-1985.
NIPO: 302-88-005-6.
ISSN: 0213-4918.

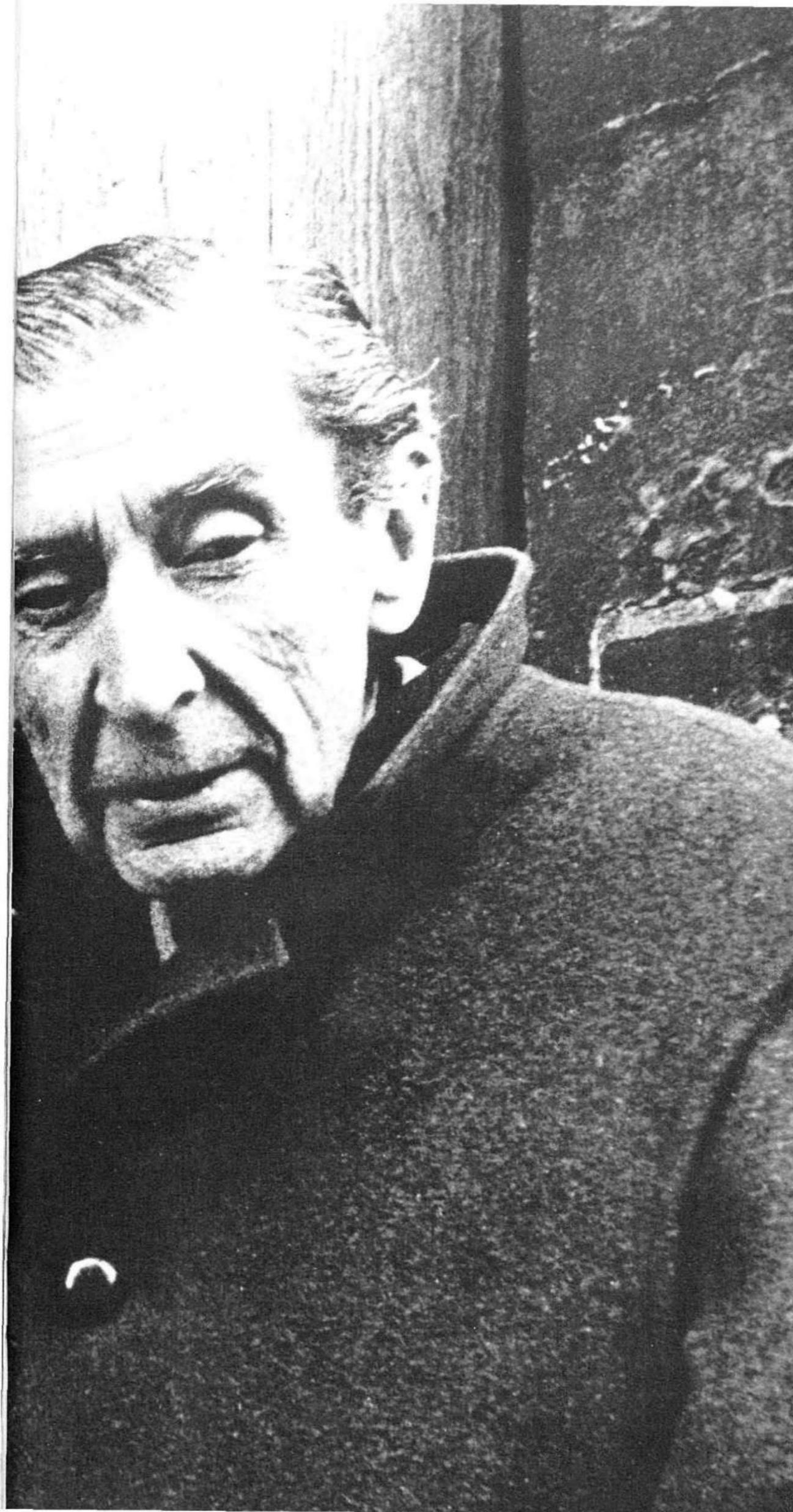
Este cuaderno se vende conjunta e inseparablemente con el número 67.

- Un fantasma de ida y vuelta o el espíritu burlón de Bergamín (Rafael Flórez) 7
- Doce razones para no olvidarle nunca (Angel García Pintado) 9
- Bergamín y la cuadratura del círculo (Jerónimo López Mozo) 13
- Medea entre tablas y diabras (J. L. M.) 23
- Bergamín: crónica de una ausencia (Guillermo Heras) 29
- José Bergamín, dramaturgo. Apuntes sobre la antifilología (Nigel Dennis) 37
- Texto de "Los filólogos", comedia de José Bergamín 43
- Cronología 59
- Obras de teatro de José Bergamín 71

El texto de la obra "Los filólogos" se publicó por primera vez en Ediciones Turner, Madrid, 1978







José Bergamín (1895-1983), superviviente de la guerra y el exilio, peregrino en su patria, fue ante todo un escritor: en su poesía, en sus ensayos, en sus incontables artículos, incluso en su labor como editor de las obras de otros. Y lo fue de forma muy especial en su teatro, una

parte de su obra literaria que ha sufrido especialmente las inclemencias de la historia y de la ignorancia. Si escribió más de treinta textos pensando en el teatro, poco más de diez vieron el papel escrito, casi siempre en ediciones hoy inencontrables. El resto, más de la mitad, sencillamente han desaparecido, tal vez para siempre. Pero todavía queda suficiente obra teatral a nuestro alcance.

La publicación de este cuaderno coincide con una cierta recuperación de Bergamín, un escritor que optó por la incómoda fidelidad a sí mismo. A los contados intentos de llevar obras de Bergamín al escenario se une en estos días la puesta en escena de "La risa en los huesos" en la Sala Olimpia de Madrid. Paralelamente, en el CNAC de París (Centre Pompidou) se celebran a finales de abril (días 19 a 24) diversos actos en memoria del escritor español, aquí todavía víctima de un "typical Spanish" olvido. Se exhibirá la película "Reportage sur un squelette ou Masques et Bergamasques", de Michel Mitrani, y tendrá lugar una mesa redonda sobre "Frivolidad y compromiso", junto con una exposición sobre el escritor.

Este cuaderno, que incluye el texto de "Los filólogos" y diversos artículos sobre el teatro de Bergamín, pretende ser no sólo un homenaje sino, primordialmente, una contribución a la recuperación imprescindible de un escritor esencial en nuestra historia reciente.

6



UN FANTASMA DE IDAY VUELTA

O el espíritu burlón de Bergamín

RAFAEL FLÓREZ

M

isión de alfa-
que que es
ésta de
acarrear es-
pectros, con
luz y análisis.

Fantasma
que no fan-
tasmón, don
Pepe José
Bergamín, el

patito feo/feísimo de la mal llamada Generación del 27, fue, es y será por los siglos de los siglos un ser no real que alguien/“álguienes” cree/creemos ver, soñando o despierto. También un aparecido, como ahora y otras veces: figura de persona muerta que se aparece a los vivos y a los muertos en la España que nos hiela el corazón. No en balde, su eterno amigo y preboste pombiano Ramón Gómez de la Serna le dijo (años veinte) a la salida de una de aquellas visitas neorrománticas a las sacramentales matritenses, en la misma puerta al despedirse:

—Bergamín, usted se queda ¿no?

Fue, sin embargo, el Último (en desfilarse) de Filipinas de la Barricada de Pombo (cuadro/tertulia de Solana el Bueno). El esqueleto sin risa.

Y hasta su teatro fue, es y será pura fantasmagoría. Lenguaje de máscara.

El Fantasma va al teatro. El Fantasma hace teatro. Mangas y capirotos.

Matización del llamado “teatro maldito”, del que llega a decir: “Para mí el verdadero representante, que no llegó nunca a ningún público, fue Ramón Gómez de la Serna. El teatro de Gómez de la Serna es el más importante en ese sentido. Se

podría decir de él que es, en efecto, un teatro abstracto o literario, si quieres, pero que se orienta en esa dimensión “intelectual” de la que hablábamos ahora. Es un teatro surrealista, más surrealista que ninguno, y que es el que intenta Azorín, de la Generación anterior, probablemente influido por Ramón Gómez de la Serna (...). Cuando Ramón Gómez de la Serna estrena, al fin, *Los medios seres*, la comunicación con el público es imposible, hay demasiada distancia (...).”

A la par, a su vez, se había hablado y se seguirá hablando de “Bergamín, dramaturgo sin público”. ¿Birlibirloque de la paradoja cuando afirmaba que “el teatro o es popular o no es teatro”?

Vida y obra de fantasma, pues, arrastradas desde su principio. Ya era, efectivamente, el eterno aparecido en aquella primera reseña o retrato al minuto que consta en el memorial de la Sagrada Cripta del Café de Pombo (tomo primero, año 1918) redactado por su preboste, mi Ramón de Ramones (el de mi libro del Centenario ramoniano: 1988), época aquella en que la identificación era obligada hacerla a pares, es decir: referirse a los dos hermanos Bergamín —Rafael y José— hermanados en la sangre y el espíritu de inquietudes. Así:

“Rafael y José Bergamín aparecen siempre muy distinguidos y con la admirable idea de la realidad que les corresponde y les dignifica a tan pocos. A José le decimos siempre al entrar: ‘Don José... A ver cuando se quita usted los zancos’; porque muy joven, muy largo y un poco echado hacia adelante, parece que es el chico que anda sobre los zancos, y

no solamente eso, sino que el carpintero se los añade todas las semanas (...). Pepe Bergamín, contemplativo y distraído, parece aquel a quien le duelen las mue-
las siempre. No le duelen nunca, pero da lugar a eso esa cara que pone de jovencito volado de vergüenza con un flemón de vergüenza (...). José, espiritual y vago, pide un té, completamente litúrgico, un té que nunca se toma (ante ese té pensamos que el sacerdote tampoco se debía beber la sangre de Cristo, sino servírsela y ‘alzar’ para no encontrar el gusto voluptuoso del vino de misa en la simbólica bebida). La tetera esa frente a don José da idea de ese espíritu ideal que cumple idealmente con todo. No deja de realizar su papel ese té guardado. No es lastimosa la pérdida. Es una ofrenda que hace don José a la noche de Pombo. El té ese da su calor a la velada y va entrando poco a poco en su madurez, hasta quedar inutilizado, acre de más, cuando nos vamos. Don José ha orado toda la noche frente a su té, se lo ha dedicado a la noche y ha sabido que era suyo, que lo tenía frente a él. ¡Encanto incomparable al que produciría un té del Emperador del Japón!”

Entonces acababa la criatura de cumplir sus veinte años, pues son datos de 1915 a 1916 aunque publicados en 1918. Cabeza a pájaros pronta para lanzar su «cohete y su estrella» (1923).

Murió de muerte anunciada, a pesar de su fantasmagoría también ramoniana que le obligara a publicar en su revista «Cruz y Raya» (1935) el significativo libro *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías*, de su/nuestro inefable Ramón.

De gato a gato (Bergamín llama a su Gatomaquía en tres actos *El amor anduvo a gatas*).

Murió, a pesar de todo, con la República puesta. Como Manolete en la Plaza de Linares. También en agosto, un día antes: el 28, treinta y seis años después. Pero sin aquel olor de multitud, sin Gran Cruz de Beneficencia, sin telegrama de pésame del Jefe de Estado, sin páginas y páginas de periódicos por la muerte en el ruedo al no llevar el traje de luces de Grande de España de la Plebe (que dijera la cumbre ramoniana de la greguería). Su Ángel Exterminador, vestido de Luis Buñuel, le grita desde la barrera lo de que es inútil luchar por algo que es fácil de lograr.

Él, don Pepe José Bergamín, que era tan taurómaco (y tan taumaturgo: persona admirable en sus obras, autor de cosas estupendas y prodigiosas). Le faltó pasodoble torero. Música torera. O mejor: pasacalle pero al aire de *El gato montés*, del maestro Penella. Marchosería de su birlibirloque. La claridad de su propio toreo. Su propia música callada del toreo.

Aquí le tenemos, ahora, haciendo con él como se hiciera al golpe de voz con Lázaro (esto le gustará desde el Más Allá, persistente en su locura de cristiano/locura de poeta que le dijese Maritain):

—¡Levántate y anda, maestro! ¡El de los verdes renuevos!

Aquí se mueve, espíritu burlón, pascaliano, Burlador de Sevilla en la historia del pensamiento religioso. Bajo la claridad desierta.

Aquí le acompañamos en la más sincera, amigable y civil Santa Compañía de vivos, vivales y vivificadores (oficio de alfaqueques, que es el mío) en esta nueva Vuelta de su Última Ida pilotada por Caronte, como eterno peregrinar español. Cabeza parlante en las fronteras infernales de la Poesía.

Peregrino como ninguno, perpetuo de su bautizada España Peregrina.

Nueva aparición, en suma ("después de las tinieblas, la luz"), de nuestro hombre de las apariciones y desapariciones: puesto que ha vuelto el español donde solía. Canto rodado con su velado desvelo.

Controvertido Hombre de las Nieves y los Vientos, que vuelve a la Escena tras su último mutis por el foro en el que ya nos dijo:

*"Amigo que no me lee,
amigo que no es amigo:
porque yo no estoy en mí
más que en aquello que escribo".*



DOCE RAZONES PARA NO OLVIDARLE NUNCA

(Lectura de “La hija de Dios” y “La niña guerrillera”,
con representación mental de la sana venganza)

ÁNGEL GARCÍA PINTADO

1

Parecen dos títulos extraídos de la almoneda del melodrama y del folletón decimonónico por entregas: *La hija de Dios*, *La niña guerrillera*. Las apariencias engañan; de lo contrario, no llevarían la marca de fábrica Bergamín.

No se trata ya del teatro de agitación nacido de la inmediatez y para ser representado en las trincheras, al que José Bergamín también pagó tributo. Este teatro es el de la rabia melancólica, el de la indignación reflexiva, el del más lírico dolor. Una piedra de aristas muy trabajadas, lanzada sobre la putrefacción de las aguas inmóviles del estanque.

2

Son las obras del exiliado. Pero no del exiliado que llora, sino del exiliado que grita hasta enronquecer. Ambas hablan de la venganza y del amor, rara combinación que Bergamín torna posible.

3

El justiciero no concede tregua ni descanso al enemigo. Para la primera de las piezas, Bergamín se inspira en la *Hécuba*, de Eurípides, y más exactamente en la versión castellana de Pérez de Oliva, y proyecta su *Hécuba triste* sobre “las lu-

náticas llanuras de la paramera de Avila”. Para la segunda, la inspiración se la presta el viejo romance español de *La doncella que fue a la guerra*. La primera se desarrolla a principios de la guerra civil española; la segunda es ya obra fronteriza de maquis y nieves ardientes. Aún había esperanza.

4

En *La hija de Dios* los crímenes se suceden a un ritmo vertiginoso. El autor nos zambulle en un *tempo* dramático denso y pegajoso de sangre. Valiente como él solo, se aventura a ofrecernos un clímax sin pausas desde el principio al fin. Teodora, la viuda vengadora, que ve cómo le van matando a su marido, a sus hijos, la canalla disfrazada de destino fatal y acelerado, implica al lector/espectador de esta obra en una complicidad identificadora, a la que el coro, lejos de distanciar, contribuye a su incremento.

5

La hija de Dios, drama rural intenso, apasionado y lírico, con su estructura ósea de tragedia clásica y un lenguaje urdido con las más sencillas metáforas —esas que a Borges le parecían las más eficaces— es una pieza-reto (absténganse, pues, de montarla directores denques). La cadena de desgracias irrepara-

bles podrían —mal interpretadas— producir un efecto contrario al perseguido.

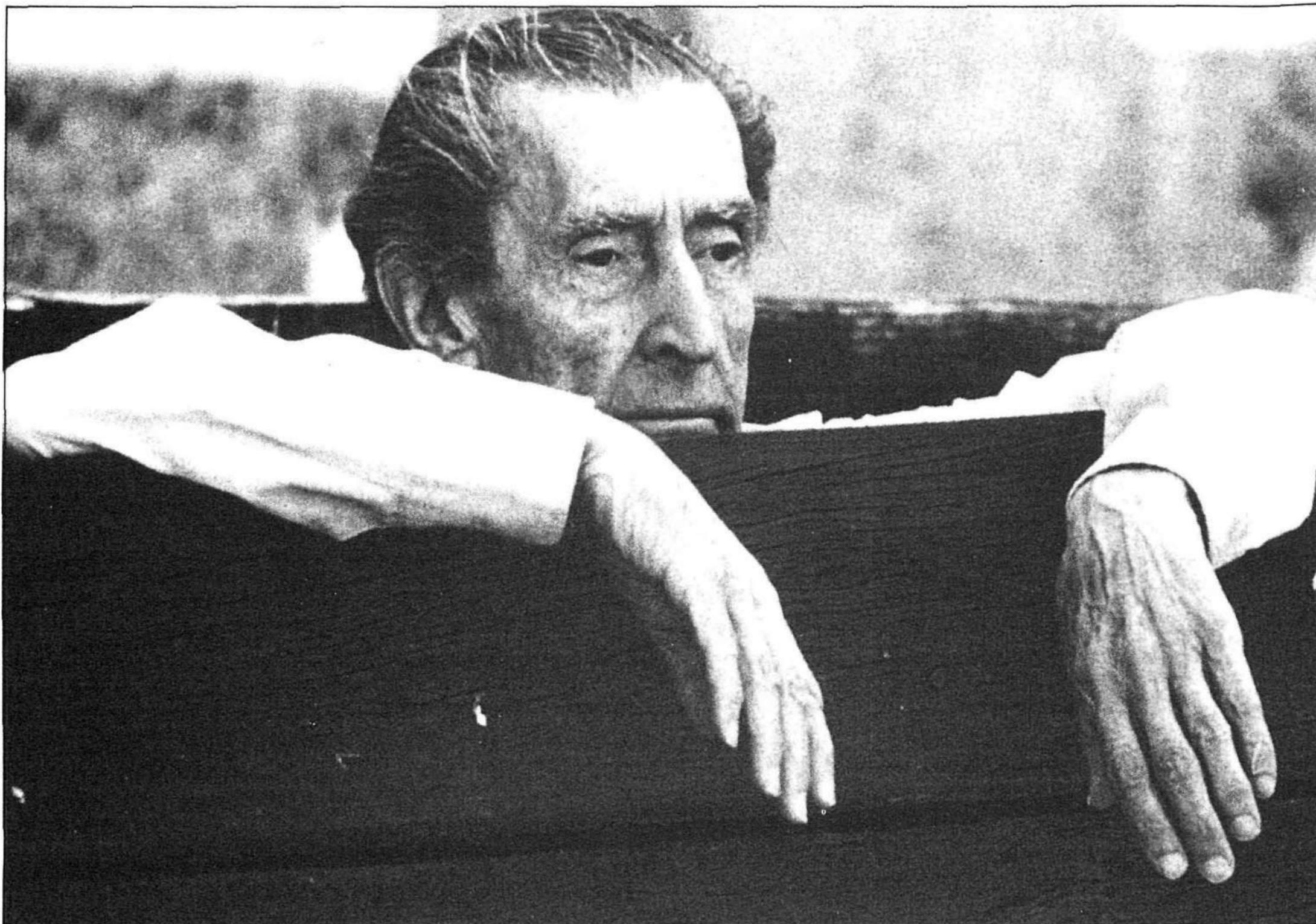
Estamos ante un teatro que, sin dejar de ser tradicional en sus formas, es tan incatalogable como la personalidad de su autor. ¿Teatro difícil? Más que eso, seguramente: toro bravo de casta que nadie querrá hoy torerar, pues empitona de frente y con muchas querencias por el cuerno izquierdo.

Sobre el papel, al menos sobre el papel, Bergamín consiguió con esta pieza plasmar la grandiosidad del espanto.

6

Si en *La hija de Dios* el autor le da la vuelta al forro de la tragedia griega, en *La niña guerrillera* hace lo propio con el romance. La vengadora es, en este caso, una adolescente virgen. “La niña, que estaba acunando en sus brazos el sueño de sus dos hermanitos, huérfanos con ella (sus otros hermanos mayores y sus padres murieron asesinados en la guerra), siente que se le cambia, en sus mismos brazos, entre sus manos acariciadoras de sueños, la vida por la muerte”, escribe el autor en nota liminar.

“El drama no podía nacer de la copla —como en Lope y sus seguidores—”, nos cuenta. Para lograrlo *teatralmente*, Bergamín optó por seguir el ejemplo de los juglares populares, pero sustituyendo “la fantasiosa charlatanería juglaresca en lirismo expresivamente poético, exageradamente poético diría tal vez”.



Ejemplo de sublime exageración:

*"Soy amazona de guerra...
... Soy amazona de muerte
vengadora de mi alma
La mano que a mí me toque
será una mano abrasada
que se caerá de su brazo
cual rama que se desgaja".*

7

Alcanza en esta pieza Bergamín la esplendorosa síntesis de la belleza hablada y la belleza del paisaje teatral. Y ambos elementos, fundidos en un panteísmo de pasión desbordante, limpia y elemental; como elemental y limpia es la escenografía propuesta.

8

Ambas piezas recrean el artificio melodramático de *buenos y malos*; de malos contra buenos. A Bergamín se ve que no le da la santa gana de hacer concesiones relativistas, por suponer que ya otros las hacen con demasiada profusión y complacencia.

9

Hace, no obstante, una salvedad con ese jesuita sicario del poder victorioso y, por tanto, colaboracionista del Mal, al que convierte, en el desenlace de *La niña guerrillera*, en arrepentido que implo-

ra perdón, y a quien el cura del pueblo —representación simbólica del cura popular— aplica el "bienaventurados los limpios de corazón porque ellos verán a Dios..."

El cristianismo, que no catolicismo, de Bergamín, impregna esas piezas. En ésta concretamente, con la creación de dos personajes-símbolo que encarnan dos maneras dispares de interpretar los Evangelios. No es ese cura popular que simpatiza con la causa guerrillera, pariente ni siquiera lejano de aquel Cura Merino de la Guerra de la Independencia, tan ultramontano él. Tal vez Bergamín no sospechaba que al concebir ese personaje estaba adelantándose a toda la Teología de la Liberación, que tantos quebraderos parecen producir al inquilino del Vaticano.

10

Bergamín, que fue vagabundo por *nuestra América*, ¿no pudo ser acaso con esta obra —escrita en México en 1944 y representada en el Teatro Artigas de Montevideo, en 1953— el mal ejemplo que cundió por la parte sur de ese continente irredento, sobre todo a partir de aquella década de los cincuenta y siguiente?

“Su ansia de amor —escribe Bergamín de la niña—, prende en su angustia de muerte esta luminosa estrella sangrienta. Siguiéndola sabe que cumplirá amorosamente, si trágicamente, la santidad humana de su destino”.

Así justifica J. B. la decisión de su heroína de hacerse guerrillera.

11

Se cita todavía, y se seguirá citando, en tertulias y mentideros, como muestra preciosa de su estilo paradójico y en homenaje a su mordacidad ingeniosa, aquella frase de Bergamín: “Yo, con los comunistas, hasta la muerte. Pero ni un paso más”.

Resume tanto su personalidad el cáustico epitafio, como su vida entera. Bergamín fue fantasma indoblegable. Recto esqueleto. Acabará rompiéndose, pero no doblándose. Réplica a tanta anatomía neumática y camaleónica.

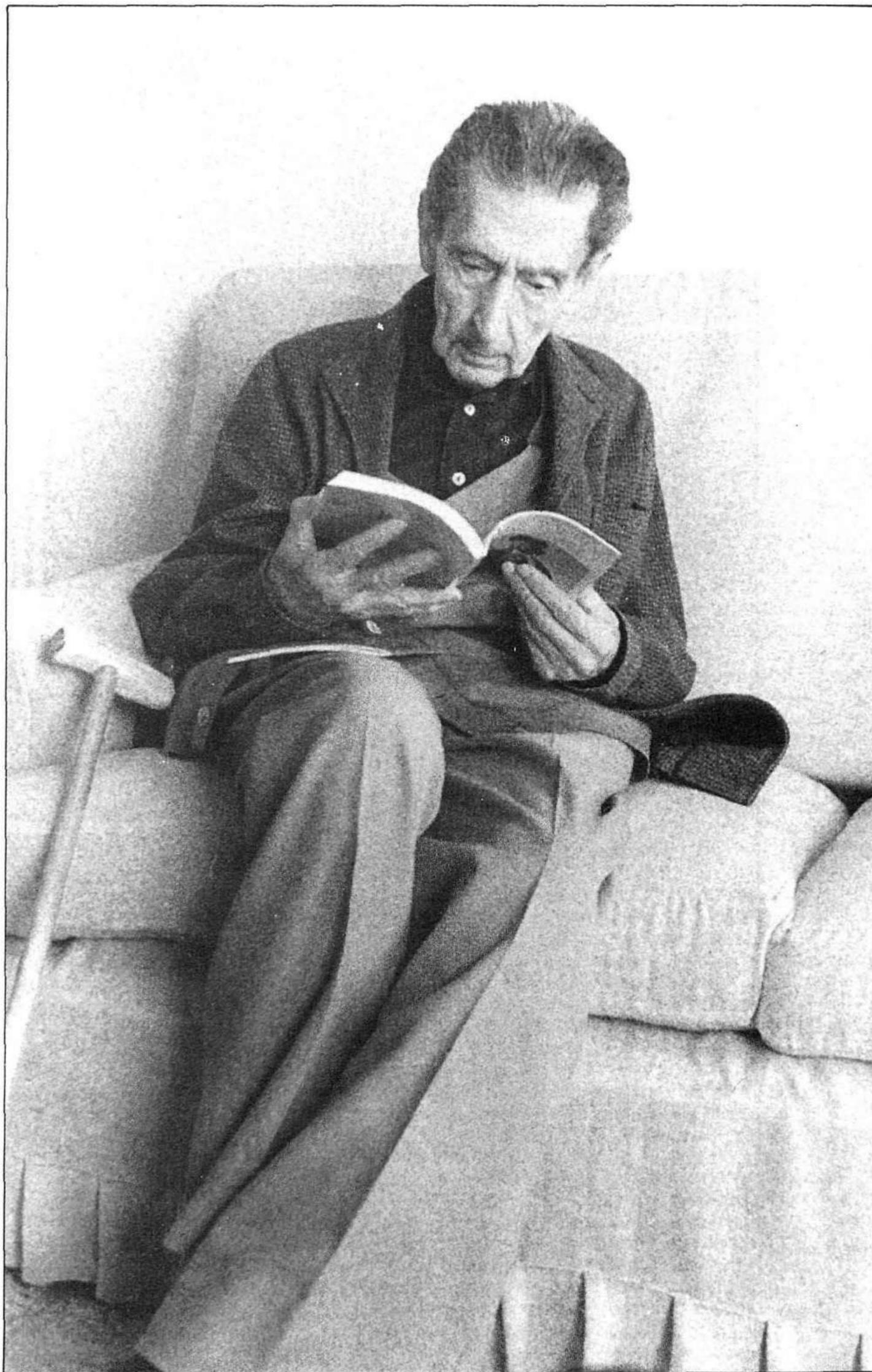
Hasta el final, independiente; y solidario con los grupos comprometidos que soñaban y actuaban en los años setenta para traer a España una República popular contando, claro, con la desconfianza intrínseca del PCE.

12

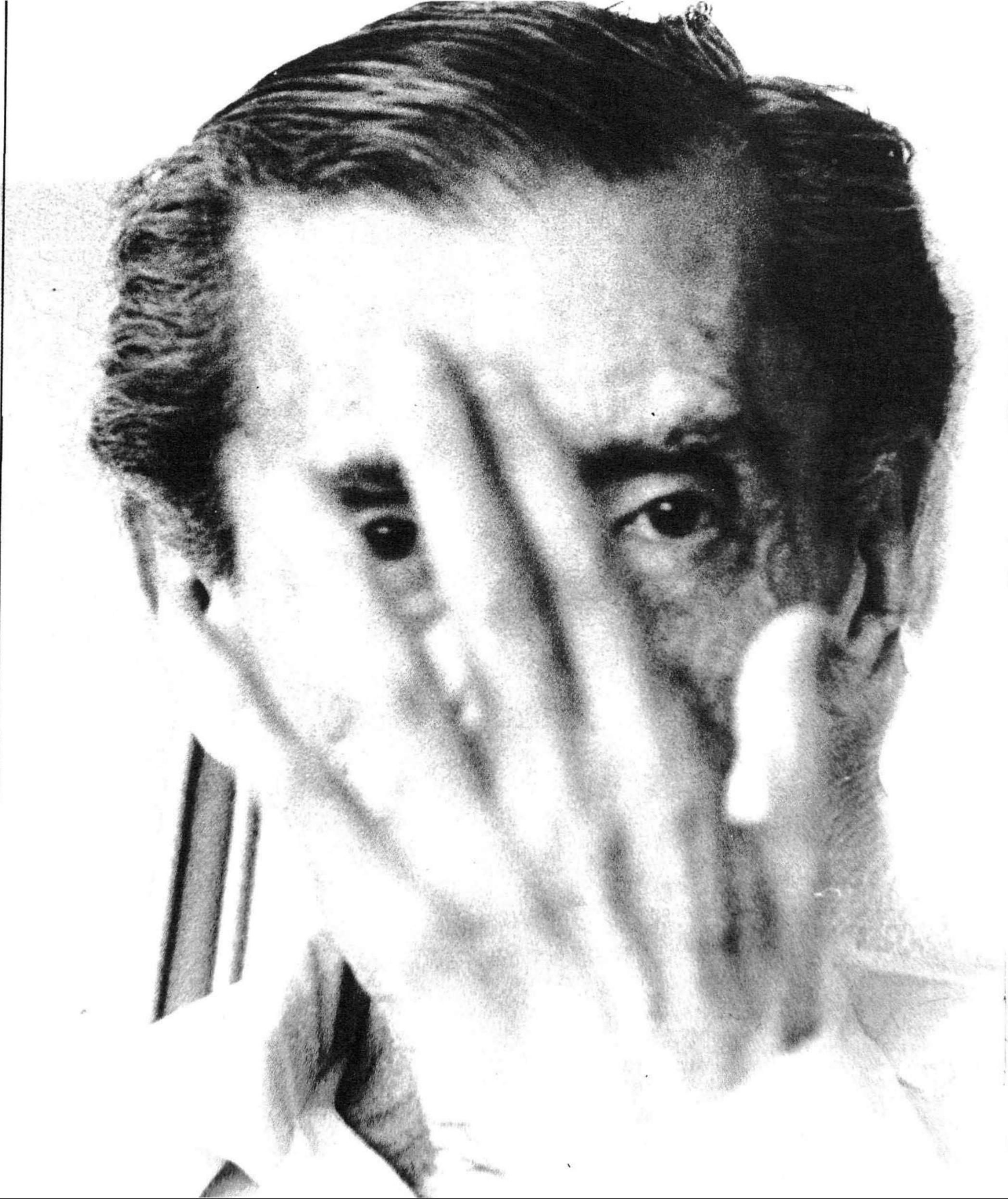
Pájaro solitario, raro, inclasificable para los naturalistas; desconcertante, paradójico, pero siempre fiel a sí mismo.

Imposible, a su vuelta, reproducir con él la ceremonia de la recuperación del exiliado; imposible fagocitarlo e incluirlo en la nómina de la transición política española —tan ejemplar ella— para exhibirlo como presentable rescate histórico, pues J. B. fue hasta el final de sus días un *impresentable*, en el más honorable sentido del vocablo.

Y lo mismo que su niña guerrillera, no quería que de él “naciesen españoles que renegaran de su sueño y de su alma”.



En su casa de San Sebastián, junio de 1983.



*Casi una
veintena de
textos de
Bergamín
perma-
necen
inéditos o
se han
perdido.*

BERGAMÍN Y LA CUADRATURA DEL CÍRCULO

(Seguido de un paseo por Melusina y el espejo)

JERÓNIMO LÓPEZ MOZO

No es fácil encontrar el nombre de José Bergamín en los tratados sobre el teatro español y si en alguno aparece apenas encontramos unas pocas líneas dedicadas

a su quehacer como dramaturgo. En un breve recorrido por las páginas de los libros que han tenido mayor difusión durante los últimos años o que han gozado de estima en los ambientes universitarios y profesionales se observa que frecuentemente se le ignora. En *Historia del teatro español. Siglo XX*, de Ruiz Ramón, por ejemplo, sólo se le cita como autor de una obra de guerra —*El moscardón de Toledo*—, y en *Historia de la literatura española*, de la editorial Ariel, Santos Sanz Villanueva, responsable del tomo dedicado a la literatura actual, confiesa que de Bergamín apenas conoce algunas piezas de anteguerra y que de las escritas en el exilio sólo posee referencias bibliográficas.

El libro de muy reciente aparición *El teatro desde 1936*, de César Oliva (1), es una rara excepción a la regla. Le dedica varias páginas al tratar el teatro del exilio. Otra excepción es la revista "Primer Acto", que a lo largo de su ya dilatada historia se ha ocupado en diversas ocasiones de nuestro autor, incluyendo la publicación de algunos de sus textos (2), hecho que merece ser destacado por

cuanto que el silencio que sobre el Bergamín dramaturgo existe no es ajeno —como acabamos de apuntar— a que haya sido escasamente editado y representado. Casi una veintena de sus textos permanecen inéditos o perdidos.

Para explicar esta marginación se han barajado diversos argumentos. Gonzalo Penalva apuntaba hace algún tiempo como causas posibles "el carácter complejo y experimental de algunas de sus creaciones —difícilmente digeribles o asquibles tanto para el espectador medio, como para director o actores—, y el silencio que durante tantos años se ha cernido en España sobre la persona y la obra bergaminiana" (3).

Tal silencio, común por otra parte a otros autores que como él tuvieron que emprender el camino del exilio, no ha impedido, bien que tarde e insuficientemente, la difusión de su poesía y de buena parte de su obra ensayística. En cuanto a la primera causa, sabemos que en este país el desprecio de amplios sectores de la crítica y de la propia profesión hacia todo lo que huele a vanguardia es viejo y contumaz. Sucede, sin embargo, que hacer extensivo tal desprecio al conjunto de la producción dramática de Bergamín sorprende un tanto si se tiene en cuenta que sólo una parte de ella ha sido asimilada a la vanguardia teatral española de este siglo (4). Que el resto haya corrido la misma suerte plantea interrogantes que no pueden ser despejados con el argumento de que contiene elementos extraños que el teatro dominante rechazaría.

Bergamín pronunció muchas conferencias y escribió numerosos artículos y ensayos sobre teatro. En ellos la palabra popular tiene una presencia constante. "El teatro es popular o no es teatro", dijo en respuesta a la defensa de la deshumanización del arte formulada por Ortega y Gasset. En otro momento aseguró: "Un teatro se verifica cuando se define conociéndose por su popularidad: cuando se populariza. Teatralizar es popularizar, siempre. Y a la inversa: todo lo que se populariza es porque se teatraliza de algún modo. El teatro es un instrumento, una máquina de popularizar. (...) Un instrumento poético. El teatro es un arte poético de popularizar el pensamiento" (5).

En consonancia con estas ideas, Bergamín admiraba con pasión, que a veces amenazaba la objetividad, a una serie de autores que de los siglos XVI y XVII a hoy serían los auténticos representantes del teatro popular por el que abogaba, que no es otro sino el que se construye con los mimbres que proporciona la verdadera poesía. Lope de Vega ocupa un lugar privilegiado en el altar bergaminiano. Su *Arte nuevo de hacer comedias* es una especie de Biblia. Calderón y Tirso son otras figuras por los que sentía especial devoción. De aquel diría que hace nocional el teatro nacional de Lope, que le adelgaza hasta los huesos sin quebrarlo, sin romperlo, que con él se hace duro esqueleto verdadero la encarnadura viva del teatro de Lope y, en fin, que verifica lo que Lope vivifica (6).

En una pirueta que puede parecer escandalosa, Bergamín emparentó el géne-



ro chico con el teatro del Siglo de Oro con el argumento de que ambos son populares, igualmente vitales en la invención y tienen una naturaleza poética común. Al amparo de esta relación gozaron de la estima de Bergamín autores como Arniches —“su nombre fue para el teatro madrileño conocido por el género chico lo que el de Shakespeare para el isabelino inglés, lo que el de Lope y Calderón para el barroco español del XVII”—, los hermanos Álvarez Quintero —de los que lamentaba que acabaran aburguesando su teatro— y hasta Perrín y Palacios —“A partir de *La Gran Vía*, que es una comedia aristofanesca, estamos ante un teatro alegórico como lo era el de Calderón. (...) No hay más parecido a una comedia mitológica de Calderón que una revista política de Perrín y Palacios”—. Autores como Pérez Galdós —al que calificaba de poeta y, por tanto, de creador imagi-

nativo— y López Silva —“sainetero madrileño puro”— podrían añadirse a la nómina de los que interesaron a Bergamín.

Pero al mismo tiempo manifestó, como si se tratara de un homenaje al disparate, como un nuevo y más audaz desafío a la lógica, su admiración por varios escritores cuya obra tenemos por incompatible con la de algunos de los citados hasta ahora. Entre ellos Unamuno, Ramón Gómez de la Serna, García Lorca, Azorín y Valle-Inclán.

De Unamuno opinaba que su lenguaje, muy intelectual, tenía influencias del teatro ibseniano. Sus personajes —declaraba a José Monleón en 1983— son, en general, como los del teatro abstracto europeo, y añadía: «pero con la diferencia de que el que habla siempre es Unamuno y, claro, todo lo que dice es inteligente” (7). A Gómez de la Serna le tenía por el más surrealista de sus contem-

poráneos y por el verdadero representante del “teatro maldito”. También incluía a Azorín entre los surrealistas, aunque no se le reconociera su importancia dentro de esa corriente. Un comentario sobre los esperpentos de Valle-Inclán arroja luz sobre el aparente caos en que se movían sus preferencias teatrales. De ellos dijo que son radiografías espectrales de sainete y, concretamente, de sainete arnichesco. Así, donde unos vemos abismos insalvables, Bergamín tiende puentes por los que transita cómodamente. Y aún ató algunos cabos sueltos cuando explicó que el carácter intelectual del teatro de algunos de estos autores no era incompatible con el lenguaje poético que exige un teatro que se pretende vivo.

Aunque no siempre suceda, y ello más bien por propias limitaciones que por falta de voluntad, en general los discursos



teórico y práctico de cualquier autor que simultanee el ensayo con la creación son inseparables. Un mínimo conocimiento de la obra ensayística de Bergamín debería, por tanto, bastar para suponer que su teatro es tan diverso que a veces puede tenerse por contradictorio. Que lo sea o no es lo que hay que dilucidar.

DOS VERTIENTES

En una primera lectura, el teatro de Bergamín tiene, como el de García Lorca y en alguna medida el de Alberti, dos vertientes: una vanguardista y otra popular. *Tres escenas en ángulo recto* y *La gatomaquia* son muestras extremas de cada una de ellas. Partiendo de esta hipótesis, la primera cuestión que se plantea es averiguar si ambas corresponden a dos periodos creativos distintos o, por

el contrario, coincidieron en el tiempo.

La pérdida de gran parte de los textos nos impide conocer sus argumentos y sobre todo, para lo que ahora nos interesa, su estructura dramática. Ello dificulta estudiar cronológicamente la evolución de su obra. La redacción de *Tres escenas en ángulo recto* o de *Enemigo que huye* en los años veinte y las de *Medusa en el espejo* y *Medea, la encantadora* en los cincuenta avalaría la idea de un abandono de la experimentación si no hubiera escrito en fecha más reciente —hacia 1956— *La cama, tumba del sueño o el dormitorio*.

Tampoco el propio Bergamín ayudó a desvelar la duda. A diferencia de García Lorca, que escribió un teatro para satisfacer su justa ambición de éxito —para lo que tuvo que aceptar ciertas normas que regían en la escena del momento— y otro que él mismo consideraba irrepre-

sentable, nuestro autor afirmaba unas veces que sus piezas estaban destinadas a la lectura —ensayos teatrales, las llamaba— y otras llegaba más lejos en la negación de su condición de dramaturgo al asegurar que lo que había hecho respecto al teatro es como el toreo de salón respecto del que se hace en los ruedos, o que él también se hubiera propuesto el tipo de ruptura que se propusieron Gómez de la Serna o Azorín si de verdad hubiera escrito teatro. Estas declaraciones, recogidas por José Monleón en la entrevista citada más arriba —recordemos que datan de 1983—, testimonian su razonable pesimismo. Por eso mismo no hay que tomarlas al pie de la letra.

Bergamín quiso ver representadas sus obras y con tal fin las escribió. Así lo reconoció en el programa del homenaje que el Centro Dramático Nacional le tri-

butó en 1980. Lo hizo con estas palabras: "Cuando yo andaba peregrinando por América (...) concebí en México la idea de una Medea esencial. (...) Acaricié durante años este propósito, que no realicé hasta encontrar, en Montevideo, (...) a la entonces incipiente actriz Dahd Sfeir. Viéndola actuar y pensando en ella y para ella escribí mi *Medea, la encantadora*" (8). Abundando en lo apuntado, frecuentemente aludía a que había olvidado cuántos años antes empezó a escribir "teatro para el teatro" y al final de su vida matizó que diversas circunstancias —la guerra civil y el exilio, entre otras— entorpecieron su propósito. También nació para la escena —se representó en Valencia en 1937— aquel *Triunfo de las germanías* que a partir de textos de Cervantes y Lope escribió en colaboración con Manuel Altolaguirre para alentar la lucha de los republicanos españoles contra el fascismo. Con este mismo fin concibió otras obras de agitación —"teatro de guerra"— como *El moscardón de Toledo* y *El cuartel de la montaña* que, al parecer, no llegó a escribir o quedaron inconclusas (9).

¿Hacen falta más pruebas de que el escenario era el destino deseado para su teatro? Las hay, y abundantes. Cuando escribía lo hacía pensando, antes que en nada, en los actores. Para él eran desde Lope de Vega lo más respetable del teatro, el elemento esencial de la obra dramática. "Tratándose de teatro es muy importante que hablemos no sólo de los autores sino de lo que han visto los espectadores, lo que significa que los actores son tanto o más importantes que los textos", declaraba hace pocos años (10). Al juego teatral del actor y al establecimiento de la distancia que hay entre éste y el comediante —en favor del segundo, al que concedía superior inteligencia— dedicó algunas de sus mejores páginas (11). Finalmente, aunque en alguna ocasión dijera que se escribe para éste aunque parezca que se hace para el público, lo cierto es que consideraba que autor, actor y público forman lo que llamó "triángulo comunicativo" (12). Se refería, claro está, al espectador —público teatral— y no al lector, a quien vería como destinatario fundamental de su obra dramática únicamente a partir de la constatación de que los escenarios eran terreno vedado para mostrarla.

A fuerza de recorrer el laberinto bergaminiano, de pasar varias veces por los mismos lugares tratando de hallar la salida y de tropezar con otros extraviados ha ido madurando en mí la idea de que Bergamín tenía un único proyecto dra-

mático, cuyo eje fundamental era la popularidad que nunca logró atrapar.

Las palabras pronunciadas por José Monleón en el ya mencionado homenaje organizado por el Centro Dramático Nacional refuerzan, creo, esta tesis. Luego de señalar que el rechazo radical del naturalismo domesticado y del lenguaje que conlleva hacen de Bergamín un autor difícil, añadió que la necesidad de ser entendido por el pueblo entraba en conflicto con su poética. A tal efecto, recordaba que "en Bergamín se da, de un modo absoluto, el conflicto que se plantearon varios intelectuales en el Congreso celebrado durante la Guerra Civil, cuando (...) proclamaron que su aporte a una cultura popular no podía pasar por la renuncia a una serie de conquistas estéticas que formaban parte de su madurez artística". E insistía con este ejemplo: "Si ellos —los intelectuales— habían vivido el surrealismo y éste no era entendido en el medio popular, la solución no estaba en renunciar a él y ponerse al nivel de quienes, en razón a la estructura social, no habían accedido a esa experiencia, sino en luchar políticamente para corregir una desigualdad de la que formaba parte la desigual preparación y sensibilidad artísticas. Otra cosa hubiera sido populismo" (13).

Basándose en su fe ciega en el público popular —"es el único capaz de crear la verdad artística teatral, porque la crea, la recrea" (14)— Bergamín acudió a su encuentro con un enorme bagaje intelectual del que en ningún momento se desprendió. Lo vulgar no le tentó —por esa vía hubiera llegado al populismo que tanto odiaba—. Hizo de la palabra su principal arma. Su hábil manejo le permitió crear un lenguaje desconcertante, que a veces parece puro fuego de artificio o inocente juego —"siempre me ha gustado jugar al escondite con las palabras. (...) Añádase que siempre he creído que las palabras se esconden en el lenguaje. Y juegan, ellas, con nosotros" (15)— y otras, en cambio, es vehículo de complejas y enigmáticas ideas que se nos escapan como el agua de las manos cuando más seguros estamos de que las hemos atrapado. Esa falsa seguridad nace del hecho de que el lenguaje de Bergamín se nutre del de los clásicos y de ese otro que nos es tan familiar que elabora el pueblo desde su sana ignorancia de las reglas de la gramática y cuya esencia vienen a ser los refranes.

Este lenguaje puesto en boca de personajes dibujados con trazos vanguardistas, a menudo inspirados en el surrealismo, da lugar a un teatro único por su

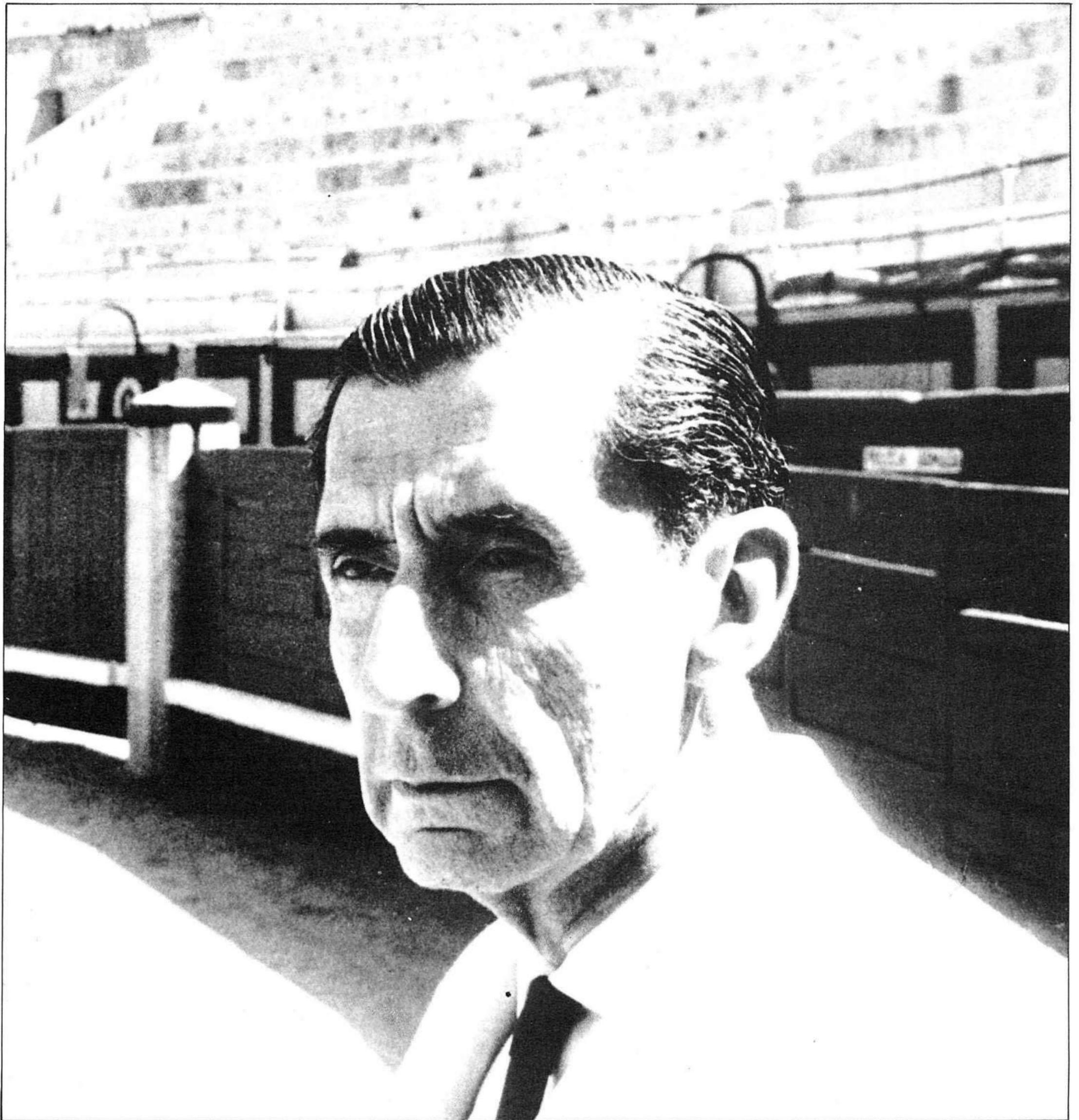
originalidad, desnudo casi siempre de emociones a pesar de su componente poético —lo que le hace más insólito aún— y que actúa como un bisturí que se abre paso limpiamente hacia "lo más hondo, secreto y entrañable de la conciencia humana", como escribió el propio Bergamín en *Musaraña del teatro* (16).

En el ensayo de Gonzalo Penalva citado más arriba, se apunta que tal vez para Bergamín la fuerza poética del lenguaje podía salvar el teatro abstracto. Supongo que el término "salvar" lo empleaba Penalva para expresar la idea de lograr una más amplia aceptación de un teatro que por sus características suele ser minoritario. De no ser así quiero dejar constancia de que en mi opinión el teatro abstracto, de vanguardia o como se le quiera llamar no necesita ser salvado. Hecho éste, para mí, necesario inciso, hay que decir que la pretensión no era ni mucho menos disparatada. Algo así fue lo que consiguió Beckett con *Esperando a Godot*.

Sin embargo, Bergamín, que tantas veces hizo posible lo imposible —"la paradoja monumental (...) del encuentro de la comedia con la tragedia, la luz con la sombra, Dios con el Diablo, la vida con la muerte, la duda con la fe, la verdad con la mentira..." (17)— fracasó en la tarea de fundir lo vanguardista y lo popular. Fracaso que contiene, paradójicamente, un triunfo, porque triunfar es intentar la cuadratura del círculo y quedarse a las puertas de lograrla.

Bergamín, en cuanto dramaturgo, no hizo concesiones. ¡Así le fue! A la hora de hacer balance de su actividad, en un gesto elegante poco usual en este oficio, no quiso, aunque no le faltaran razones para hacerlo, culpar a nadie de su marginación. "Lo que quiero subrayar es que mi fracaso no es —como puede serlo en otros casos— el fracaso del público, sino el mío", dijo (18).

Seguir intentando clasificar y poner etiquetas a una obra que apenas conocemos me parece una pérdida de tiempo. Yo no volveré a intentarlo, tan convencido estoy de que en una sola etiqueta —no sé con qué rótulo, ni me preocupa— no cabe todo el teatro de Bergamín. Lo que sí me parece más interesante y urgente es radiografiar su obra del mismo modo que él para conocer por dentro a Don Juan —un mito del que llegó a saberlo casi todo— no dudó en ponerlo tras una lámpara de rayos X. Con ello no sólo aliviaremos nuestra culpable ignorancia sobre esa parcela de su quehacer literario, sino que sabremos un poco más



de las dificultades de cualquier empeño orientado a la creación de nuevos moldes para conformar un teatro distinto.

No pretenden estas líneas abordar tarea tan ambiciosa. Pero sí pasar, aunque sea de puntillas, por uno de los textos más significativos de Bergamín, *Melusina y el espejo* (19), que posee el valor añadido de que ilustra, quizá mejor que cualquier otro, la idea de un único proyecto dramático bergaminiano.

UNA MUJER CON TRES ALMAS

Melusina y el espejo, subtitulada *Una mujer con tres almas y por qué tiene cuernos el diablo*, es una "figuración bergamasca" en prosa y verso que bajo una aparente sencillez oculta un complicado juego, en el que participan personajes del más puro linaje surrealista, junto a las máscaras que tienen su natural presencia en los días de carnaval en que sucede la acción y aún de otras con las que podemos tropezarnos, amén de en estas fechas, en cualquier otra del año.

Melusina y el espejo es un concierto de amor y de muerte —las dos máscaras hacen acto de presencia apenas se alza el telón— orquestado por el Diablo y, por tanto, pleno de trampas y de sorpresas. El texto añade leña al fuego escénico. Toma a veces, cuando es coral, forma de copla; otras parece que está dictado sin otro afán que el de verter sobre el escenario la sabiduría de su autor, que, sabiéndose malabarista de la lengua, no renuncia a obsequiarse con juegos de palabras; pero más frecuentemente el verbo se hace carne magra —flaca y sin grasa— y envuelve el esqueleto del drama para mostrárnoslo, al cabo, sin veladuras que disimulen su inquietante desnudez.

He aquí algunos botones de muestra de los tres lenguajes y obsérvese cómo podría aplicárseles aquello de que son tres en uno, pues, por encima de las diferencias, en todos se reconocen los rasgos característicos de su creador.

Del popular —el de las coplas y el refrán— son bien significativas estas estrofas cantadas por una estudiantina:

*"No sé si quiero o no quiero;
ni sé si quiero querer;
si sé que quiero saber
del amor casamentero.*

*Amor que se prende en llama
es amor perecedero,
que el amor casamentero
no consume lo que ama.*

*Matrimonio de pamema
sin una chispa de amor*

*no puede arder con fervor
porque huye de la quema.*

*Quemarse por no casarse
—dijo el santo— malo es;
yo te lo digo al revés:
porque casarse es quemarse.*

*¡Quémate y verás!
¡Cásate y te quemarás!"* (20).

Malabarismo hay, en cambio, en estos otros versos revoltosos en los que las palabras buscan bulliciosas su asiento:

*"No temas por la mudanza
con que el dolor te prefiere,
que más hiere quien más quiere,
y siempre quiere mejor
el que te hiere de amor
que el que de celos te hiere"* (21).

*"¡Ya del carnaval me espanto
por su máscara de risa;
que la Cuaresma, de prisa,
me trae la suya de llanto!
Cuaresma por Carnaval,
es careta por careta;
todo es una misma treta
que hace a la Muerte inmortal"* (22).

*"¿Qué peregrina ilusión
me vistió de peregrina?
¿Pues me atina o desatina
esta peregrinación?
Con razón o sin razón
me había de hallar perdida:
que no se pierde la vida
cuando se pierde la suerte;
ni se juega con la muerte
porque la muerte no olvida"* (23).

Del lenguaje que nace del enfrentamiento entre los personajes, el que ilustra y conduce la acción, el que, como antes decía, forma con el esqueleto el cuerpo del drama, baste este diálogo que se produce después de que Melusina arroje al suelo el espejito en que se mira, rompiéndolo en tres pedazos:

*"ARLEQUÍN: Estás demasiado filosófico
esta noche para ser Diablo, Polichinela.*

*DIABLO: Y tú demasiado enamorado
para ser espejo, Arlequín.*

*ARLEQUÍN: ¡Cómo no voy a estarlo, si
Melusina me ha roto el alma en tres pedazos,
dejándome una imagen suya en cada uno!*

*DIABLO: ¡A ver! (Recoge los tres pedazos
del espejo roto, los examina y trata de
juntarlos) Un alma orgullosa... Otra
alma humilde... Y otra, enamorada...*

ARLEQUÍN: ¿Tres almas tiene Melusina?

*DIABLO: ¡Y no la puedo atrapar por
ninguna!*

*ARLEQUÍN: Júntalas en mí, y me darás
la vida.*

DIABLO: ¿Dándole a ella la muerte?
*ARLEQUÍN: Si ella volviera a mirarse
en mí de una vez, yo reviviría y te daría
su alma.*

*DIABLO: (Meditando ante los tres pedazos
del espejo roto). Una mujer con sólo un
alma, ¿sería más fácil o más difícil de
vencer?*

*ARLEQUÍN: Sería más fácil. Yo te la
guardaría enterita.*

DIABLO: ¿Aunque no la vieses?

*ARLEQUÍN: La escucharía. Su voz me
basta cuando sé que tengo su alma en
mí, enteramente, aunque yo no la vea.*

*DIABLO: Hagamos un trato. Si yo junto
estos trozos del espejo roto, juntan-
do las tres almas en una, ¿tú me guardarías
a Melusina, presa en tu cristal hasta la
muerte?*

ARLEQUÍN: Te la guardaría.

*DIABLO: ¿Y cómo te apoderarías de su
voz?*

*ARLEQUÍN: Apresándola con mi sombra
cuando su cuerpo esté preso en mi
luz"* (24).

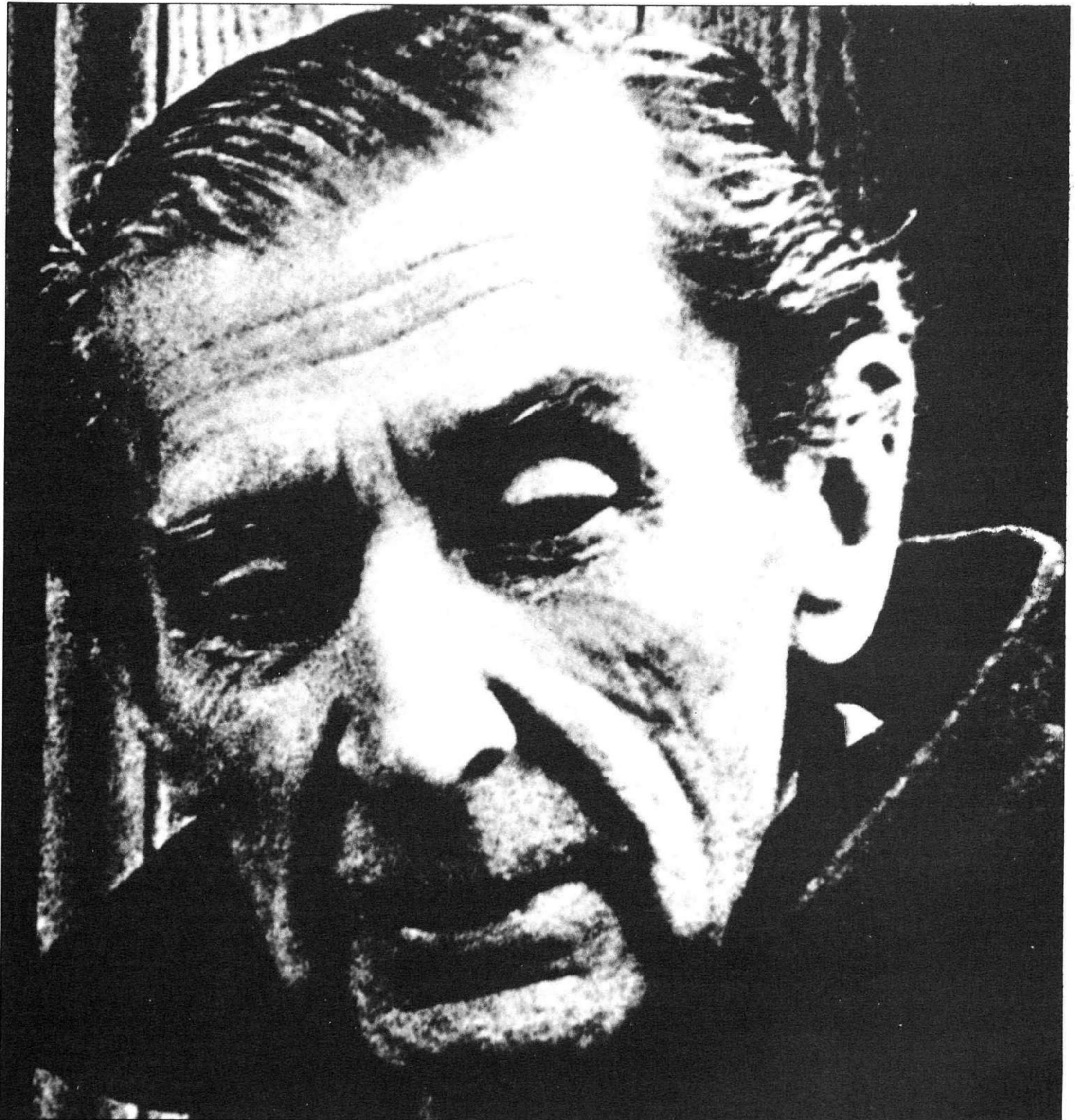
Puesto que no todos los lectores conocen la obra no veo mejor forma, y bien que me pesa, de acercarnos a ella que narrándola. No lo haré, sin embargo, trazando una sinopsis completa, que no viene al caso, sino extrayendo aquellos elementos que permitan recrear el escenario y los personajes imaginados por Bergamín.

Tiene lugar la acción en la ciudad de Melusa en el tiempo que va desde la noche de un martes de carnaval hasta la mañana siguiente del miércoles de ceniza y en una época indefinida en la que un romanticismo de creación reciente convive con la evocación del Renacimiento español e italiano.

Melusina, que se viste para el baile, se mira y se compone ante el espejo, un espejo con el que habla y que no es otro que Arlequín. El Diablo, de Polichinela y con antifaz, también está en el tocador. Suyas son estas palabras que preceden a la rotura por parte de Melusina de un espejito que el espejo-Arlequín sostiene en la mano:

*"Melusina, si por verte
en el espejo, te ves
reflejada del revés,
por esa imagen advierte
que eso que miras no es
tu vida, sino tu muerte"* (25).

Roto el espejito en tres pedazos, en cada uno queda una imagen de Melusina, una parte de su alma, tres almas en definitiva —una orgullosa, otra humilde, otra enamorada— que dificultan que el Diablo pueda alcanzar su propósito de



atraparla. Arlequín, enamorado, con tal de hacerla suya, ofrece un pacto al Diablo —a él se refiere el diálogo reproducido líneas arriba—, que éste acepta, mostrando, no obstante, alguna reticencia: “Vamos a hacer la prueba. Después de todo, mi obligación es matar almas, y lo mismo me da pescar tres almas vivas en un cuerpo muerto, que una sola alma, muerta en la imagen de un espejo vivo” (26).

Con el baile de máscaras irrumpe el surrealismo, cuya presencia será constante en buena parte de la obra, alcanzando su cénit en el segundo acto. Seis invitados —tres hombres y tres mujeres— tratan de descifrar el enigma de Melusina. Para ellos es, según quien opine, desde una mujer sin alma hasta una mujer con muchas almas, una por cada uno de los que la ven o, más aún, una para cada momento en que se la mira. Todo un problema para Conrado, su marido, que al casarse con ella lo ha hecho con todo el género femenino, siendo así esposo de muchas mujeres al tiempo que de ninguna. Tal situación supone que el esposo, aunque lo quiera, nunca podrá ser fiel a Melusina, porque siempre la estará engañando con otra que es ella misma. Por idéntica razón tampoco ella puede serle fiel, pues siéndolo le es infiel con él mismo. Más todavía: cabe, a juicio de los invitados, que el esposo no haya encontrado aún a su mujer, que la esté buscando a pesar de tenerla siempre a su lado. ¿Puede extrañar que Conrado baile con las tres mujeres como si andara buscando el alma de Melusina en cualquier cuerpo? ¿O que más tarde, al amanecer, concluida la fiesta, mientras Melusina se desviste en el tocador, el trío femenino le visite en su alcoba para decirle que Melusina le engaña?

Tras la revelación le ofrecen, para deshacerse de ella, sus armas: veneno, un puñal y una pistola. Conrado las rechaza. “¿Quién matará a Melusina?”, preguntan a una las tres. “Quien me mate a mí”, responde Conrado. Y sin más, una le envenena, otra le apuñala en el sitio del corazón y la tercera le dispara en la sien. “Hemos matado a tu marido”, dirán a Melusina cuando llega. Pero en la acotación Bergamín recuerda, por si no hemos reparado en ello, que Conrado tiene la estampa del suicida. Acto seguido, el muerto y su viuda tienen, en presencia del Diablo y de Arlequín, este diálogo:

“MELUSINA: (...) ¿Qué has hecho, Conrado?”

CONRADO: (Incorporándose, con na-

turalidad) ¡Ya lo ves! Matarme. (Se deja caer)

MELUSINA: ¿Por qué?

CONRADO: (Incorporándose) Porque te quería. (Se vuelve a dejar caer sobre el lecho)

MELUSINA: ¿Tu vida no era la mía? ¿Sabes que no te engañé?

CONRADO: (Como antes, incorporándose y con naturalidad) Lo sé. (Vuelve a echarse).

MELUSINA: ¿Eres tú quien me engañaba?

CONRADO: (Mismo juego) Te amaba.

MELUSINA: ¿Por qué quisiste la muerte?

CONRADO: (Mismo juego) Por que-
rerte” (27).

Melusina, llorosa, pero decidida, decapita a Conrado con un gran sable de car-



Dibujo de José Caballero.

tón que le proporciona el Diablo. Luego, desde la balconada del palacio, mientras cae el telón al concluir el primer acto, mostrará la cabeza asida por los cabellos.

No alargaré más el relato. No es necesario. De Conrado quedará la cabeza, que será, ella sola, personaje. Reducida más tarde al estado de calavera, aún sacarán provecho de ella —en una escena plena del mejor humor— las monjas de un convento, que la conservarán como santa reliquia. Melusina, acusada de haber matado a su amor, huyendo del amor mismo, dejará el palacio disfrazada de peregrina y encontrará cobijo en un convento desde cuyo claustro se asomará a la noche estrellada vestida con hábito de

novicia. ¿Y el Diablo? Cambiará su disfraz de Polichinela por el de monja y lucirá en la cabeza enormes cuernos, de los que por más que lo intente no logrará desprenderse. Crecerán de forma tan disparatada que acabarán por convertirse en arbusto, primero, y luego, en bosque. Arlequín, que fue espejo de la vida, tomará —no puede ser de otro modo— apariencia de arroyo.

En *Melusina y el espejo* reunió Bergamín todos los ingredientes de su teatro. Otra cosa es que unos y otros liguen. José Luis Alonso de Santos, en la lectura realizada con ocasión del homenaje del Centro Dramático Nacional, debió encontrar alguna dificultad para aglutinarlos a juzgar por el siguiente comentario recogido en la revista “Primer Acto”: “La poética antinaturalista de Bergamín, su busca de la verdad artística a través de la convención y la máscara, encuentra en *Melusina y el espejo* una de sus más firmes expresiones, uniendo ciertos elementos coloquiales, quizá considerados por el autor imprescindibles para conseguir una mínima arquitectura teatral; a una brillante carga literaria, en prosa y verso, que tiende siempre a una marcada autonomía. ¿Qué hacer con un teatro así, tratándose de una lectura, es decir, de un trabajo sin imágenes?” (28).

En todo caso, el que a veces no se alcance la deseable armonía interna prueba —en el caso de Bergamín es así— la existencia de un complejo proyecto de teatro popular con raíces vanguardistas y al mismo tiempo pone en cuestión su viabilidad.

Antes de decir adiós a Melusina, un paréntesis que abro ya para cerrarlo enseñada. Quizá se trate de una tontedad, pero me pregunto si entre ella y el Tenorio de Zorrilla no hay algún parentesco, no importa si lejano. Sus lazos más aparentes son las escenas de carnaval o las del convento, con abadesa y tornera incluidas, o la presencia de muertos que resucitan y hablan, o los pistoletazos y las cuchilladas... Y el más fuerte, la tela de araña que tejen el tiempo —que huye para que el amor no le detenga—, el amor —que lo hace para que el tiempo no se le vaya—, la locura —que sigue al amor por no perder el tiempo del todo y para que no le pesque en sus redes la música de la muerte— y la muerte, cuyos hilos mueve el Dios de la clemencia, que es el de Bergamín y el de Don Juan.

(1) César Oliva: *El teatro desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1989.

(2) Obras teatrales de Bergamín publicadas en la revista "Primer Acto": *La gatomaquia* (*Los tejados de Madrid o El amor anduvo a gatas*), núm. 21, marzo 1961; *Medea, la encantadora*, núm. 44, 1963; *La sangre de Antígona*, núm. 198, marzo-abril 1983; y *La cama, tumba del sueño o El dormitorio*, núm. 198, marzo-abril 1983.

(3) Gonzalo Penalva: *José Bergamín o el lenguaje de la máscara*, "Primer Acto", núm. 198, marzo-abril 1983.

(4) A este propósito resulta inexplicable que la editorial Aguilar no incluyera ninguna de sus obras en la antología que bajo el título *Teatro inquieto español* acogió en 1967 textos de Unamuno, Azorín, Jacinto Grau, Gómez de la Serna, García Lorca y Max Aub, salvo que existieran problemas con la censura.

(5) José Bergamín: *Mangas y capirotos*, Madrid, Ediciones del Centro, 1974.

(6) José Bergamín: *Al fin y al cabo*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, pág. 49.

(7) José Monleón: *Bergamín, un dramaturgo sin público*, Madrid, "Primer Acto", núm. 198, marzo-abril 1983.

(8) José Bergamín: "Una actriz", *El teatro de... José Bergamín*, Madrid, Centro Dramático Nacional, 1980.

(9) Ver Nigel Dennis: *Teatro de agitación política. El caso de José Bergamín*, Barcelona, "Camp de l'arpa", núm. 67-68, septiembre-octubre 1979.

(10) Ver nota (7).

(11) José Bergamín: *Ni arte ni parte*, Madrid, "La Gaceta Literaria", 1 de abril de 1928; y José Bergamín, *Actores y comediantes*, Caracas, "El Nacional", 8 de octubre de 1960.

(12) José Bergamín: *Acotaciones a Medea*, Madrid, "Primer Acto", núm. 44, 1963.

(13) José Monleón: *Introducción al teatro de José Bergamín*, Madrid, "Primer Acto", núm. 44, 1963.

(14) José Bergamín: *Arte dramático. El caso Pirandello*, Murcia, "La Verdad", 20 de junio 1926.

(15) José Bergamín: *De una España peregrina*, Madrid, Al-Borak, 1972, pág. 292.

(16) José Bergamín: *El pasajero. Peregrino español en América*, volumen III, México, Séneca, 1944.

(17) Nigel Dennis: *José Bergamín y su conciencia escamoteada*, Madrid, "Primer Acto", núm. 170-171, julio-agosto 1974.

(18) Ver nota (7).

(19) José Bergamín: *Melusina y el espejo*, Montevideo, Escritura, 1952.

(20) Acto I, escena I.

(21) Acto I, escena VI.

(22) Acto II, escena I.

(23) Acto III, escena I.

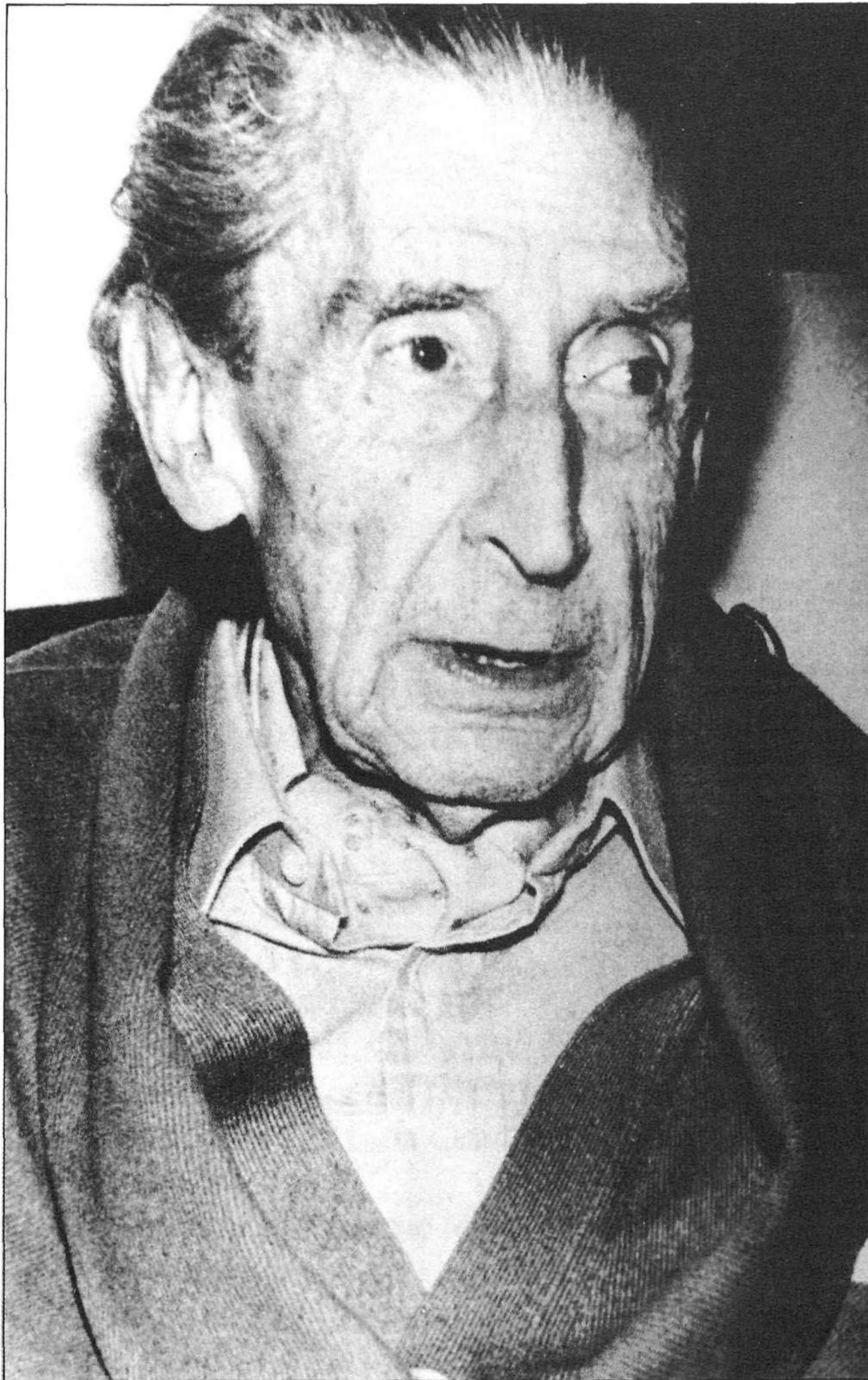
(24) Acto I, escena II.

(25) Acto I, escena II.

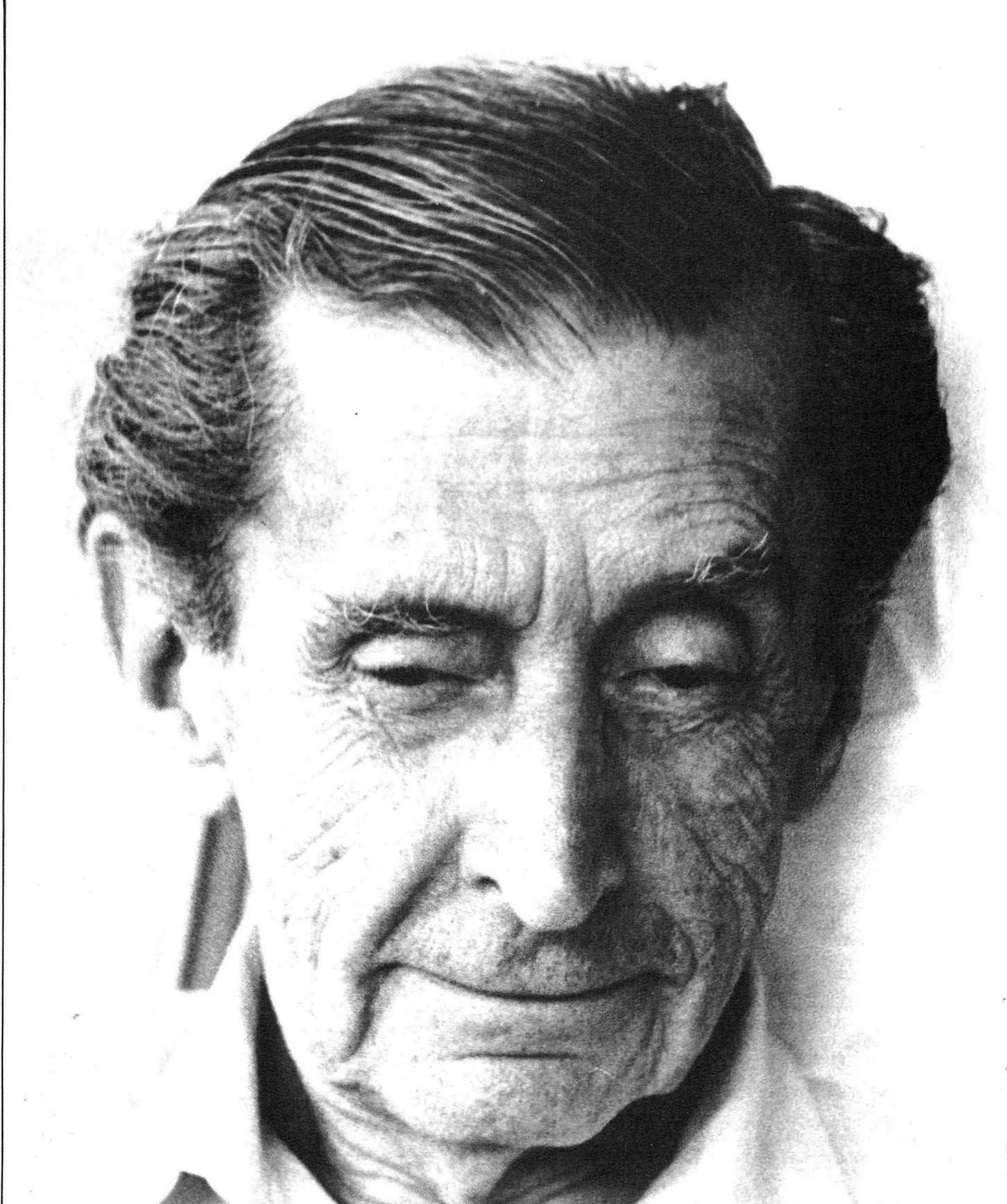
(26) Acto I, escena II.

(27) Acto I, escena V.

(28) José Luis Alonso de Santos: *Presencia del teatro de Bergamín*, Madrid, "Primer Acto", núm. 185, agosto-septiembre 1980.



*"Medea la
encanta-
dora", una
"explosión
trágica" de
Bergamín.*



MEDEA ENTRE TABLAS Y DIABLAS

J. L. M.

M

Medea, la encantadora, es una de las pocas piezas teatrales de Bergamín publicadas (1) y, desde luego, la más representada (2). Es, pues,

la que mejor puede ser analizada desde el punto de vista de su puesta en escena. Añádase que la existencia de una introducción y de unas notas o acotaciones finales redactadas por el propio autor permiten que conozcamos algunos aspectos relativos a la génesis de esta personal interpretación del mito. Todo ello, más el juicio de la crítica, posibilita el acercamiento desde diversos ángulos.

La Medea de Eurípides inaugura una interminable serie de versiones y visiones originales que van dejando su huella en las historias de la literatura y en los escenarios de todos los países y de todas las épocas. ¿Acaso la *Medeamaterial* de Heiner Müller será durante mucho tiempo la más reciente?

Los autores españoles han contribuido con aceptable dedicación a mantener vivo el mito, bien con traducciones a veces muy libres de los textos clásicos, bien dando forma a sus propias visiones. No hace falta hurgar mucho en la memoria para que broten unos cuantos nombres que añadir al de Séneca. Ciñéndonos a nuestro siglo tenemos al sacerdote mallorquín Llorenç Riber y a Unamu-

no —autor de la Medea que Margarita Xirgu representó en 1933 en Mérida— entre los que precedieron a Bergamín y a Alfonso Sastre, Alfredo Marquerie, Elena Soriano —ésta con una novela— y Juan Germán Schröder entre los que se sumaron después al censo.

De cuantas versiones conociera Bergamín —la inquietud intelectual que le llevó a interesarse en igual medida por los clásicos que por sus contemporáneos hace presumir que muchas— sólo dos le interesaron: la de Eurípides y la de Séneca.

Tenía a la de Eurípides por una de las obras más poderosas e inquietantes del teatro antiguo. Consideraba que al subrayar el trágico griego el origen bárbaro de Medea, el personaje adquiere un atractivo misterioso —ese atractivo que ejerce lo que produce miedo— que le agiganta. Pero a su juicio, la conciencia que Medea adquiere de la magnitud de su crimen, decidiéndose, sin embargo, a cometerlo sabiendo que se convertirá en la más desdichada de las mujeres, atempera la fuerza de la tragedia o, al menos, le corta las alas limitando la amplitud de su vuelo. Su mente, la de Medea, permanece lúcida y es la pasión, no la ceguera, la que la impulsa.

Séneca va más lejos que Eurípides o quizá sea más justo decir que se sitúa en el plano que Bergamín necesitaba para soporte de su Medea. La de Séneca se nos muestra, en su opinión, “más desnuda de cuerpo y alma, casi descarnada, o despellejada, poniendo en carne viva todo el horror de su pasión de amor deses-

perante”. Estos mismos adjetivos le sirvieron, curiosamente, para diferenciar la forma poética de ambas tragedias. Lo expresó así: “Se diría, con aparente paradoja, que la Medea clásica del clásico griego es más barroca y suntuosamente expresiva, mientras que la Medea barroca del barroco cordobés es más clásica, escueta, apretadamente concisa y desnuda, descarnada, esquelética de expresión”.

Aún hay algo que juega a favor de Séneca en la apreciación de Bergamín. En los cielos vacíos de dioses a que es enviada la Medea de Eurípides, cree ver Bergamín, en la de Séneca, la sombra divina y humana de la Cruz. Esta intuida materia religiosa, probablemente inexistente, que el cristiano heterodoxo que era Bergamín encontró en el trágico y estoico ante-cristiano —así le calificó—, es el resquicio que le permitió preguntarse si tal vez ese Sol invocado por Medea, del cual desciende, no es, en realidad, el único Dios verdadero.

EURÍPIDES Y SÉNECA

Eurípides en primera instancia y Séneca con más honda influencia son los autores cuyas huellas siguió Bergamín. Siguió solamente para empaparse de sus Medeas, porque a la hora de dar vida a la suya pisó tierra virgen. “Esta nueva Medea —dice en una de las acotaciones— empieza, diría, que justamente, donde las de Eurípides y Séneca acaban: porque se ciñe al descarnado esqueleto



En la playa Carrasco de Montevideo, hacia 1952.

vivo de su trágica atrocidad, la dramática máscara ilusoria de su angustia".

En la portada de la obra se lee que la acción de la Medea bergaminiana tiene lugar en Córdoba, a orillas del río Guadalquivir junto al puente romano. Cualquier ciudad andaluza hubiera servido para escenario de la tragedia. La elección de Córdoba no tiene otro sentido que el de rendir homenaje a Séneca.

Al retomar el mito de Medea, Bergamín se marcó varios objetivos. Uno, el de la brevedad, queda perfectamente recogido en el subtítulo de la pieza: "explosión trágica". Brevedad con la que se planteaba a sí mismo realizar uno de sus frecuentes saltos mortales literarios. Se obligaba esta vez a hallar un lenguaje austero capaz, al tiempo, de expresar la tragedia en toda su intensidad. Bergamín hablaba de un lenguaje fogoso y sangriento ajustado a una tonalidad afectiva.

En el orden argumental se planteó la incorporación de Creusa como personaje de la tragedia. Dejemos que el propio autor explique las razones que le impulsaron: "He tenido la audacia de atraer la atención del espectador hacia este personaje evadido, escamoteado a su interés y curiosidad. Pensando que esta Glauké, esta Creusa, otra víctima inocente de la trágica aventura peregrinante de Medea y Jasón, merecería ser conocida. Una Creusa virginal y pura, tiernamente amorosa y enamorada, no solamente ofrece el mejor contraste dramático a Medea, sino que con su presencia escénica la realza y evidencia todavía con mayor efecto de sombría luminosidad". Casi inmediatamente, como si le quedara una sombra de duda sobre el acierto del paso dado, añade que "podría decirse que el argumento fabuloso se arriesga en su unidad al desviar su exclusivo interés hacia Medea para proyectarlo sobre Creusa". Y concluye: "Entonces la obra ya no sería solamente Medea, sino también Creusa". No tenía motivos para lamentar la audacia. La incorporación de Creusa es, sin duda, el mayor mérito de esta obra.

Medea, la encantadora, consta de un solo acto. Apenas hay acotaciones. En la portada se advierte que la acción sucede en nuestro tiempo y que los personajes visten traje andaluz. En la primera acotación se señala que es noche estrellada, que se oye música de fiesta lejana y que al fondo hay la entrada de una cueva o tienda en el campamento de gitanos. Las siguientes marcan las salidas y entradas de los personajes y a veces sus acciones. Poco más: que el acompañamiento de los cantores es de guitarras

y castañuelas y que Jasón viste de corto y negro.

En la escena inicial, Medea y el Ama mantienen un diálogo en verso en que la presencia de la muerte es reclamada por aquélla para devolverle lo que le pertenece: sus hijos y la semilla del hombre que los engendró. “¡No quiero hijos de sangre de varón!”, exclama. Para Medea los hombres son los dioses vencidos por la muerte y los dioses los hombres que creyeron vencerla, reflexión que nace del dolor de saberse rechazada por Jasón, el hombre al que ella encantó con su sueño.

Una cantaora y un cantaor transmiten con sus voces la apasionada aventura de sus cuerpos invisibles embarcados en el ritmo trágico y erótico del baile gitano. Las dos últimas coplas son las que por su contenido enlazan de forma más clara con el de la obra:

“CANTAOR.—*Tu querer y mi querer aunque lo riñen con sangre no puede prevalecer.*

CANTAORA.—*Yo no siento que te [vayas: ¡lo que siento es que te llevas la sangre de mis entrañas!*”

No se han apagado todavía sus voces cuando Jasón, cuya boda con Creusa es inminente, acude al encuentro de Medea. Le ofrece la libertad para que huya y, a cambio, le exige la entrega de los hijos de ambos. Es, por el momento, el final de una historia de amor alimentado con crímenes de los que se acusan mutuamente en un diálogo de gran crudeza. La palabra sangre es escupida sin cesar y cuanto más se ensucian con ella, más se agolpa en sus bocas.

“JASÓN.—*Tu alma está ciega, manchada, Medea, por mi amor, con toda la sangre de tus crímenes.*

MEDEA.—*Mis crímenes son tuyos, no míos; tú has hecho que lo sean cuando has deshecho nuestro amor; tú rompiste el velo luminoso de su encanto...*

JASÓN.—*Tu encanto, tus encantos, no los quebró mi mano, sino el tiempo.*

MEDEA.—*No me hagas dudar de mí misma, porque trataré de encontrarme aún en la venganza. Yo no maté ni con mi amor ni con mi deseo. Mis manos, limpias de odio, no pudieron nunca dar muerte.*

JASÓN.—*¿Pues con qué manos, por mi amor, mataste, Medea?*

MEDEA.—*Con las tuyas.*

JASÓN.—*Mientes: por mis manos no corrió más sangre que la sangre iluso-*

ria de tus monstruos; la de tus encantos, de tus sueños, que tuvieron cautiva de tu amor mi alma.

MEDEA.—*Tú los mataste, ¡lo confieras! El tiempo los devora, Jasón, mis monstruosos encantos. El tiempo devorará también con ellos a tus hijos; los hijos de tu celo; los hijos del macho soberbio; del hombre ebrio de sangre”.*

Medea, aparentemente convencida o vencida, acepta la propuesta de Jasón. Solamente pide un plazo para cumplirla, un plazo tan breve como un instante. Jasón se lo concede. Confiado en la palabra de Medea regresa satisfecho al lugar de la boda.

De él llega Creusa para conversar con Medea. La escena entre ambas mujeres ocupa el centro de la obra y es, con mucho, la más extensa. La novia también pide a la mujer abandonada que se aleje. Su amor no quiere muertes, y menos en su boda. Si no se va, Jasón o su padre la matarán. Medea la previene contra el amor de Jasón, cuya naturaleza tan bien conoce. No son sus celos los que hablan, sino la piedad. “¡Espantosa piedad!”, dice Creusa. Y Medea rectifica: “Piadoso espanto”.

Ahora es Creusa la que desea huir, no oír más a Medea. La espanta el tono de su voz y el dardo de sus ojos. Pero el hechizo de la encantadora la envuelve, deteniendo su paso, conduciéndolo luego hacia la oscuridad de la cueva. En el fondo, espejo mágico, ve una horrible máscara: un toro que arroja fuego en llamas sangrientas por la boca. Y en seguida el cuerpo inmóvil, desnudo, de un hermoso mancebo. El toro es a la vez Jasón y el monstruo que Jasón mató en hazaña que le dio fama. El mancebo es Absirto, el hermano de Medea. Ella le mató e hizo pedazos su cuerpo para arrojarlos en el camino que recorrió en su huida con Jasón. Dice Bergamín, por boca de Medea, que así dejaba señales para poder volver atrás. La mitología da otra versión: que de ese modo consiguió Medea interrumpir la persecución de su padre.

Vuelve el texto a ser verso para que Medea haga su conjuro. Cuando acaba, abre el cofre que contiene la túnica de fuego y sangre —vestido de novia inmortal— que las manos inocentes de sus hijos, conducidos por el Ama a su presencia, ponen sobre Creusa. La joven exclama: “¡Qué alegría purísima de amor se enciende en mi alma...! ¡Qué tiernamente acarician mi cuerpo estas divinas llamas! ¡Voy, voy corriendo a buscar a mi padre..., a huir de Jasón...! ¡Quisiera poder incendiar yo sola el mundo con este

fuego!” “Ve —responde Medea—. Yo lo apagaré con mi sangre”.

Un poema precede y otro cierra la terrible escena en que Medea da muerte a sus hijos. Por el Ama sabremos que Creusa ha prendido fuego a todos con las llamas de la túnica y que ella y su padre, fundidos en un abrazo, perecen en una sola hoguera. Cuando instantes después Jasón reclama la entrega de los hijos, Medea grita ante los cuerpos ensangrentados: “¡Ahí tienes a tus hijos...! ¡Tómalos!... Ahora es cuando son tuyos. ¡No podéis mirarlos! ¡No podéis mirarme sin terror! Ésta es mi piedad: con el mismo amor que les di la vida se la he quitado: ¡con el mismo amor!”

LAS ÚLTIMAS PALABRAS

Las últimas palabras de Medea, las que dan respuesta al deseo de Jasón de que los cielos adonde suba estén vacíos de sus dioses para llenarlos con su odio, introducen en la obra de Bergamín el palpito de su cristianismo. Grita la filicida: “¡Mi amor sólo es eterno! ¡Con este puro amor, sin sangre, con este puro fuego, voy a llenar los cielos con mi amor: de amor, de amor, de amor, de amor, de amor...! ¡A ti, Padre celeste, voy! ¡Tú, El solo, guíame...! ¡Voy a poblar tu eterna soledad divina de humana soledad, de amor...!”

El texto, en cuanto tal, ha sido justamente alabado. Sin perder nada de la riqueza que posee el lenguaje de Bergamín, la necesidad de encerrarle en los estrechos límites de una pieza breve exigía su decantación en busca de lo esencial. Faltaríamos a la verdad si dijéramos que lo consiguió de forma plena. El juego verbal pudo, a veces, más que la voluntad del autor y se impuso. Más abajo veremos que algunos de los problemas de la representación tienen que ver con ello y también cómo Bergamín lo entendió admitiendo varios cortes que le fueron sugeridos y proponiendo él, durante los ensayos, alguno más.

Hablemos ya de la puesta en escena de *Medea, la encantadora*. Pocos datos quedan de los montajes que se realizaron. Guardo el recuerdo de la representación de Tabanque en 1969. Dos cosas me impresionaron vivamente: el fuego que Medea alimenta con su sangre durante el conjuro y la parte cantada y bailada por aquellos artistas reclutados en la Cuadra sevillana de Paco Lira —de la que también saldría poco después Salvador Távora para incorporarse al *Oratorio lebrijano*— que jamás habían hecho teatro. Poco sabía yo entonces del Berga-



Ante la escalera de su casa en la Plaza de Oriente, 1980.

min dramaturgo, pero desde aquel momento supe que lo era.

De los demás montajes no sé que José Estruch escribiera sobre el suyo. Merecería la pena que, venciendo su pereza, lo hiciera. Sí publicaron unas notas, en cambio, Carlos Lucena (3) y Ricard Salvat (4). Las del primero daban cuenta de cómo la clave de su trabajo fue la idea transmitida por Bergamín de que su Medea estaba hecha a la medida de una gran actriz. A lograr que el encuentro de Medea y la Actriz se produjera orientó todos sus esfuerzos. En cuanto al montaje, reconocía haberse dejado arrastrar, en contra de su costumbre, por la fuerza explosiva de la pieza.

Los apuntes de Salvat son de un enorme interés, pues por encima de cualquier complacencia dan cuenta de las dificultades que rodearon su trabajo. Tras di-

versas lecturas del texto, la explosión pasional a que se refería Bergamín y que arrastró a Lucena, él no la encontraba de no ser en las coplas andaluzas. También opinaba que la arriesgada estructuración de la obra hacía muy difícil su alzamiento escénico. Qué duda cabe que eran pesados lastres para llevar la nave a buen puerto.

Las dificultades concretas señaladas por Salvat eran éstas:

— La escena entre Medea y el Amalco con que arranca el espectáculo no es lo suficientemente extensa para dar el tono patético adecuado.

— El contraste entre el metro popular de las coplas y el de las partes en verso del texto.

— El enfrentamiento de Creusa y Medea es discursivo, lleno de todo tipo de arborescencias y juegos verbales.

— En esa misma escena el paso de la prosa al verso es brusco.

— Los poemas que acompañan a las escenas más trágicas —el abramiento de Creusa y la muerte de los hijos de Medea— fuerzan a la actriz que los interpreta a pasar del ritmo y musicalidad que convienen al recitado al gesto apasionado que exige la acción dramática.

— La última escena, comprometida y violenta, tiene un desarrollo precipitado.

A modo de resumen, Salvat escribía: "Esta fragmentación en que se apoya la construcción de *Medea*, la sucesión de escenas, sin estructuración teatral a la manera arquitectónica tradicional, la alternancia de prosa y verso y la continua pirueta y vaivén intelectuales en una obra de no excesiva duración me plantearon el problema de dar unidad y homogeneidad a la representación".



Bergamín y Alberti en la plaza de las Ventas de Madrid, 3 de junio de 1981.

Fuera del propósito investigador que hay en el lenguaje bergaminiano, que llevó a Ricardo Domenech a sospechar que la angustia de los personajes "no nazca tanto de un debate con la existencia como sí de un debate con la filología y la sintaxis" (5), el resto de las objeciones planteadas por Salvat tiene que ver con la falta de experiencia escénica de nuestro autor. Un regular acceso a los escenarios y un mayor conocimiento de las limitaciones técnicas a que debe someterse el actor las hubiese hecho innecesarias.

¿Cómo corrigió Salvat los defectos del "novel" Bergamín? Eliminando en lo posible las alternancias prosa-verso y reduciendo los poemas que Medea recita antes y después de dar muerte a sus hijos y el número de coplas, dejando sólo las más intensas y dramáticas. Ya dije antes

que Bergamín aprobó las modificaciones. Apuntemos que en la representación del Centro Dramático Nacional las coplas fueron sustituidas por música de guitarra sin que disminuyera el clima andaluz de la obra.

Medea, la encantadora, fue un reto para Salvat y para quienes en su día decidieron dirigirla. Siguen siéndolo, como el resto del teatro de Bergamín. Como el teatro de Ramón Gómez de la Serna y el de otros tantos autores malditos de antes y de ahora. Pero no caigamos en el pesimismo y digamos con Bergamín:

"Teatro desenmascarado:
teatro desteatralizado.
¿Quién lo teatralizará?
(¡Qué buen poeta será!)" (6).

(1) Fue publicada en la revista "Primer acto", núm. 44, 1963.

(2) *Medea, la encantadora* ha sido representada, al menos, en las siguientes ocasiones:

1954. Por el Club de Teatro, bajo la dirección de José Estruch, en el Teatro del Pueblo, de Montevideo. El papel de Medea lo interpretó Dahd Sfeir.

1958. Dirigida por F. Morín en la Sala Prometeo, de La Habana. La interpretó Ernestina Linares.

1963. Por la compañía de Carlos Lucena y Dora Santa Creu —director y protagonista, respectivamente—, en el Teatro Guimerá, de Barcelona.

1963. Por la compañía Dido, Pequeño Teatro de Madrid, dirigida por Ricard Salvat, en el Teatro de la Comedia, de Madrid. El papel de Medea lo interpretó Maruchi Fresno y la escenografía y los figurines eran de Benjamín Palencia.

1969. Por Tabanque, Teatro Universitario de Sevilla, bajo la dirección de Joaquín Arbide, en el Teatro del Pueblo Español, de Palma de Mallorca. La cantaora —Carmen Montoya—, el bailarín y el guitarrista procedían del tablao La Cuadra, de Sevilla.

1980. Dirigida por José Luis Alonso de Santos en el teatro María Guerrero, de Madrid, en sesión única. Dahd Sfeir volvió a interpretar el papel de Medea. La parte flamenca corrió a cargo del guitarrista Manolo Sanlúcar.

1980. Por el Teatro de Cámara Góngora, dirigida por José Luis Izaguirre, en el Ateneo de Madrid.

Otras obras de Bergamín representadas son:

Triunfo de las germanías, en Valencia, a principios de 1937, con decorados del escultor Alberto.

Don Lindo de Almería, en México, el 9 de enero de 1940.

La hija de Dios, en Arras (Francia), por la compañía de Edmond Tamiz, en junio de 1960.

Variación y fuga del fastasma (Primera parte de *Enemigo que huye*) con el título de *Hamlet solista por las compañías Lucena-Santa Creu y Dido* en Barcelona y Madrid, respectivamente, en las mismas sesiones en que se representó *Medea, la encantadora*.

(3) Carlos Lucena: "Notas sobre Medea, la encantadora", Madrid, "Primer Acto", núm. 43, 1963, págs. 42-43.

(4) Ricardo Salvat: "Mi puesta en escena de la Medea de Bergamín", Madrid, "Primer Acto", núm. 43, 1963, págs. 44-46.

(5) Ricardo Domenech: "Hamlet solista y Medea, la encantadora, de José Bergamín", Madrid, "Primer Acto", núm. 43, 1963, págs. 48-49.

(6) José Bergamín: "Bergamín y su antecrítica", Madrid, "Primer acto", núm. 43, 1963, pág. 47.



BERGAMÍN: CRÓNICA DE UNA AUSENCIA

GUILLERMO HERAS

C

ómo es posible que un autor que escribió a lo largo de su vida 23 piezas de teatro, haya pasado totalmente inadvertido para una profesión, una crítica y un público durante tantos años?

Aún hoy da pudor hablar de Bergamín como autor "maldito". Ciertamente su actitud intelectual, humana y política de absoluta honestidad, lejos de pactos, de modas o concesiones, le llevó a tener en los últimos años de su vida una actitud de aislamiento. Pero, aun así, me sigue pareciendo lamentable que unos textos escritos a mediados de los años veinte, de una calidad poética innegable y de una voluntad dramática equiparable a la escritura de cualquier vanguardia histórica europea, no hayan sido puestos en escena nunca de manera profesional. Sin duda esto revela parte de las carencias y mediocridades que han recorrido el teatro español de nuestro siglo, pues los textos posteriormente escritos por Bergamín, quizá de una estructura más tradicional, tampoco fueron vistos en nuestros teatros, y sólo la osadía de algunos españoles en el exilio, como por ejemplo Pepe Estruch, o como en España Ricard Salvat permitió que alguna de sus obras se encarnase escénicamente.

Como muestra del estado de ánimo en que vivía nuestro teatro entre los años veinte y treinta, he seleccionado una se-

rie de comentarios publicados por Dru Dougherty, en su excelente trabajo *Talía convulsa: La crisis teatral de los años veinte*, publicado por la Universidad de Murcia, en los "Cuadernos de la Cátedra de Teatro", que dirige César Oliva. Es curioso cómo dichos comentarios pueden tener un gran paralelo con la práctica de nuestro teatro en años posteriores o incluso hoy mismo. Todos ellos reflejan cómo los textos de Bergamín escritos en estos años era prácticamente imposible que vieran la luz en nuestro escenario, dado el clima de mercadería y menosprecio que el hecho teatral ha arrastrado secularmente en nuestro país:

"Es justo que el público deserte de los teatros e invada cinematógrafos, circos y music halls, pues en puridad una película afortunada, un clown dotado de fantasía grotesca o una bailarina hermosa..., suscitan sensaciones de orden estético más complejas y genuinas, más dinámicas, más modernas que la mayor pieza teatral" (1).

"En España no hay teatro, con sobre de ellos. Faltan el autor dramático, el cómico y el público" (2).

"En todas las otras actividades de las artes y las letras, parece haberse afirmado en España de unos años acá, el afán de encontrar nuevas formas y de lanzarse por nuevos derroteros; solamente lo que aquí suele pasar por arte teatral se obtiene, engreído y reacio, en su desesperante estancamiento" (3).

"El señorío del teatro contemporáneo corresponde a la burguesía. Ella paga, ella manda, ella impone sus gustos y pre-

side la mutación de los géneros". ¿Qué quiere esa clase social? Sencillamente un teatro que le haga reír y le ayude a la digestión, fundándose en que para quebraderos de cabeza sobran los de la propia vida (4).

"El teatro está peor que la novela. El naturalismo lo está matando... Los dramaturgos se limitan a plantear problemas caseros. Y, claro, esto no tiene importancia... Además, tanto se ha exagerado el naturalismo, que se da el caso de que el lenguaje empleado en las obras teatrales sea peor, más feo, que el vulgar" (5).

"La verdadera realidad teatral... la constituye la realidad imaginada, fantástica y novelesca, que no la realidad vulgar, monótona, homogénea, chata y habitual. Este segundo modo de realidad baja, apática e incolora es lo que la escuela naturalista entendía por natural... En mis Máscaras, escritas en pleno apogeo de teatro naturalista... anticipo la caducidad inminente del naturalismo y su postrera secuela escénica, el psicologismo analítico (a lo Bataille), incompatible con la naturaleza intrínseca de la obra teatral. Allí preconizo la reteatralización del teatro, o sea, el retorno del teatro a su territorio y centro de gravedad, a la restauración de los géneros esencialmente teatrales: teatro de polémicas, de ideas (que nada tiene que ver con el de tesis), teatro poético y teatro fantástico" (6).

"En toda España no hay seguramente bastante concurrencia intelectual para llenar un teatro de regular cabida. Por

eso son tan divertidas, de puro tristes, las admoniciones de algunos críticos a un público que, después de leerlos, o sin leerlos, no les hace caso, y a unos actores que se encogen de hombros mientras continúan su pacotilla" (7).

Valle-Inclán, Azorín, Grau, Unamuno, Gómez de la Serna, el Lorca más difícil y Alberti, al igual que Bergamín, no tuvieron acomodo en el teatro de su época. Pasaron los años y sólo en algunos casos se produce una recuperación tardía. La escritura escénica de estos hombres de cultura total, de genio poético, hondura ensayística y libertad personal, fue arrinconada por las estructuras obsoletas del teatro de consumo. Fue una ausencia irreparable para el teatro del futuro, justamente el que ahora estamos intentando hacer.

En muchas ocasiones nos quejamos de problemas que tienen que ver con la administración, las infraestructuras o la siempre consabida coletilla estúpida de "la crisis del teatro". ¿Cuándo seremos capaces de enfrentarnos a otra parte de la realidad? Por ejemplo, al sentido actual de la creación teatral, a su fuerza poética, al espíritu de libertad creadora que deben tener los textos, al compromiso social que debe enmarcar su práctica. Hoy parece que estos son temas "existencialistas", no merece la pena hablar de ellos porque imperan el marketing o la informática. Pero, ¿y el alma? Esto que parece una pregunta del Barroco, está presente en todos los textos de nuestros grandes autores teatrales de comienzos de siglo. Autores teatrales muchas veces a su pesar, renegando de su entorno y diciendo como el propio Bergamín, o en otras ocasiones Valle y Gómez de la Serna, que ellos no escribían para el teatro. En realidad esta frustración latente que todos tuvieron con los escenarios de su época, no deja de reflejar la frustración de una sociedad civil/teatral que dejó escapar el tren de la historia, y de ahí que nuestro teatro actual quizá tarde aún un tiempo en subirse a los nuevos trenes, por muchos planes de alta velocidad que se intenten desarrollar para nuestra integración europea...

Hacen falta esos planes, esa renovación exterior de nuestro tinglado teatral, pero también es preciso reencontrar la esencialidad del teatro en instancias mucho más cercanas a la filosofía y a la vida cotidiana, que a maravillosas tácticas y estrategias de mercado cultural. El teatro es una práctica minoritaria y no necesita establecer batallas suicidas contra otros medios de comunicación. Nuestra "batalla teatral", de la que ya hablaba

Araquistain, está, en primer lugar, en nosotros mismos, los que hacemos, creamos, informamos, criticamos o simplemente contemplamos el fenómeno teatral. Después de ganar esa "batalla" puede que se nos respete más y que el teatro español del futuro tenga el lugar que le corresponde junto a otras artes contemporáneas.

Leer a nuestros autores del pasado para establecer un vínculo y una dialéctica con los actuales, es una tarea que quizá no hayamos realizado con todo el sentido que precisaba. Estrenar ahora a Bergamín no puede ser un hecho aislado y momentáneo, sino que debe tener una continuidad y una normalidad en cada temporada teatral, pero a partir de ahí, ignorar o relegar nuevamente a los cajones a los autores teatrales que ahora están escribiendo, sería igual de insensato. No podemos repetir la Historia y, sin embargo, parece que pasa el tiempo y seguimos cometiendo los mismos errores.

Bergamín se definía a sí mismo como fantasma, y en este concepto tan bonito podríamos adentrarnos desde múltiples interpretaciones para analizar su propia práctica teatral. Fantasma, en un mundo en el que ha prevalecido el teatro más directamente comercial o de mercado, en el que como alternativas se han buscado el esnobismo o las operaciones de prestigio, el rescate de los grandes nombres o la importación de vanguardias extranjeras, la comodidad de lo "ya sabido" al riesgo de lo desconocido, el teatro garbancero del naturalismo rancio, en vez de la locura poética de autores que no sólo predicaban la transgresión, sino que la vivían... En suma, un teatro pequeño, mezquino, de mercadillo interior, de estraperlistas disfrazados de empresarios, de instituciones apostantes por el espectáculo de escaparate... todos los demás, casi siempre, han sido francotiradores. Y Bergamín fue un francotirador poético, un fantasma en un mundo de "vivos" que sólo intentan vivir, sin reflexionar más allá de lo inmediato. Bergamín plantea un teatro fronterizo con la filosofía, el ensayo y la poesía, alejado de cualquier parámetro de comercialidad. Muchos de sus textos no son encontrables y otros son difíciles de encontrar. Para casi todos (baste la prueba del silencio prolongado al que le han condenado nuestros escenarios) quizá no merezca la pena encontrarse con ellos. Porque encontrar nuevos ecos, nuevos estímulos, en una práctica en la que TODO ya está prácticamente dicho y hecho, a veces resulta una incomodidad. Más vale, parece ser, releer clásicos de cualquier siglo, que

explorar dramaturgias desconocidas, y conste, nuevamente, que esto no es algo de nuestros días, ni del inmediato pasado franquista, sino que por desgracia ha sido la constante del teatro español del siglo XX.

Nadie piense que existe una actitud de soberbia en estas palabras por el hecho de montar ahora unos textos olvidados. Esto tendría que haberlo hecho mucho antes, pues siempre es difícil hacer justicia con alguien que por desgracia nos ha abandonado, aunque claro está, y como él decía, sólo en su carcasa ósea.

Cierto que su espíritu de libertad, tanto cívica como teatral, recorre su literatura. Y los textos contenidos en *La risa en los huesos* son un canto a la libertad y a la creatividad escénica. Desde esa libertad y con un absoluto respeto, he pretendido encarar la lectura escénica. El respeto total por un texto, no implica que por parte del director haya una inhibición a la hora de crear un mundo plástico, de sugerencias sonoras, de pulsiones diversas que justifiquen la específica lectura escénica del texto literario. En el caso de Bergamín me parecía que hacer un simple trabajo de homenaje o de puesta en escena convencional, era traicionar su espíritu de fantasma libertario y comprometido. Por ello he optado por indagar en la época en la que estos textos fueron escritos e investigar en las vanguardias arquitectónicas, plásticas, cinematográficas, musicales y teatrales de estos años veinte y treinta.

Constructivismo, Futurismo, Expresionismo, Nueva Danza y Bauhaus, han sido algunas de las líneas de trabajo con las que iniciamos esta travesía escénica por los textos bergaminianos.

"Los grandes artistas del primer tercio de siglo aciertan a ver en el teatro un campo de operaciones privilegiado, y lejos de limitarse a servir unos decorados, unos trajes, unas partituras, teorizan, diseñan, reinventan el teatro; lo piensan. No se conforman con salir del paso de un encargo con meras ilusiones de la idea, sino que la proponen. La idea son ellos. Idea a veces nunca realizada, pero inspiradora de empresas ulteriores. Y así, el manifiesto "nunique" de Birot anuncia los actos instantáneos del Dadá. O el Postdadá Malespine (a quien también le aburría el teatro de su época) adelanta el espectáculo dramático de varias acciones, de planos simultáneos, en el cual el sonido radiofónico y la imagen filmada también se genera, sin grandes utopías y de un modo parcial, con el sentido práctico y la visión de un Serge Diaghilev, director de los Ballets Rusos, quien en



CHICHO

Guillermo Heras ha montado "La risa en los huesos" con alumnos de la Escuela de Arte Dramático de Madrid.

1909, en París, se atreve a prescindir de los decoradores tradicionales al uso y encarga decorados y trajes a Picasso, Derain, Marie Laurencin y Duffy. Y diez años más tarde, en plena revolución rusa, el pintor George Annenkov monta una cosa poco conocida de Tolstoi en el Teatro Ermitage de Petrogrado, en la que salen trapezistas, acróbatas y clowns... Sin embargo, un año antes, Meyerhold había montado el *Misterio Bufo* de Maïakovski. En las obras teatrales del futurista, el elemento circense era algo más que una insinuación. Maïakovski, antes de la revolución, había acompañado en sus giras al famoso clown Lazarenko... La

amistad y colaboración con el clown culmina después de la revolución con el estreno de un espectáculo circense completo, *Moscú Arde*, escrito y dirigido por el poeta. Cuando, en 1920, el Departamento Teatral que dirigía Meyerhold funda el Teatro de la Comedia Popular, pone a su frente a uno de sus discípulos, Serge Radlov y se forma la primera compañía estable compuesta por actores dramáticos y artistas de circo.

"Dos años más tarde, el cineasta y director teatral Eisenstein declara obligatorio para todos los actores de su teatro la posesión de la técnica acrobática y excéntrica del circo; mientras, Meyerhold

daba a conocer lo que habría de ser su teoría de la Biomecánica, que es el sistema de formación profesional de un actor basado en la cultura acrobática del cuerpo" (8).

Tampoco puedo olvidar el homenaje consciente que este montaje pretende hacer a la gran figura del director de escena soviético, Vsevolod Emilievic Meyerhold, cuyas propuestas escénicas aportan a la historia teatral del siglo XX uno de sus momentos culminantes. Sus aspiraciones utópicas sobre el teatro de la "convención" y el actor "biomecánico" suponen una ruptura ética y estética que, caso de haber sido implantadas, experi-



Imagen de un ensayo de "La risa en los huesos".

mentadas y desarrolladas, a partir de muchos de los textos de nuestros vanguardistas literarios históricos, hubieran supuesto un avance considerable para salir de la polémica estéril entre el llamado "teatro para ser leído" y "teatro para ser representado".

Todo texto literario puede ser representado y para ello, basta con encontrar las claves específicas que, en su relación con la escena viva, encierra dicho texto. En suma, la dialéctica texto/imagen, o literatura/acción visual, es un aporte de las vanguardias de los años veinte, que hoy se retoman como discurso lúcido ante el teatro del futuro siglo XXI.

Reinventar la escena a partir de los autores clásicos o contemporáneos es algo lícito e incluso necesario a la hora de mantener la dialéctica entre tradición y modernidad. Pienso, idealmente, qué hubiera pasado si algún gran director de escena de comienzos de siglo hubiera puesto en escena los textos de *La risa en los huesos*, *Los medios seres* de Gómez de la Serna, *Las comedias bárbaras* o *Los esperpentos* de Valle, *Doctor Death*, *de 3 a 5* de Azorín o *El hombre deshabitado* de Alberti. Sin duda otra realidad muy distinta nos hubiera tocado heredar a muchos de los directores que aún hoy buscamos un lenguaje propio, más allá de la concepción de este oficio como meros reguladores de un "tráfico escénico".

Y aquí debo citar al gran maestro Meyerhold en uno de sus múltiples artículos (9):

"Abolidas las candilejas, el teatro 'de la convención' pondrá la escena al nivel de la platea, y apoyando la dicción y el movimiento de los actores sobre el ritmo, activará el renacimiento de la danza. En este teatro la palabra se transformará fácilmente en un grito melódico, en un silencio melódico".

"El director del teatro 'de la convención' se propone únicamente la tarea de orientar al actor, no de dirigirlo (en oposición al director 'meiningermano'). Sirve únicamente de puente entre el espíritu del autor y el del intérprete. El actor, realizando en sí mismo la creación artística del director, se encuentra solo frente al público y del encuentro de estos dos elementos libres —la creación del actor, y la fantasía creadora del espectador— se enciende la verdadera llama del arte".

"El actor no depende del director, como el director no depende del autor. Las indicaciones escénicas del autor son para el director simplemente una necesidad técnica de la época en que



CHICHO

"Bergamín nos propone un acercamiento desde la pasión y el juego".

se escribió la obra. Captado el diálogo interior, el director lo pone en evidencia libremente con el ritmo de la dicción y de la plástica del actor, teniendo en cuenta solamente las indicaciones del autor que sean ajenas a las necesidades técnicas".

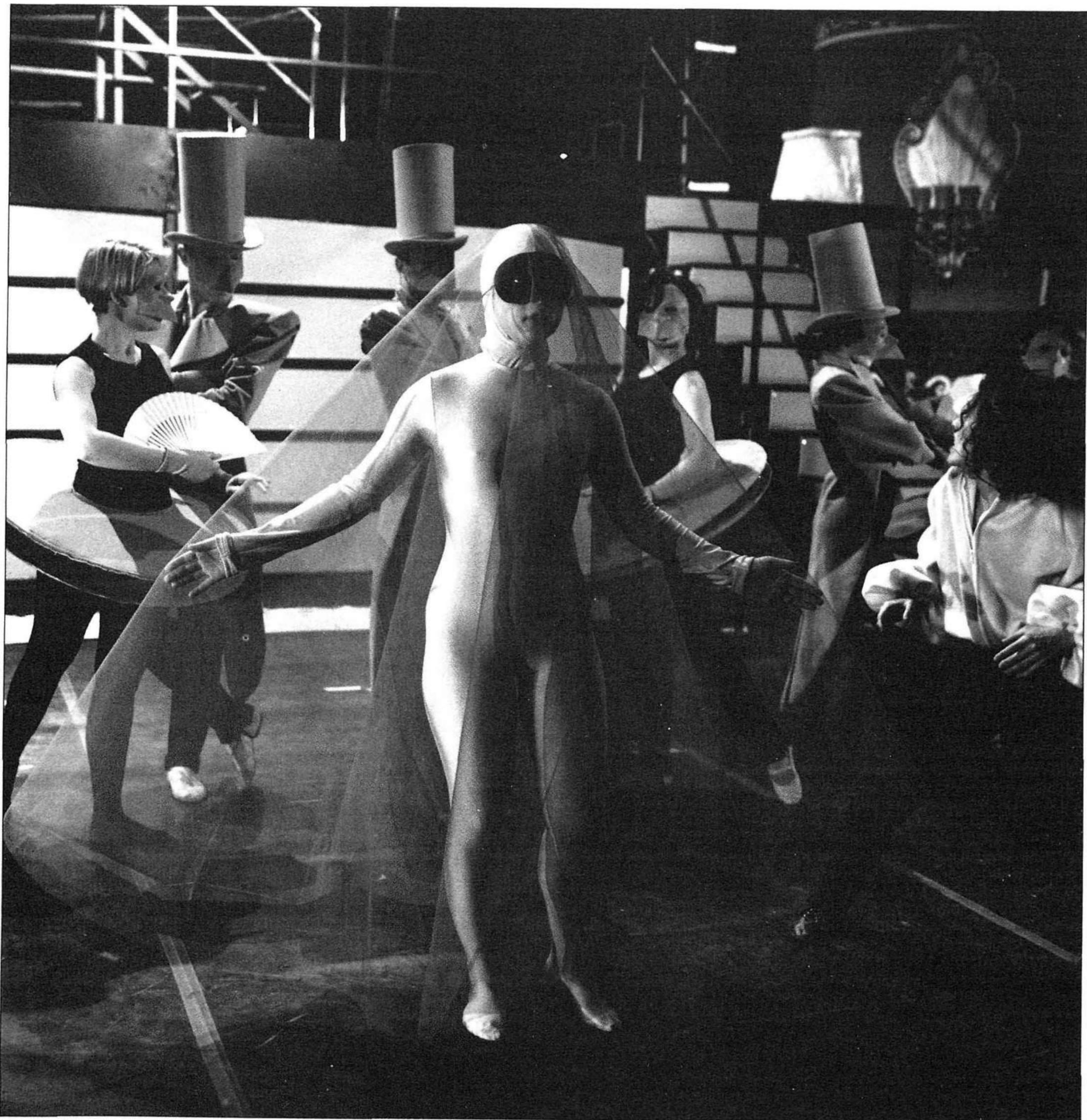
"El método 'convencional', finalmente, presupone en el teatro un cuarto creador, después del autor, el director y el actor: el espectador. El teatro 'de la convención' crea una puesta en escena cuyas alusiones debe completar el espectador creadoramente, con su propia imaginación".

"En el teatro 'de la convención consciente' el espectador 'no olvida ni por un instante que tiene ante sí un actor que representa, ni el actor que tiene ante él una sala, bajo los pies un escenario, y a los lados unos decorados. Sucede lo mismo que con un cuadro:

mirándolo uno no se olvida ni por un instante que se trata de colores, de tela y de pinceles, pero al mismo tiempo se tiene una sensación superior, serena, de la vida. Incluso sucede a menudo que cuanto más grande es el cuadro más fuerte es la sensación de la vida que de él emana".

En la magnífica colección teatral francesa "Théâtre Annés Vingt", que publica el "Centre National de la Recherche Scientifique" y en concreto en el volumen titulado "Del Circo al Teatro", encontramos gran parte de las claves de la renovación que supuso la aplicación de técnicas artísticas hasta entonces no aplicadas al lenguaje teatral. Entre ellas el cabaret, el cinematógrafo y el circo son, sin duda, las que más influencia ejercerán en los creadores de vanguar-

dia de la época. En el capítulo "El actor y el clown", de Odette Aslan, leemos cómo existen continuas referencias entre los "clowns" circenses a Shakespeare y en concreto a Hamlet. Esta visión jocosa del Príncipe de Dinamarca, esta desacralización de un mito lánguido, denso y muchas veces pedante, aunque siempre con la grandeza teatral de los grandes personajes, me ha hecho reflexionar bastante y al final me ha llevado a optar por la vía de lo irónico y lo circense. En suma, la idea del divertimento para las dos piezas que componen este díptico bergamasco. Por un lado, *Variación y fuga del fantasma*, y después *Variación y fuga de la sombra*. A estas variaciones añado la huella esquelética que el mismo Bergamín señala en una entrevista concedida a la radio francesa. La realidad especular y fantasmal de Hamlet y Don Juan en



Signos de un lenguaje/puente entre el pasado y el futuro.

un texto que no tiene nada de convencional, necesitaba de una lectura escénica que fuera más allá de la simple puesta en pie del texto. Ciertamente que el teatro de Bergamín después de la guerra es muy diferente y puede que estas obras escritas sobre los treinta años, sean un producto de la efervescencia y transgresión creadora de la época. Razón de más para optar por un camino de dialéctica entre el texto y su respeto absoluto, y la búsqueda de múltiples formas que compusieran un abanico de homenajes a las vanguardias históricas. Por eso nuestro Hamlet es triádico en homenaje a Oskar Schlemmer y nuestro Don Juan es binómico, como si fuera reflejo de cualquier film expresionista alemán. Más que personajes hay ideas, más que conflictos dramáticos hay búsqueda escénica de las formas. El viejo contencioso fondo/forma es algo inventado por los intelectuales de los años cincuenta. Entre los veinte y treinta, la búsqueda de la forma era una expresión de compromiso político e ideológico. Era la lucha contra la estructura burguesa, contra los códigos conservadores, y en esa batalla valía todo. Y lo más interesante es que aún sigue valiendo. Música, color, danza, movimiento, acrobacia, interpretación expresionista, signos todos de un lenguaje/puente entre el pasado y el futuro. La dialéctica texto/imagen, la unión entre los adelantos tecnológicos y la fuerza expresiva de la fisicidad del actor. En los "Escritos sobre arte" de Oskar Schlemmer, leemos:

"El teatro, el mundo de la apariencia, está cavando su fosa cuanto más se preocupa por la realidad, y en imitarla, cuanto más olvida que es, ante todo, artificial. Los medios de cualquier arte son artificiales, y cada arte progresa reconociendo y aceptando sus medios. El libro *Über das Marionetten Theater (Sobre el teatro de marionetas)* de Heinrich von Kleist, es el recordatorio más convincente de lo artificioso, y para completarlo hay que citar las *Phantasiestücke (Piezas Fantásticas)* de E. Th. A. Hoffmann (el perfecto maquinista, los autómatas). Chaplin está haciendo maravillas en la actualidad, conjugando un amaneramiento perfecto con una perfección artística...

"La voluntad de síntesis que domina el arte actual, que invoca a la arquitectura para que actúe como ordenadora de los sectores que saltaron en astillas, para reconducirlos no sólo a su propia unidad sino a una unidad universal, esta voluntad penetra también en el teatro, en virtud de sus posibilidades artísticas gene-

rales... La danza teatral puede ser en la actualidad un nuevo punto de partida para la renovación. No está agobiada por la carga de la tradición, como les ocurre a la ópera y al drama, ni está obligada por la palabra, el sonido y los gestos, está pues libre y predestinada para calar lo nuevo, con tiento, en los sentidos: con máscara y sobre todo en silencio. El ballet triádico, la danza de la trinidad, el cambio de los uno, dos y tres, en forma, en color y en movimiento debe generar además la planimetría de la superficie coral y la estereometría de los cuerpos en movimiento, aquella dimensionalidad del espacio que debe surgir por necesidad de la persecución de las formas básicas fundamentales, tales como la recta, la diagonal, el círculo, la elipse, y de las reuniones recíprocas. Así las cosas, la danza se convierte por su origen en dionisiaca y llena de sentimiento, por su forma final en apolínea/rigurosa, es decir, en el símbolo del equilibrio de polaridades" (10).

Otra característica de este montaje viene producida por el trabajo en equipo, con que se ha acometido cada una de las especialidades que confluyen en su resultado. Espacio, luz, música, voz, coreografía, figurines creados en un clima espiritual muy cercano al teatro colectivo.

No podía ser de otra manera, pues en la esencia formal del proyecto estaba implícita la elección de un modo de trabajo complementado con el entusiasmo de una joven compañía, cuyos integrantes proceden todos de la Real Escuela Superior de Arte Dramático. Este acuerdo del CNTE con la RESAD intenta abrir un camino para que los titulados de las recientes promociones encuentren una vía de acceso a la profesión en unas condiciones dignas de trabajo, y sobre todo, que puedan mostrar desde el inicio de su actividad profesional las posibilidades y el talento que son capaces de desarrollar sobre un escenario.

Quizá sin su entrega y su rigor, hubiera sido muy difícil llevar a término las palpaciones poéticas implícitas en los textos bergamascos, y esperemos que esta experiencia acometida en este momento pueda tener una continuidad que se amplíe a otros centros de producción, tanto públicos como privados. Se habla mucho de la necesidad de nuevos autores, tema que es realmente imprescindible para medir la importancia de un teatro nacional, pero nunca debe olvidarse que el teatro es una práctica cotidiana, que se realiza fundamentalmente por actores y técnicos, por ello, ignorar la dialéctica entre práctica dramática y es-

cénica, conduciría a una frustración similar a la producida en el debate del teatro español entre los años veinte y treinta.

Bergamín, como paradigma de una forma abierta de escritura dramática, nos propone un acercamiento desde la pasión y el juego. Ahora que tan despreciado por algunos está el término "lúdico", sobre todo porque muchas veces ha estado asociado a la estupidez, la ñoñería y el vacío, reinventar un espacio de reflexión lúdica no me parece un empeño vano. Existe mucha pretenciosidad y pedertería, y la lección de muchos maestros del pasado incide en el juego entre profundidad de pensamiento y sencillez de exposición, algo que Bergamín, con su fina ironía, impregna en los textos de *La risa en los huesos*.

Bergamín, entre sombras, fantasmas y esqueletos, sus obsesiones medulares a lo largo de su vida y de su obra, nos abre una puerta a la imaginación, que quizá por no haberla abierto en su tiempo, no tenga hoy toda la contundencia y eficacia implícita en mi deseo.

Sin embargo, en literatura dramática, las fronteras del tiempo no pueden medirse con reglas convencionales.

¿Quién es más actual, Eurípides o Anouilh? ¿Shakespeare o Coward? ¿Valle-Inclán o Echegaray...? Sin duda, puede que este montaje no esté dentro de los parámetros del teatro de mercado, de moda o de prestigio, puede que sólo esté en el deseo de dar a conocer parte de nuestra memoria teatral olvidada. Un modesto empeño, cuya mayor satisfacción sería saber que, al menos, a nuestro fantasma bergamasco le haya hecho sonreír, allá donde su espíritu libre y valiente repose en estos momentos.

(1) Ramón Pérez de Ayala: "La crisis teatral", en *Obras Completas III*, Madrid, 1963.

(2) Cipriano Rivas Cheriff: *Divagación a la luz de las candilejas*, La Pluma, 1920.

(3) Julio Álvarez del Vayo: *El teatro en Rusia*, España, 1918.

(4) Luis Araquistain: *La batalla teatral*, Madrid, 1930.

(5) Eugenio D'Ors: *Esfinges*.

(6) Pérez de Ayala: "ABC", 31 de marzo de 1927.

(7) Antonio Espina: "Revista de Occidente", 1925.

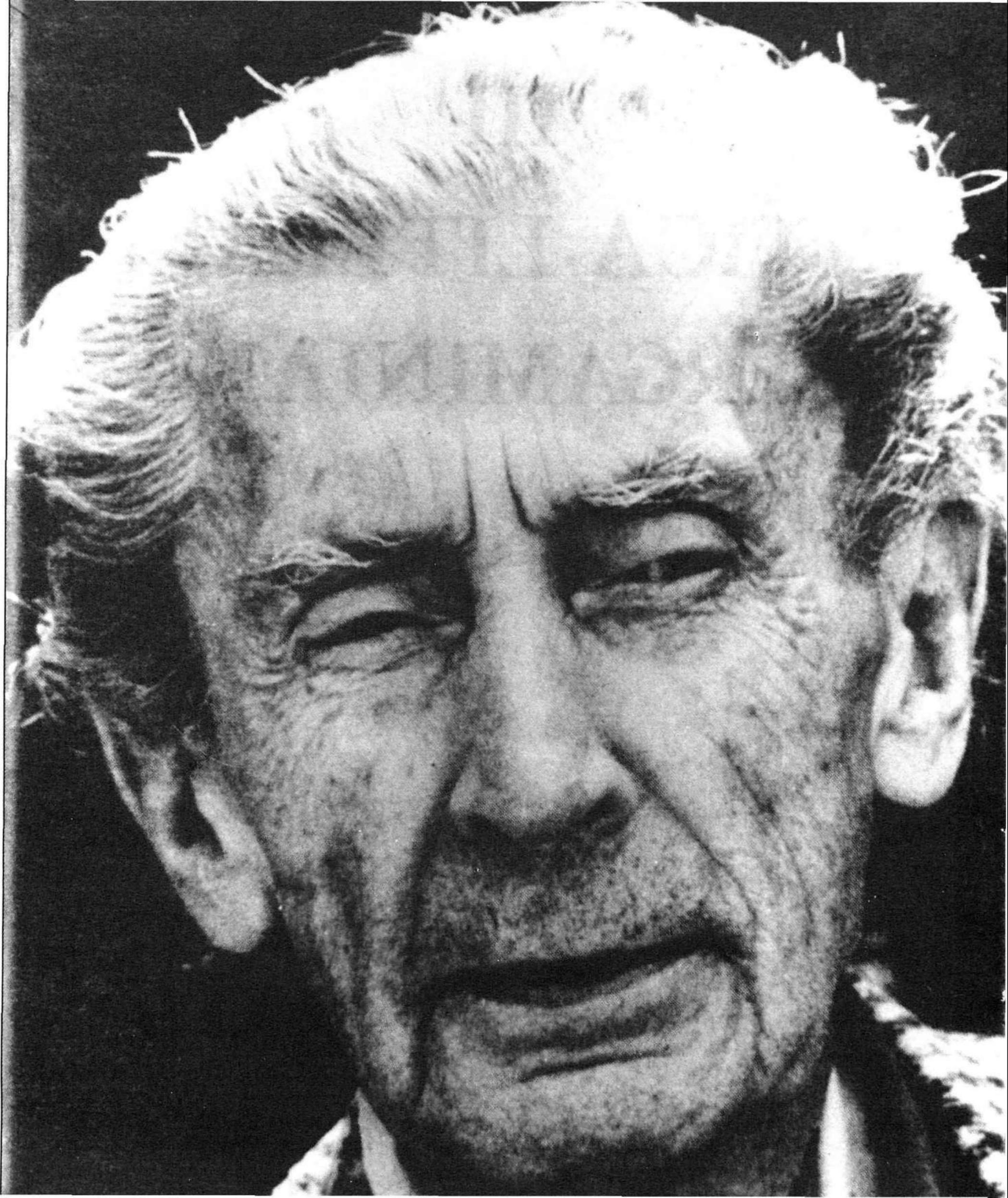
(8) Angel García Pintado: *El cadáver del padre*, Barcelona, 1981.

(9) V. E. Meyerhold: En *Textos Teóricos*, volumen 1, ed. a cargo de J. A. Hormigón, Alberto Corazón Ed., 1972.

(10) Oskar Schlemmer: *Escritos sobre arte*, Paidós, Estética, 1987.

36

*¿No va
siendo ya
hora de
poner estos
textos al
alcance de
los lectores
interesados?*



JOSÉ BERGAMÍN, DRAMATURGO

(Apuntes sobre la antifilología)

NIGEL DENNIS

"¿Cuál es el fin de toda instrucción superior?" El de hacer del hombre una máquina. "¿Cuál es el método de conseguirlo?" El concepto del deber. "¿Cuál es su modelo?" El filólogo.

F. NIETZSCHE.

D

entro de la variada obra de José Bergamín las numerosas piezas teatrales que ha ido escribiendo a lo largo de sus últimos cincuenta años ocupan un lugar curioso: curioso, porque si el

Bergamín ensayista, aforista, poeta, es conocido y leído hoy por un público que no deja de crecer, el Bergamín dramaturgo constituye algo así como un misterio, una notable "incógnita por despejar". ¿El Bergamín dramaturgo? Pues sí, porque durante toda su carrera literaria el teatro ha sido uno de sus intereses principales, como crítico y como creador —aunque, claro está, en el caso de este escritor *total y único* estas dos modalidades, la crítica y la creadora, se complementan, enriqueciéndose mutuamente, y no conviene deslindarlas—. Pero ¿qué sentido tiene hablar de la obra dramática de Bergamín cuando casi la totalidad de los textos más logrados yace olvidada en revistas inencontrables o en ediciones rarísimas? ¿Quién ha podido leer las obras de posguerra como *La muerte burlada*, *Medea la encantadora*, *Melusina y el espejo*, *Los tejados de Madrid*...? Y allí escondida, sin embargo, hay toda una dimensión del lírico instinto creativo de nuestro autor ¿No va siendo ya hora de po-

ner estos textos al alcance de los lectores interesados?

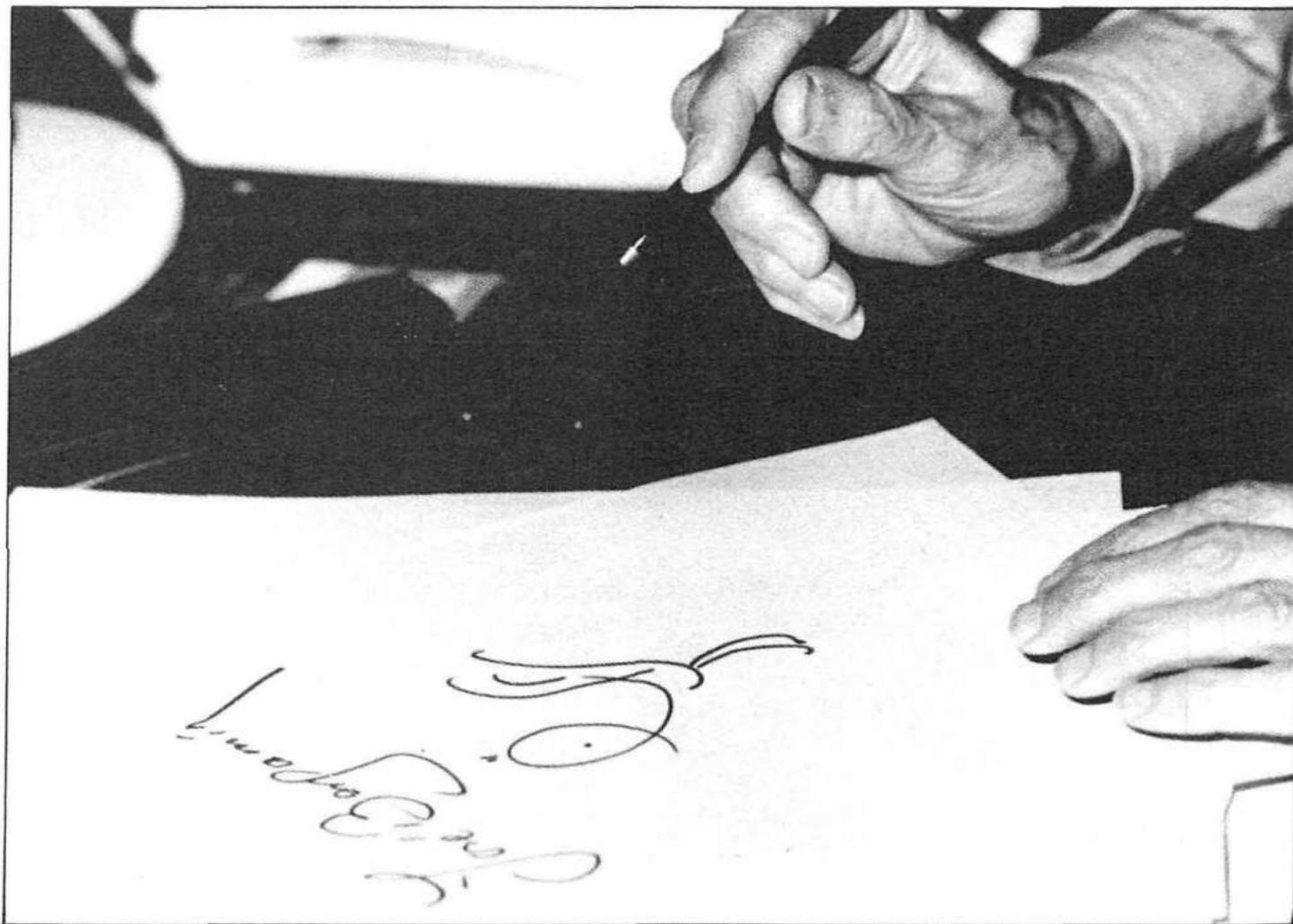
No sorprende saber que ya antes de la guerra civil Bergamín escribía teatro con cierta asiduidad, aunque su reputación como escritor tenía poco que ver con sus experimentos dramáticos. Esto se debe más que nada a su desgana por publicarlos, y la verdad es que lo único que queda de esta temprana obra son la pieza de *Tres escenas en ángulo recto* (1924) y *Enemigo que huye* (1927), reeditadas en 1973 por la ya difunta editorial madrileña Nostromo bajo el nuevo título genérico —admirablemente bergaminiano— de *La risa en los huesos*. Ni que decir tiene que a pesar del interés que tienen estos textos para una comprensión de ciertas inquietudes básicas del autor, su reedición pasó casi inadvertida por los críticos. Lo que quisiera destacar aquí es que *La risa en los huesos* no es más que una muestra —parcial, fragmentaria— de la obra dramática de este gran prosista y pensador de la generación del 27. En realidad, hay varios textos más que datan de los años veinte y treinta, pero que permanecieron inéditos hasta la guerra civil cuando se perdieron —cuando la casa de Bergamín fue saqueada y sus manuscritos, sus libros, su archivo entero, desaparecieron. A lo mejor no se destruyeron esos manuscritos, pero las posibilidades de recuperarlos hoy son remotas. Lo que sí tenemos, sin embargo, y lo que sirve como lejano eco de esa

obra desaparecida, son los títulos, y quizá sea de interés para los estudiosos de su obra traer a colación aquí algunos ejemplos: *Ramón Ramírez*, *El auto de la Mari-Chiva*, *El príncipe inconstante*, *Comedia de la musaraña*...

La actitud del mismo Bergamín hacia estos textos irremediabilmente perdidos es característicamente ambivalente e irónica: por un lado, dice que fue "gracias a Dios" que se perdieron, ya que en el fondo su desaparición supone una gran ventaja, tanto para él personalmente, como para el teatro español contemporáneo en general; pero, por otro lado, encantado con la posibilidad de burlarse de sus críticos (de sus *filólogos* diríamos), ha afirmado rotundamente que eran, sin lugar a dudas, sus obras maestras, y que el crítico que no las conociera (y que, por supuesto, no tenía modo alguno de conocerlas), no estaba en condiciones para valorar el sentido y la envergadura de su obra literaria en conjunto.

"LA FARSA DE LOS FILÓLOGOS"

Parecía entonces que el manuscrito de una obra titulada *La farsa de los filólogos*, que se anunció como terminada en 1927, había compartido el destino de los otros textos que perecieron con la caída definitiva de la Segunda República. Para los conocedores de la obra de Bergamín, este título tenía un interés especial, por-



que como implicaba una especie de censura satírica de la filología y sus devotos, era posible que la obra se enlazara con ciertos aspectos fundamentales del pensamiento, digamos, "anti-académico" de su autor. Parecía factible, en breves palabras, que las ideas exploradas en la obra arrojaran un poco de luz sobre el sentido de algunas facetas controvertibles de su actuación en el mundo intelectual de preguerra: su defensa del analfabetismo, por ejemplo, su oposición a las Misiones Pedagógicas, su hostilidad hacia el estudio rigurosamente académico de la literatura... En fin, una lectura de esta desaparecida *farsa antifilológica*, podría perfilar, quizá, con más precisión, la singular personalidad de Bergamín, y explicar la distancia que le separaba en cierto sentido de sus compañeros *profesorales*, los destinados a ingresar más tarde en la Real Academia, bastión de la Filología.

Bergamín especulaba abiertamente que existía la posibilidad de que alguno que otro manuscrito de éstos que he mencionado hubiera sobrevivido a la guerra civil, ya que creía recordar que unos cuantos fueron entregados a amigos durante la contienda para que los guardaran. No deja de ser extraño, por tanto, que nadie hubiera intentado seguir esta pista para establecer la identidad de estos amigos y el posible paradero de los

manuscritos. Cuando Bergamín me comentó, hace años, que tenía la impresión de haber dejado el manuscrito de *Los filólogos* a su amigo Antonio Rodríguez-Moñino, se me ocurrió —como era natural— ponerme en contacto con la viuda del crítico para ver si efectivamente era así. Y es, principalmente, gracias a la amabilidad y cooperación de Doña María Brey, que se ha podido rescatar el texto que ahora ha salido a la luz en una preciosa edición en la colección "Belte-nebros" de la editorial madrileña Turner.

Para algunos, la publicación a estas alturas de este breve texto irreverente y burlón redactado a principios de 1925 sólo puede justificarse por su interés, digamos, histórico. Es decir, es simplemente un texto desconocido de uno de los escritores más originales de la generación de preguerra. Si embargo, creo que el valor de *Los filólogos* es mucho más amplio y profundo. Aunque por su tema es muy distinto de los otros textos dramáticos de la misma época que han sido editados, representa un aspecto fundamental de la *actitud* del autor, y como expone, de un modo nuevo y original, ciertas creencias que Bergamín defendería tenazmente después, merece ser leído con atención.

Hay un evidente punto de contacto entre *Los filólogos* y las piezas de *La risa en los huesos*, y es una semejanza de to-

no. Cuando Bergamín escribió en *El cohete y la estrella*, que "aunque cambie de nombre y se llame como se quiera, la *farsa* es el teatro mismo", expresó una convicción que más tarde ejemplificaría en ciertas escenas y situaciones de *Tres escenas en ángulo recto* y *Enemigo que huye*. Aunque llegó a autodefinirse una vez como un "trágico humorista fracasado", la verdad es que en ciertos momentos su instinto cómico (sin escamotear, por supuesto, sus inquietudes más serias) alcanzó una impresionante plenitud de expresión. Bergamín califica *Los filólogos* en su subtítulo de "comedia", y en su última escena de "farsa aristofanesca", y estas dos denominaciones indican fielmente el tono que adopta el autor a medida que va ridiculizando sistemáticamente la solemnidad y arrogancia de los eruditos que desfilan por sus páginas.

El tratamiento irreverente que reciben en la obra estos defensores de la fe académica alcanza proporciones casi escandalosas cuando el lector se da cuenta de que estos ridículos personajes representan —con un mínimo de *camouflage*— a ciertas personas que en 1925 constituían la flor y la nata de la investigación filológica. No cuesta mucho, a fin de cuentas, establecer la identidad de los modelos vivos de los que se valió Bergamín para crear *El Doctor Americus*, por ejemplo, o *El Profesor Tomás Doble*, o *El*

Excéntrico Díez, Pescador de Caña y Coleccionista de Mariposas. Pocos cerebros eminentes de la década de los veinte se salvan de sus ataques. Si *El Insigne Ortega, Cazador Furtivo* entra en escena con una gran etiqueta en el sombrero que dice "Made in Germany", el personaje central, *El Maestro Inefable, don Ramón Menéndez* aparece envuelto como una momia, a la que se saca de un baúl tumba:

Poco a poco empieza a mostrarse en el envoltorio una especie de momia cubierta de riquísimas telas y velos sutísimos hasta que, al fin, aparece un brazo; luego, otro; después, un pie, una pierna, etcétera, y últimamente se descubre, en la postura habitual de los bailarines en estos casos, la figura del Maestro Inefable, Don Ramón Menéndez, que se mueve rítmicamente y conservando en todo lo posible la línea recta y el perfil (pág. 23).

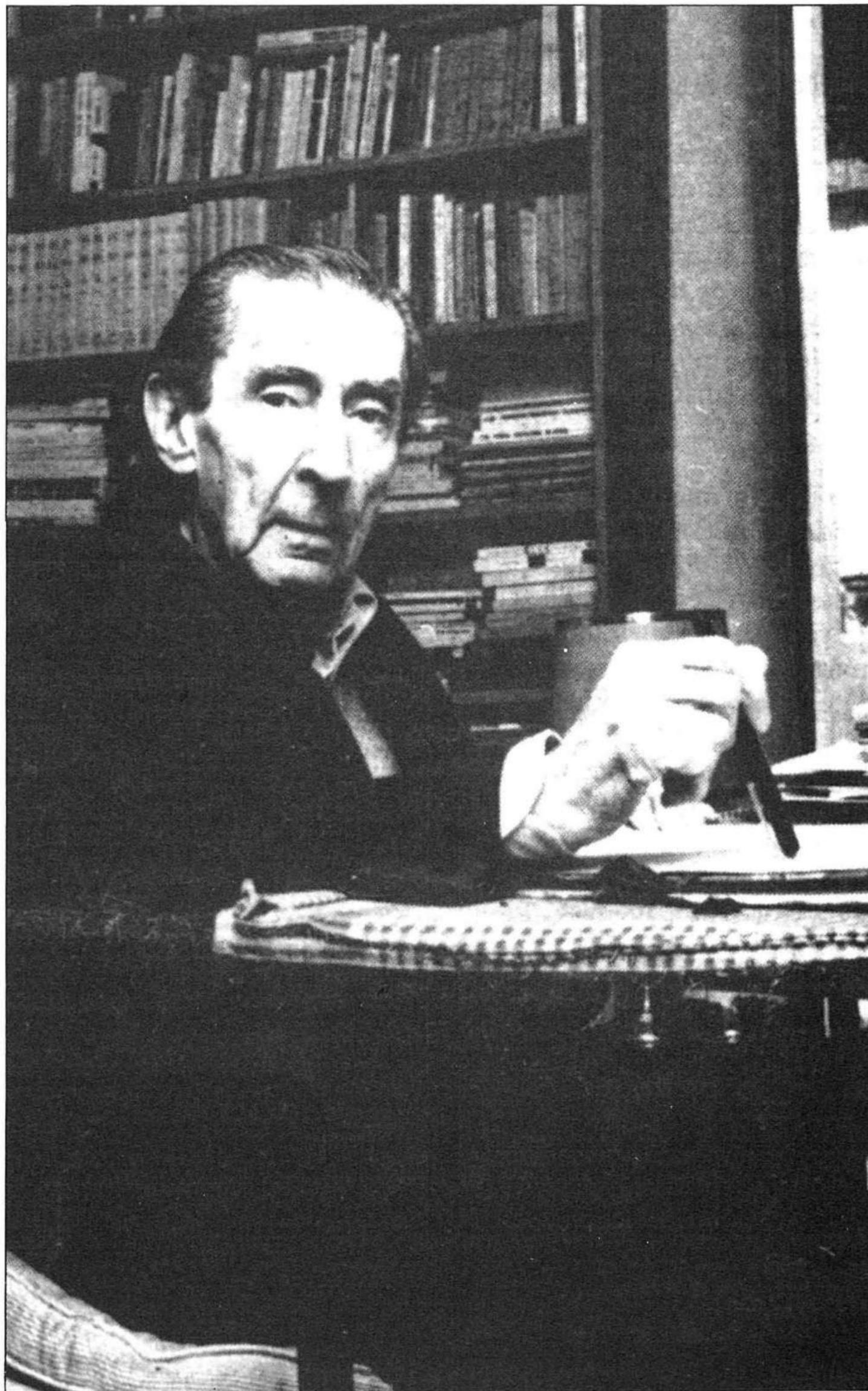
Bergamín también tirotea irónicamente contra la institución con la que se identifica la mayoría de estos personajes. Cuando *El Joven Desconocido* interrumpe sus investigaciones y pregunta ingenuamente "¿Dónde estoy?", el diálogo que sigue pone al desnudo la arrogancia y amor propios de los mandarines del Centro de Estudios Históricos:

PROF. TOMÁS DOBLE: Estás en el centro.

DESCONOCIDO: ¿En qué centro?

DR. AMERICUS (solemnemente): En el centro de todo (págs. 24-5).

Sin embargo, la indignación de Bergamín no se dirige solamente contra las pretensiones de estos pontífices del centro, sino también contra la naturaleza de su disciplina. Esencialmente, sostiene que su devoción a la filología —devoción fanática y, por tanto, deshumanizada y deshumanizadora— amenaza y carcome la espontaneidad y las fuerzas vitales y creativas del idioma. *El Profesor Tomás Doble*, por ejemplo, no hace caso alguno del *Joven Desconocido* cuando éste dice que tiene hambre y se siente cansado y, en cambio, queda totalmente fascinado —e indignado— por su manera de pronunciar ciertas vocales que inmediatamente intenta corregir y mejorar. La tarea que han emprendido los filólogos y que Bergamín encuentra tan censurable es precisamente la de reducir la poética anarquía creadora y *natural* del lenguaje a una serie de sonidos, rigurosa y sistemáticamente ordenados, pero en última instancia, inexpresivos y muertos. Se re-



sume el sentido del desfigurado espíritu evangélico del centro en un memorable discurso del *Maestro Inefable* cuya misión ambiciosa aparece como una impertinente cruzada contra la naturaleza misma. Rodeado de sus discípulos —representados significativamente por un *Coro de Monos* pontifica del modo siguiente:

Estoy satisfecho de vosotros. Nunca encontraré discípulos mejores. con vuestro auxilio cumpliré hasta el fin mi destino, y de esta misteriosa selva sagrada saldrá una nueva vida para la humanidad, una nueva era, en que el bárbaro lenguaje humano, absurdo tejido de imaginaciones poéticas, desaparecerá ante la fuerza radiante de la universal lengua filológica. Todo en esta selva será pura filología, y es preciso para ellos someternos a nuestra científica disciplina, a la más alta voluntad del bosque, a los pájaros que hoy viven en el libertinaje y la anarquía, en la más desordenada y divertida vida poética (págs. 61-2).

Lo que está describiendo Bergamín entonces es un conflicto elemental entre dos actitudes opuestas hacia la lengua. Por un lado, tenemos el compromiso de los filólogos con los ideales del orden y la precisión científicos. Su emblema es la cacatúa —“Símbolo de la omnipotente sabiduría filológica” (página 57)— y sus discípulos, un coro de monos. Por otro lado, hay los que defienden la elusiva vitalidad del idioma, y elogian la expresividad de la palabra escrita o hablada. En esta categoría cuya sabiduría auténtica se encarna en la *Lechuza* (Miguel de Unamuno), y cuyo lirismo se simboliza en el *Ruiseñor* (Juan Ramón Jiménez). Denunciando la vanidad colectiva del centro, estos personajes defienden la *unicidad* del idiolecto creativo de cada escritor. El Espíritu de Valle-Inclán, por ejemplo, aparece como mensajero de Unamuno y expresa la oposición de éste a la supuesta idea de una “universal lengua filológica”:

Miguel me envía para protestar. No hay más centro que el de uno mismo. Yo soy un centro... Yo soy un centro... (pág. 25).

El mismo Unamuno aparece más tarde para expresar su indignación (compartida por Bergamín, sin duda), frente a la pomposa insensibilidad de los distinguidos investigadores de entonces:

¡Farsantes! ¡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 arúspices, en las entrañas palpitantes del idioma! (págs. 28-9).

Como eran y son muy conocidos el respeto y admiración que sentía el joven Bergamín hacia Unamuno y Juan Ramón Jiménez, era natural que a éstos (disfrazados respectivamente de *lechuza* y *ruiseñor*) les diera el papel de inspirar y encabezar la oposición a la campaña vanagloriosa del *Maestro Inefable*. Por medio



de ellos Bergamín pudo expresar su desdén por el filólogo, representándole como una especie de ser antinatural. La definición poco lisonjera del filólogo que ofrece la *Lechuza* —“un hombre que, sin dejar de ser hombre, ya no es hombre” —complementa la versión menos sutil pero igualmente despectiva del *Ruiseñor*, que define al filólogo como “la cosa más estúpida de todo el universo”. La *Cacatúa* y las actitudes que representa caen víctimas de este contraataque. El don de habla de la *Cacatúa*, lejos de ser un atributo envidiable, descubre simplemente su traición y capitulación, y muer-

te a manos de los otros pájaros que permanecen fieles a su naturaleza.

Es evidente que para Bergamín el filólogo representa la negación de todas las escurridizas cualidades que constituyen la misteriosa capacidad de autoexpresión del hombre. Esta capacidad se escapa a todo análisis científico, a todo intento de reducirla o explicarla por medio de una serie de reglas gramaticales o fonéticas. (¿Se puede *explicar* la pintura por medio de las reglas de composición y perspectiva, por las teorías de los colores?) El filólogo constituye, digamos, la antítesis de todo lo que es natural en el hombre. De hecho, su devoción a su

disciplina exige el sacrificio de nada menos que su propia humanidad, cosa que se pone en evidencia en este comentario crítico sobre el *Maestro inefable*:

Ved cómo jamás en su figura aparece nada que sea humano. ¿Le habéis visto llorar, reírse, moverse humanamente? El hombre ha muerto del todo en él, para que el filólogo viva (pág. 73).

Resulta enteramente natural, entonces, que Bergamín sostenga que los mejores filólogos son los monos; ya que representan idealmente a los devotos ser-

viles, imitativos, irreflexivos, de una profesión deshumanizadora.

El papel desempeñado por *El Mirlo* en *Los filólogos* merece un comentario aparte, porque actúa, al parecer, en la obra como una especie de *alter ego* del autor, o por lo menos con una modalidad particular de la voz del autor. Al principio de la obra se presenta a sí mismo con las palabras siguientes:

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 jugueterón (pág. 12).

Es decir, que en cierto sentido el mirlo irreverente y jugueterón representa esa parte de la personalidad de Bergamín que siempre ha hecho burlonamente la pregunta incómoda e impertinente, poniendo al ridículo, con una ironía exquisita pero no menos feroz, la presunción y arrogancia de la gente e instituciones con las que ha entrado en contacto. La voz del *Mirlo* es como la voz del Bergamín rebelde, inconforme, indomable, que sin hacer caso de la hostilidad que a menudo ha despertado, ha ido manifestándose constantemente en su obra. Basta recordar al *duendecito burlón* que en los años setenta, en las páginas de "Sábado Gráfico", acompañaba cordialmente a Bergamín, y cuyas indiscreciones el escritor transcribía fielmente en sus artículos.

La ironía de Bergamín, sin embargo, es un arma de doble filo, una cualidad que puede ser tan perjudicial como admirable. Para los que intuitiva o conscientemente compartimos sus inquietudes, y aplaudimos sus ataques contra las ideas e instituciones más santificadas y supuestamente intocables, su estilo burlón no es más que la máscara de un valor intelectual y una inseguridad espiritual indiscutibles porque testimonia un inconformismo que, si es rebelde y heterodoxo, es también saludable y productivo. Sin embargo, para los que se oponen a sus ideas, o que permanecen indiferentes a ellas, la ironía elegante y a veces cómica con la que suele expresar sus creencias —incluso las que realmente fundamentan su fe e ideología— ha tendido a poner en duda su autoridad y a amortiguar la resonancia potencial de su pensamiento.

Si resultara legítimo comparar a Bergamín con el mirlo que aparece en *Los filólogos* (y no es más que una especulación, aunque creo que bien fundamentada), el diálogo siguiente entre el *Maestro*



COL. ALCAZAR

Durante su convalecencia en el Fuenteheridos, en la Sierra de Huelva (1981).



Inefable y el *Coro de Monos* descubriría una conciencia significativa de parte del mismo Bergamín de los riesgos que puede correr su espíritu burlesco econoclasta:

MAESTRO: Yo temo más al mirlo, porque es un cínico capaz de cualquier cosa con tal de ponernos en ridículo.

CORO: No te lo creas. El mirlo, como se burla de todo, ha perdido mucha autoridad (pág. 65).

Efectivamente, una de las consecuencias de la "frivolidad" de Bergamín, de su tendencia a hacer muecas al lector, criticando, reflexionando por medio de la *burla*, ha sido poner en duda, entre sus lectores escépticos, su seriedad intelectual.

La dificultad que ciertos lectores experimentan al intentar distinguir entre el ingenioso arabesco y la reflexión grave puede causar frustración e incompreensión. La constante presencia de la *burla*, rasgo definidor del estilo de nuestro autor, puede enajenar al lector que no la acepta por lo que es: un instrumento (delicadamente templado, cuyo son es inconfundible) de la iluminadora reflexión crítica y creativa. el éxito de *Los filólogos*, como el de otros muchos textos de Bergamín, depende de cómo reacciona el lector frente al tono irreverente y a la postura juguetona que suele adoptar el mirlo/dramaturgo.

Sin embargo, no cabe duda de que para el lector irremediamente abergamiado, la *burla* constituye no solamente

una fuente de diversión, sino también un modo de enseñar verdades. Si Bergamín, siguiendo el memorable ejemplo de Unamuno, considera el "santo oficio del escritor" como el de "inquirir verdades" (y de decirlas también), entonces aquí en *Los filólogos* las *inquiere* y las *dice* con su ingenio habitual, denunciando, entre burla y veras, las actitudes que consideraba perjudiciales a la esencia vital de la lengua que él mismo ha mantenido viva en su propia obra *antifilológica*.

Este artículo de Nigel Dennis, de la Universidad de Ottawa (Ontario), se publicó por primera vez en la revista "Cuadernos Hispanoamericanos", número 409, julio 1984.



43

José Bergamín

LOS FILÓLOGOS

LOS FILÓLOGOS

Comedia

A Pedro Salinas

PERSONAJES

Los filólogos:

El Maestro Inefable don Ramón Menéndez.

El Doctor Américus.

El Profesor Tomás Doble.

El Neófito.

El Gramófono.

Un Joven Desconocido.

El Grillo.

El Espíritu de Valle-Inclán.

Don Miguel de Unamuno.

El Excéntrico Díez, Pescador de Caña y Coleccionista de Mariposas.

La Cacatúa.

El Insigne Ortega, Cazador Furtivo, y García, su criado.

La barraca ambulante:

Baroja.

Azorín.

A. Machado y el perro.

Eugenio d'Ors.

El Santo Civilista Don Felipe Urrutia de Diego, con el Burro y el Camaleón.

La Lechuza.

El Rruiseñor.

El Mirlo.

El Coro:

Coro de Pájaros.

Coro de Monos.

Coro de Sátiros.

Coro de Fichas.

PRÓLOGO

(Entra el Mirlo).

EL MIRLO Soy todo negro y tengo el pico color de naranja tostado, como dice de mí la canción.
Aquí estoy, y aquí no toco ningún pito; en cambio, sé silbar. Por eso he salido al comienzo.
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.

ACTO I

Aparece la escena partida. Con su mitad mayor, el interior de una lujosa biblioteca. Las estanterías cargadas de libros y ficheros grandísimos ocupan todas las paredes, menos una, que abre al campo un gran ventanal y una puerta muy pequeña. También entre los estantes repletos una gran puerta de dos hojas que abre a un aparato montacargas de proporciones extraordinarias. Todos los objetos son de tamaño sobrenatural: hay dos inmensos pupitres con altísimos pies o trípodes; un gramófono enorme; una jaula con un grillo grandísimo; butacones, mesas, etcétera... Hay en el salón un radiador de calefacción y una gran chimenea de leña encendida.

Es de noche; en la parte menor de la escena, que figura un paisaje, a cuyo fondo hay una sombría selva, está descargando una violenta tempestad.

Al empezar, el Doctor Américus y el Profesor Tomás Doble, ridículamente encaramados en sus trípodes, y ocultas las cabezas entre libros y papeles, trabajan; el Neófito, subido en una escalera de bomberos, busca libros en los estantes; cualquiera que coja será muchísimo mayor que él.

Entra por el campo un Joven Desconocido. Viene vapuleado por el temporal y se acerca a la puertecita de la casa para pedir asilo.

DESCONOCIDO *(Llama a la puertecita tímidamente. Nadie le hace caso).*

EL GRAMÓFONO *A, B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, etc. (Todo el abecedario).*

DESCONOCIDO *(Vuelve a llamar un poco más fuerte, sin resultado).*

GRAMÓFONO *A, B, C, D, etc...*

DESCONOCIDO *(Llamando): ¡Abrir!, ¡abrir, por favor!*

GRAMÓFONO *a, e, i, o, u; a, e, i, o, u...*

DESCONOCIDO *(Cada vez más fuerte): ¡Abrir!, ¡abrir!*

GRAMÓFONO *B, A: B-A; B, I: B-I; B, O: B-O, B-O.*

DESCONOCIDO *(Desesperadamente): ¡Por favor!*

- GRAMÓFONO B-O, B-O; B, U: B-U, BUUUUUUUUU... (*Acabándosele la cuerda.*)
BUUUUUUUUU...
(*El Doctor Américus y el Profesor Tomás Doble sacan las cabezas de su naufragio y miran asombrados al gramófono y luego al Neófito, que baja de la escalera precipitadamente y para el gramófono sin que termine.*)
- DESCONOCIDO (*Dando golpes furiosos en la puerta*): ¡Abrir!, ¡abrir!, ¡abrir!...
- EL NEÓFITO (*Se dirige a la puertecita, la abre, y dice al desconocido con amabilidad*): Abrir, no; abrid, con d, en imperativo. (*Sonriendo*). ¿Cómo íbamos a entender si no que lo que quería era que le abriéramos? ¿Qué desea?
- DESCONOCIDO (*Habla cansado y respirando torpemente*): Yo... querría... refugiarme aquí y descansar un poco. También... algo caliente...; estoy desfallecido.
- EL PROFESOR TOMÁS DOBLE (*Levantando la cabeza y mirando al Joven Desconocido*): ¡Qué horror!
- DESCONOCIDO ¿Me compadece?
- PROFESOR TOMÁS DOBLE No, señor; me indigno.
- DESCONOCIDO ¿Por qué?
- PROF. DOBLE Por su detestable sintaxis y su carencia absoluta de fonética.
- DESCONOCIDO (*Haciendo un esfuerzo*): Si apenas puedo hablar...
- DOCTOR AMÉRICUS (*Que levanta la cabeza y le mira*): ¿Cómo va usted a poder hablar si no sabe? Y no sabe porque no le han enseñado. (*Al Profesor Doble*). ¿Qué gramática habrá aprendido este infeliz? ¡Oh, esa enseñanza! ¡Qué Estado! ¡Qué Estado!
- DESCONOCIDO (*Disculpándose*): ¿Pero en qué estado voy a llegar, con la lluvia que me ha caído encima?
(*Una bocanada de viento empuja la puerta, que había quedado entreabierta, y levanta del suelo una espesa nube de fichas blancas de que éste se hallaba alfombrado. El Neófito cierra la puertecita rápidamente y, sin hacer caso al Joven Desconocido, vuelve al centro de la habitación y se arrodilla. El Doctor Américus y el Profesor Doble descienden aparatosamente de sus trípodes y también se arrodillan. El Joven Desconocido se queda estupefacto. Y mientras el Gramófono comienza mansísimamente a tocar la "Marcha de los caballeros", de "Parsifal", de entre la blanca nube de las papeletas intactas surgen las figuras de las Diosas, visibles para los iniciados, invisibles al Desconocido.*)
- EL CORO DE FICHAS (*Entre la música*): Nosotros somos blancas y castas diosas protectoras. Somos el principio y el fin de la sabiduría. El que nos ama, ama la Palabra. En el principio éramos nosotras, las diosas inmaculadas y la Palabra fue después. La Palabra se concibió en nuestra pureza, y de nuestra virginidad, desnuda, nació la Poesía. Antes de nosotras nada ha existido. Ni existirá después. En la blanca estepa de nuestra nada algunos hombres privilegiados trazan sus huellas jeroglíficas; porque saben que es de nuestra nada de la que se hizo la creación.
- EL DOCTOR AMÉRICUS, EL PROFESOR DOBLE, EL NEÓFITO (*Golpeándose el pecho devotamente*): Filologus sunt. Filologus sunt. Filologus sunt.
- LA PRIMERA MITAD DEL CORO Si quereis salvaros, ya lo sabéis: una sola cosa importa.

LA SEGUNDA
MITAD DEL CORO

EL DOCTOR
AMÉRICUS, EL
PROFESOR DOBLE,
EL NEÓFITO

El amor a nosotras sólo. Bien lo decís: una sola cosa importa.

EL CORO DE FICHAS

La filología, la filología, la filología.
(*El grillo canta nueve veces seguidas*).

Nosotras somos blancas y castas diosas, etc.
(*El Doctor Américus, el Profesor Doble y el Neófito se dirigen, mientras continúa la música y el Coro, al montacargas. Abren de par en par las puertas y se ve descender en él un gran cofre egipcio convencional, que lleva escrito en sus costados: FRAGIL. Entre los tres lo sacan del montacargas y con mucho respeto y ceremonia lo colocan en medio de la habitación. El Gramófono toca "La consagración del Graal" y los filólogos abren el cofre con exquisito cuidado y parsimonia. Sacan primeramente papeles, serrín, paja, algodón, etcétera, y después un informe envoltorio del tamaño de una persona que colocan verticalmente sobre el suelo. Luego empiezan a desliar cintas y vendajes, con gran minuciosidad ritual y ejecutando una especie de baile con diversas posturas. Poco a poco empieza a mostrarse en el envoltorio una especie de momia cubierta de riquísimas telas y velos sutilísimos, hasta que, al fin, aparece un brazo; luego, otro; después, un pie, una pierna, etcétera, y últimamente se descubre, en la postura habitual de los bailarines en estos casos, la figura del Maestro inefable don Ramón Menéndez, que se mueve rítmicamente y conservando en todo lo posible la línea recta y el perfil. Tiene barba canosa y la lleva cuidadosamente envuelta en un papel de seda, que se quita. También se quita unos grandes tapones de algodón que llevaba en los oídos, y otros que le habían colocado entre los cristales de las gafas y los ojos. Habla con voz queda y gesto sonámbulo*).

MAESTRO

(*Dirigiéndose al Joven Desconocido*): ¿Quién eres tú? Y ¿a qué has venido?
(*El Joven Desconocido, que apenas si ya podía sostenerse, cree que le habla un resucitado, y, exhausto, se desmaya. Cesa la música, y el Coro, a un ademán vago del Maestro, y a otra rítmica indicación suya, los filólogos acuden a reanimar al Desconocido*).

DESCONOCIDO

(*Volviendo en sí*): ¿Qué es esto? ¿Dónde estoy?

EL NEÓFITO

Estás seguro. El Maestro se digna intervenir por tí. Puedes estar tranquilo.

DESCONOCIDO

Pero, ¿dónde estoy?

PROF. DOBLE

Estás en el Centro.

DESCONOCIDO

¿En qué centro?

DR. AMÉRICUS

(*Solemnemente*): En el Centro de todo.
(*De pronto, en la chimenea se levanta una llamarada y aparece fantásticamente un murciélago negro que tiene las barbas y las gafas de Valle-Inclán*).

EL FANTASMA

No digáis eso. Miguel me envía para protestar. No hay más centro que el de uno mismo. Yo soy un centro... Yo soy un centro... (*Desaparece*).
(*Los filólogos hacen gestos de conjuro*).

MAESTRO

Apártate, fantasma, porque está escrito, y todo lo que está escrito es verdad, adorarás al filólogo tu Señor, y a él sólo servirás. (*Dirigiéndose al Desconocido*). Y tú, extranjero, quien quiera que seas, te concedo la gracia de permanecer entre nosotros. Más adelante, si eres digno, participarás en nuestros misterios de que empezaremos a iniciarte.

DESCONOCIDO Gracias, muchísimas gracias. Pero... primero... yo querría...
 MAESTRO ¿Qué?
 DESCONOCIDO Tomar algo caliente y descansar.
 MAESTRO *(Sorprendido):* ¿Por qué?
 DESCONOCIDO Porque tengo hambre y estoy fatigado.
(El Maestro hace un gesto desdeñoso y se aparta.)

PROF. TOMÁS DOBLE A ver, a ver: ¿quiere repetirme esto que dice?
 DESCONOCIDO *(Alzando la voz):* Que tengo hambre y estoy rendido.
 PROF. DOBLE ¿Rendido? Antes dijo fatigado, pero es igual. Fíjese en lo que voy a decirle: es necesario expresarse fonéticamente; la inspiración y la expiración deben ser más llenas y, al mismo tiempo, medidas. La lengua debe tocar en los labios o en los dientes. ¿Para qué le serviría la boca, si no? ¿Quiere repetirlo otra vez?
 DESCONOCIDO *(Desesperado, sin hacerle caso, se deja caer y dice en voz apenas perceptible):* Me muero de hambre y de fatiga.
 PROF. DOBLE *(Desilusionado):* ¡Muy mal! ¡Muy mal! ¡Cada vez peor! ... *(Va al Gramófono.)* Voy a enseñárselo prácticamente. Ponga toda su atención y escuche.

EL GRAMÓFONO a, e, i, o, u; a, e, i, o, u.
(En esto aparece en el fondo del bosque, azotado por la tempestad, iluminado por los rayos, como un Rey Lear, don Miguel de Unamuno, que grita, dominando el estruendo de modo que todos le oyen).

M. UNAMUNO ¡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! *(Para).*

NEÓFITO ¡Profanación!
 PROF. TOMÁS DOBLE ¡Herejía!
 DR. AMÉRICUS ¡Escándalo!
(El Maestro se queda inmovilizado en una de sus posturas más hiéricas. El Coro de Fichas huye aterrorizado y van a caer todas las fichas en el fuego de la chimenea, donde desaparecen, formando una hoguera que se desborda y lo quema todo en un súbito incendio grandioso que ilumina la noche en medio de la tormenta. Consternación y fuga de los filólogos).
 Fin del Acto I.

ACTO II

(Aparece un paisaje de campo en una clara mañana de primavera. Al fondo, un bosque negro. A un lado, una tienda de campaña pequeña, de turismo. Encinas, robles, arbustos, etc.

Aparece dentro de un gran panel de cristal a su tamaño el Maestro Inefable, leyendo un pequeño librito en la posición más rectangular posible. Fuera, agachados por el suelo, buscando, el Dr. Américus, el Prof. Tomás Doble y el Neófito.

El Dr. Américus viste un traje de dril y lleva salacot blanco. En lo alto de una encina corpulenta está el Cauteloso Díez, metido dentro de un nido a su tamaño; se halla absorto en la contemplación de un álbum de mariposas disecadas; ha colocado en un lado de nido una gran sombrilla que le resguarda del sol, y delante de él sostiene entre las piernas una larga caña de pescar cuyo hilo con el anzuelo descende hasta una gran pecera colocada debajo expresamente, en el suelo. Cuando por algún movimiento o causa el anzuelo se sale de la pecera, cualquiera de los otros personajes que andan por abajo acude solícito a volverlo a meter dentro. En la pecera se solazan luminosamente multitud de peces coloreados. Hay un rumoroso despertar de vida en la Naturaleza. Todo es piar de pájaros, arrullo de tórtolas, sonido de agua que cae, etc.

El Dr. Américus, el Profesor y Neófito buscan grillos a gatas por suelo).

- EL PROFESOR *(A gatas por el suelo): ¡Lo encontré! ¡Lo encontré! ¡Magnífico! (Los otros se acercan a mirar).*
- EL DOCTOR
NEÓFITO *A ver, a ver.*
- EL PROFESOR *Nada, nada; me he equivocado.*
- NEÓFITO *¡Qué desesperación! No volveremos a encontrar ninguno como aquel desdichado que pereció en la infausta noche origen de nuestra miseria.*
- EL PROFESOR *Y aunque encontremos otro grillo igual, ¿dónde y cómo podríamos ya criarle como aquél? Le criamos con tanto cuidado y solicitud que no era sólo nuestra enseñanza, sino su vida confortable, la que le pudo dar, en poco tiempo, tanta grandeza.*
- NEÓFITO *(Conmovido): Nada más cierto.*
- EL DOCTOR *(Declamando) "¡Oh, dichosa edad y siglos dichosos aquellos a que los antiguos pusieron el nombre de dorados y nosotros de filológicos, y no porque en ellos el oro, que en esta nuestra actualidad desdichada tanto estimaríamos, se alcanzase en aquella venturosa sin fatiga alguna, sino porque entonces, cuando en ella vivíamos, ignorábamos estas dos palabras: espíritu y naturaleza!"*
(Todos le escuchan. El Cauteloso Díez, que había sacado un pez caracoleante de la perezosa, escuchando extasiado, lo deja de nuevo dentro. Y hasta el Maestro, levantando los ojos de su lectura, hace un gesto armonioso para que le saquen de dentro del panel. El Doctor, el Profesor y Neófito acuden a él y levantan el panel cuidadosamente para sacarle. Neófito, con un plumerito, le sacude respetuosamente la cabeza y el cuerpo).
- EL MAESTRO *No vuelvas siempre, amigo Américus, con tristeza hacia nuestro feliz pasado tus ojos; piensa en el misterioso porvenir. Fuera vano el sacrificio, si no, de nuestra felicidad presente. Y si ahora el Estado nos niega la protección que entonces tan generosamente nos otorgaba, día llegará, yo os lo digo, en que veremos nosotros el único Estado perfecto. Bienaventurados los pobres con espíritu.*
- EL PROFESOR *¡Que las blancas diosas sacrificadas, Señor, escuchen desde el cielo! Pero ¿cómo rehacer toda nuestra labor de siglos? ¿Cómo empezar de nuevo nuestra tarea?*
- EL MAESTRO *Que el escepticismo no siembre en tí, querido amigo, su unamunesca pasión efervescente...*
(En esto una magnífica cacatúa que viene volando ruidosamente se posa sobre la cabeza de don Ramón. Todos quedan sobrecogidos de religioso espanto).
- LA CACATÚA *¡Ca-ca-tú-a! ¡Ca-ca-tú-a!...*

NEÓFITO ¡Milagro!
DOCTOR ¡Prodigio!
PROFESOR ¡Maravilla!

(Don Ramón se quita la cacatúa de la cabeza delicadamente y la acaricia con devoción; ésta canta sobre su hombro. Todos se quedan extasiados.

De pronto, el Cauteloso Díez, desde su nido alerta, hace un gesto incomprensible con el mariposero y aprisiona en él una terrible flecha aguda. Se oyen grandes risas y gritos de júbilo, y entra el Coro de Sátiros dando saltos y cabriolas de entusiasmo; dos de ellos traen cogido por una pierna en una trampa de pillar pájaros de tamaño humano al Insigne Ortega, cazador furtivo, que lleva en la mano el arco con que disparó la flecha. Viste un chaqué verde, chaleco rojo, corbata de plastrón y pantalón gris con polainas. En el sombrero flexible lleva atravesada una gran pluma de pavo real, y en un sitio visible, una etiqueta que dice: MADE IN GERMANY. Le acompaña su criado García, que si no habla como su señor es porque su señor no le deja tiempo materialmente).

CORO DE SÁTIROS ¡Alegría! ¡Alegría! Le hemos cazado. ¡Victoria!

INSIGNE ORTEGA ¡Ay!, ¡ay!, ¡ay!, ¡ay!, ¡ay!...

GARCÍA ¡Ay!, ¡ay!, ¡ay!, ¡ay!, ¡ay!, ¡ay!...

DOCTOR ¿Qué es esto? ¿Qué es lo que habéis cazado?

CORO DE SÁTIROS Hemos cazado a un héroe. ¡Victoria! ¡Victoria!

(Ortega, al oír lo de héroe, se calla, y el Doctor, que le ha reconocido, acude a él presuroso y le libra de los barrotes de hierro de la trampa.)

ORTEGA Gracias, amigo.

DOCTOR Maestro, ¡es nuestro filósofo!

GARCÍA Y su criado.

MAESTRO ¿Qué ha sido ello?

ORTEGA No, nada, don Ramón; un ligero percance.

(García le arregla el traje, que se le había arrugado, y él se acaricia la pierna lastimada). ¿No me quedará cojo, verdad? (Acude, cojeando ligeramente, García).

CORO DE SÁTIROS *(Desilusionados)* ¡Ah! ¿Pero era un filósofo?

DOCTOR *(Con indignación)* ¿Y cómo no os habéis enterado? ¡Osad llamarle héroe!...

CORO DE SÁTIROS Vámonos, vámonos; pondremos otra vez la trampa.

ORTEGA *(Volviéndose a ellos rápidamente)* No, amigos míos, no os marchéis todavía; esperad un momento, os lo ruego, hasta que me hayáis escuchado.

CORO DE SÁTIROS Esperamos; di lo que quieras.

ORTEGA Digo que quiero ser amigo vuestro. Antes lo fueron los centauros; y yo soy, como ellos, un cazador. Me llaman filósofo, maestro, sabio, orador —pero ¿qué me importa?—. Yo siento en mí el impulso infrahumano, poderoso, el empuje de una misteriosa savia que me crea. Rasgad la corteza de una encina con vuestra puzña vibrante, y sentiréis a su contacto un palpitar de corazón...

PRIMERA MITAD
DEL CORO

¡Muy bien! ¡Muy bien!

SEGUNDA MITAD
DEL CORO

¿Qué dice? ¿Qué dice?

LA CACATÚA ¡Ca-ca-tú-a!, ¡ca-ca-tú-a!, ¡ca-ca-tú-a!
(El Maestro acaricia a la cacatúa para que se calle y disimule su descontento. El Doctor mira al suelo, ruborizado. El Profesor y el Neófito, escandalizados, no saben qué hacer ni qué decir. El Cauteloso Díez se hace el distraído, fingiendo que caza mariposas).

ORTEGA *(Sin darse cuenta del efecto que produce en sus amigos y atento sólo al Coro de Sátiros, continúa):* Mirad la turbulencia de este cielo barroco que nos cobija. *(Todos miran sorprendidos la nitidez del cielo clarísimo).*
Ese azul que se estremece con luminosidad está preñado de amenaza, y es como una cintura o cartuchera sideral; el celeste arquero vigila, y su sombra es tan luminosa que nos ciega; pero somos su presa, y a ejemplo suyo procuraremos simplemente disparar la flecha de la idea y alcanzar bajo el ala una verdad que traspasa. El intelecto no tiene más excitante, ni más gimnasia, ni más nutrimento que una peculiar y lujosa voluptuosidad por la verdad. ¿Quién no siente un placer casi erótico de alargar la mano y palpar estremecido las formas deliciosas de una idea en que la realidad ha dejado impresas su seno y su mejilla?... *(Se para, borracho de su elocución).*

CORO DE SÁTIROS *(Entusiasmados)* ¡Bravo!, ¡bravo! ¡Viva nuestro héroe!

EL DOCTOR *(Conmovido, para sí)* ¡Elocuentísimo!

EL MAESTRO *(Que se había tapado los oídos con energía)* ¡Basta, Ortega, basta! No sigas manchando nuestros castos oídos con la impureza de tus palabras. No escandalices de ese modo nuestra bienaventurada inocencia. ¡Apártate, quítate de nuestra vista, y no vuelvas más a perturbar!

CORO DE SÁTIROS *(Entusiasmados)* ¡Viva nuestro héroe! *(Se lo llevan entre gritos de júbilo y cabriolas, como a la entrada. Ortega sale arrastrado por ellos, y para disimular la débil cojera, nadando como ebrio, la cabeza hacia atrás y todo el cuerpo desmadejado, como una bacante de friso clásico. Detrás, García, como dispuesto a sostenerle).*

(Todos quedan entristecidos y consternados, sin atreverse a decir nada. El Cauteloso Díez intenta pescar, pero los peces que muerden el anzuelo caen en la pecera otra vez antes de que Díez consiga elevarlos hasta el nido. De pronto, en medio del enojoso silencio humano, poblado de la algarabía del campo primaveral: pjar de pájaros, arrullos de tórtolas, sonar de agua que cae..., se escucha un lejano pandero que repite idénticos golpes monótonos, como cuando la bailarina entra en escena para subir a bailar una danza morisca. A poco, sorprendiendo la desconfianza general, entra Azorín, llevando de una cadena que tira de un bozal a Pío Baroja. Detrás de ellos marcha, pensativo, Antonio Machado, con un ojo tapado, un cepillo de ciego sobre el pecho, del que cuelgan copias y romances, y llevando en una mano una guitarra vieja y de la otra una cuerdecita que tira de un perro).

EL MAESTRO *(Sorprendido):* ¿A dónde llevas, admirable Azorín, a Baroja, de ese modo?

BAROJA *(Gruñe)* Ummmmm, uummmmm, ummmmm.

AZORÍN Chiss... *(Poniendo un dedo en los labios.)* Chiss. Que no se entere. Le llevo... ya sabéis a dónde...

BAROJA *(Gruñe)* Ummmmm, ummmm, ummmm.

EL PROFESOR Curioso sonido. A ver, ¿quiere repetirlo? *(Baroja se calla.)*

EL MAESTRO Pero, admirable Azorín, ¿no podría ser un poco más explícito?

- 52
- AZORÍN *(Como antes)* ¡Chisss, chisss! Ya he hablado bastante.
- BAROJA *(Gruñe)* Ummmmm, ummmmm, ummmm.
(El Profesor le escucha con atención. La cacatúa, asustada por los gruñidos de Baroja, ha volado a refugiarse en el nido del Cauteloso Díez, que la recibe regocijado y la tapa con el mariposero para que no se escape. Azorín se marcha tirando de Baroja, que se va gruñendo. Antonio Machado rasguea la guitarra cascada y hace ademanes de ofrecer sus coplas. Todos le contestan con un gesto de "perdone, hermano").
- EL PERRO ¡Guau, guau!
- PROFESOR A ver, ¿cómo?
- EL PERRO ¡Guau, guau!
- PROFESOR ¿Quiere hacerlo un poco más despacio?: murmurando las sílabas gu-a-u, gu-a-u, gu-a-u...
- EL PERRO *(Furioso, intentando morderle)* ¡Guau, guau! *(Antonio Machado se lo lleva arrastrando y desaparece detrás de Baroja y Azorín. El Profesor se queda mirándolos marchar con melancolía).*
(Entra, queriendo ir muy de prisa, pero tropezando con todo y dando tumbos, Eugenio d'Ors, vestido con una túnica y montado en un triciclo de niño).
- EUGENIO D'ORS ¿Han visto ustedes, han visto ustedes? No se sabe todo lo que hay en un minué.
- DOCTOR *(Hace una reverencia)* Sí, ya lo estamos viendo: que a ese paso no llega usted a ninguna parte.
- D'ORS ¿Llegar? ¿Llegar a qué? A mí no me importa llegar. Yo estoy paseándome filosóficamente. *(Tropezando, se cae y se vuelve a levantar).* No se sabe todo lo que hay en un minué. Lo que yo les preguntaba era si habían visto pasar a Azorín, Baroja y al maestro de la poesía castellana: Antonio Machado.
- PROFESOR Sí; acaban de marcharse.
- D'ORS ¿Por dónde?
- DOCTOR ¿Pero va usted con ellos?
- D'ORS No, no voy con ellos; y por eso quiero saber por dónde van. *(Sonríe irónicamente.)* No se sabe todo lo que hay en un minué.
- NEÓFITO *(Señalando)* Por ahí se han ido.
- D'ORS Muchas gracias. Adiós, señores. Fijense en mi aparato: es tan artístico como sencillo. La verdad es Euclides. *(Hace una reverencia.)* No se sabe... etc. *(Se marcha en la dirección señalada, dando tumbos con el triciclo).*
- EL DOCTOR Es lástima que este hombre vaya a acabar mal por empeñarse en andar de ese modo.
- EL PROFESOR No anda, se desliza.
- DOCTOR Quiere deslizarse, pero no tiene en cuenta los accidentes del terreno.
(El Cauteloso Díez ha ido recogiendo todos sus bártulos —el libro de mariposas disecadas, la sombrilla, la caña, tres o cuatro pares de gafas, el mariposero con la cacatúa, un alfiletero, una máquina de escribir, etc.—, y con todo ello encima ha procurado descender de su nido pero al intentarlo cae al suelo con todo aparatosamente. Todos se apresuraron a socorrerle y él se disculpa, poniéndose muy rojo, todo azorado y sonriendo forzosamente).
- EL CAUTELOSO DÍEZ Señores, no es nada, no es nada; estoy acostumbrado, siempre me pasa lo mismo; no ha sido nada. No ha sido nada. *(Pretende marcharse, recogiendo todo lo*

que puede, que vuelve a caérsele varias veces). En seguida vuelvo; ya verán, en seguida vuelvo.

EL PROFESOR ¡Pero no se lleve la cacatúa! *(Se la quita.)*

DÍEZ Es verdad. Perdón, no hagan caso. En seguida vuelvo. *(Se marcha corriendo, muy azorado).*
(Entra don Felipe Clemente de Diego, vestido como San José en la huida a Egipto; lleva el báculo y una varita de nardos, y del ronzal, a un burro con dos capachos encima llenos de libros; en uno de ellos va un camaleón de tamaño mayor que el natural).

NEÓFITO ¿Quién viene?

DOCTOR El ilustre don Felipe Clemente de Diego.

NEÓFITO ¿Y quiénes son éstos?

DOCTOR Tres nombres distintos y un sólo civilista verdadero.

NEÓFITO ¿Verdadero como civilista?

DOCTOR No le conozco personalmente, aunque he oído decir que es sevillano.

PROFESOR Eso es una calumnia de sus enemigos para llamarle, porque dicen que es falso, pero es un santo varón.

DOCTOR Un hombre impecable, todo serenidad y mansedumbre. No hay más que mirarle.

MAESTRO ¿A dónde vas, Felipe?

FELIPE Huyendo de la quema y de los que me persiguen. *(Sonriendo beatíficamente).*

MAESTRO No me recuerdes nuestra desgracia y dime quiénes te persiguen.

FELIPE Quienes dudaron de la pureza de mi civilidad.

MAESTRO Y ¿a dónde huyes?

FELIPE Ya lo ves, a Egipto.

MAESTRO ¿Con ese burro?

FELIPE *(Cogiendo el camaleón)* Y este otro querido compañero jurídico. Como yo no soy egoísta y nada quiero para mí, me he quedado sólo con un nombre y he dado a éstos los otros dos que tenía: a mi burro le llamo Clemente, y Diego a este compañero camaleontico de sangre fría.

MAESTRO Eres un santo.

NEÓFITO ¡Qué generosidad!

DOCTOR ¡Qué desinterés! ¡Ya os lo dije! Tres sabios distintos y una sola persona jurídica.

FELIPE Además, llevando este burro, podré demostrar a cualquier desgraciado que me encuentre, que yo no soy un fariseo.

MAESTRO ¡Qué hombre tan recto!

PROFESOR ¡Y parabólico!

DOCTOR No, reptilíneo.

FELIPE ¿Cómo?

DOCTOR He querido decir rectilíneo.

MAESTRO Un santo, un santo, un santo.

FELIPE Bienaventurados seáis todos y adiós. *(Se marcha).*

MAESTRO Bienaventurado el que te encuentre y el que te siga, aunque sea hasta los sepulcros eternos.

TODOS

Amén.

(Luego el Doctor, el Profesor y el Neófito se miran y miran al Maestro que, otra vez con la cacatúa en su hombro, apoya pensativo la cabeza en la mano para no perder el perfil y la línea recta. Los tres le contemplan con respetuoso silencio. Pausa).

MAESTRO

(Hace un ademán cariñoso a sus discípulos y dice con voz velada por la emoción) Escuchadme. Ha llegado la hora de que nuestra misión se cumpla. *(Coge la cacatúa.)* Este sagrado pájaro me lo ha anunciado. Desde la noche en que nuestras diosas perecieron sacrificadas para redimirnos siento acercarse el momento de nuestro apostolado, y ¡quién sabe! si de nuestro martirio... *(Los tres, conmovidos, hacen un ademán de protesta, que el llanto acalla.)* Pero todo es necesario para la victoria. Perdimos lo que teníamos, y perdimos bastante. Sin embargo, aún nos queda más. Id y predicad y convertid a todas las gentes. El don de lenguas que por virtud de este pájaro, símbolo de la omnipotente sabiduría filológica, os fue concedido, os instruye de nuestro heroico empeño. Ha llegado el momento sublime y doloroso de separarnos. *(Sollozando, el Maestro, el Neófito y el Profesor, se arrodillan ante el Maestro, implorando su bendición; éste les impone una mano después de otra sobre las cabezas y les da un beso en la frente).*

DOCTOR,
PROFESOR y
NEÓFITO

¡Maestro! *(La voz se les nubla por la emoción).*

(El Maestro se levanta solemnemente, más hierático y angular que nunca, y, con la cacatúa de guía en la mano, hace un signo de adiós).

NEÓFITO

(Tembloroso) Y tú, ¿a dónde irás?

DOCTOR
MAESTRO

Calla, imprudente. ¿No lo ves? El Maestro va a cazar filólogos con reclamo. *(Con melancolía)* Yo voy a cumplir la misión más alta; y en verdad te digo por última vez, amigo Américus, que huyas de las pecaminosas seducciones de Ortega, y que no imites sus imágenes venatorias. *(El Profesor y el Neófito se van llorando, y con ellos el Doctor, conmovido y triste. Luego el Maestro los mira alejarse con silenciosa emoción y, cuando los pierde de vista, se dirige solemnemente, con la cacatúa en la mano y en rítmico paso rectangular, hacia el lejano bosque sagrado).*

LA CACATÚA

¡Ca-ca-tú-a, ca-ca-tú-a, ca-ca-tú-al...

Fin del Acto II.

ACTO III

(La selva. Mediodía. Primavera. Entra don Ramón con la cacatúa en la mano y el Coro de Monos. Entra el Maestro con su postura rígida y de perfil y los monos lo mismo, imitándole).

MAESTRO

Estoy satisfecho de vosotros. Nunca encontré discípulos mejores. Con vuestro auxilio cumpliré hasta el fin mi destino, y de esta misteriosa selva sagrada saldrá una nueva vida para la humanidad, una nueva era, en que el bárbaro lenguaje humano, absurdo tejido de imaginaciones poéticas, desaparecerá ante la fuerza radiante de la universal lengua filológica. Todo en esta selva será pura filología, y es preciso para ello someternos a nuestra científica disciplina, a la más alta voluntad del bosque, a los pájaros que hoy viven en el libertinaje y la anarquía, en la más desordenada y divertida vida poética.

CORO DE MONOS ¡Oh, sabio Maestro, qué bien dices! Los pájaros son el mayor escándalo de la selva. Con su algarabía y alboroto perturban la paz y el silencio, que debieran reinar en ella. Además, la falta de conocimientos sintáxicos y fonéticos en su profesión, es ya una vergüenza. No saben nada.

MAESTRO Tenéis razón; no saben nada, pero esto puede ser una ventaja para nosotros; así, podremos sorprenderlos en su ignorancia y los convenceremos fácilmente.

CORO DE MONOS Pero es que son muy orgullosos.

MAESTRO No importa. Aceptarán nuestras enseñanzas por curiosidad, y una vez aceptadas ya no tienen escapatoria; el que entra en las sublimes redes de nuestra disciplina ya no puede salir jamás.

CORO DE MONOS Entonces no hay que perder tiempo, porque hay algunos pájaros, entre ellos, que pueden anticipársenos, perturbando la maravillosa inocencia de los demás, y perjudicarnos.

MAESTRO ¿Qué sospecháis?

PRIMERA MITAD DEL CORO No nos extrañaría que a la lechuza le hubiese hablado de nosotros su místico amigo don Miguel de Unamuno.

MAESTRO *(Horrorizado)* ¡Callad!

SEGUNDA MITAD DEL CORO O que el ruiseñor estuviese informado por el poeta Juan Ramón Jiménez.

MAESTRO *(Con desdén)* ¡Bah! ¡El ruiseñor!

CORO DE MONOS El ruiseñor y la lechuza ejercen una gran influencia y todos los pájaros los tienen en veneración.

MAESTRO Yo temo más al mirlo, porque es un cínico capaz de cualquier cosa con tal de ponernos en ridículo.

CORO DE MONOS No lo creas. El mirlo, como se burla de todo, ha perdido mucha autoridad.

MAESTRO Silencio. Los pájaros llegan. Vámonos ahora para escoger el momento propicio para sorprenderlos.

(Se marchan el Maestro y el Coro de Monos en la misma forma rígida y rectangular de siempre).
(Entran el mirlo y el Coro de Pájaros).

CORO DE PÁJAROS *(Entra alborotando de contento y alegría)* ¡Qué bien! ¡Qué bien! ¡Qué bello día!

EL MIRLO *(Silba)* Indudablemente hay unos pájaros que cantamos mejor que otros, pero cantar es una simpleza.

CORO DE PÁJAROS ¿Por qué dices eso?

EL MIRLO Porque para decir: "¡Qué bien! ¡Qué bien! ¡Qué bello día!", no vale la pena de saber cantar.

CORO DE PÁJAROS Nosotros cuando cantamos no decimos nada.

EL MIRLO Ni cuando habláis tampoco.

CORO DE PÁJAROS Porque no hablamos nunca.

EL MIRLO Ahora mismo estáis hablando conmigo.

CORO DE PÁJAROS Pero tú sabes que es mentira.

EL MIRLO No lo creáis. ¿Vosotros no sabéis nada de filología?

CORO DE PÁJAROS Te burlas.

EL MIRLO Nada de eso; pero si no os fiáis de mí, preguntárselo a la Lechuza, que aquí viene, y os lo dirá.

(Entra la Lechuza).

- CORO DE PÁJAROS Hola, Lechuza, ¿quieres decirnos qué es la filología, o si es una cosa que ha inventado el Mirlo para burlarse de nosotros?
- LA LECHUZA *(Con voz aguda y acompasada)*. Para burlarse de vosotros tal vez os lo haya dicho.
- CORO DE PÁJAROS *(Al Mirlo)* ¿Lo ves? ¿Lo ves?
- LA LECHUZA Pero no lo ha inventado él.
- EL MIRLO ¡Dios me libre!
- CORO DE PÁJAROS Entonces, ¿es una cosa humana?
- LA LECHUZA No conozco nada menos humano.
- CORO DE PÁJAROS Hablas en enigma.
- EL MIRLO Si fuera yo diríais que me estaba burlando.
- LA LECHUZA Creo que no pasará mucho tiempo sin que me comprendáis. Porque pronto vais a poder ver algo extraordinario que nunca habéis visto, una cosa sorprendente y maravillosa.
- CORO DE PÁJAROS *(Intrigado)* ¿El qué?
- LA LECHUZA Un hombre que, sin dejar de ser un hombre, ya no es un hombre.
- CORO DE PÁJAROS *(Más intrigado aún)* ¿Y qué es?
- LA LECHUZA Un filólogo.
- EL MIRLO ¿Lo veis? Un filólogo.
- CORO DE PÁJAROS Y ¿cómo es?
- LA LECHUZA Ya lo veréis. Ahora, escuchadme...
(Se oye el canto del Ruiseñor. Todos escuchan extasiados. Luego entra el Ruiseñor).
- EL MIRLO Este es el Ruiseñor, que me gusta porque canta bien.
- CORO DE PÁJAROS *(Creyendo sorprenderle)*. Oye, Ruiseñor, ¿a que tú no sabes lo que es un filólogo?
- EL RUISEÑOR *(Desdeñosamente)*: Un filólogo es la cosa más estúpida de todo el universo.
- EL MIRLO ¿Eso es una definición o una opinión tuya?
- LA LECHUZA Es una verdad, o sea, una idea que puede verificarse.
- EL MIRLO O que ya se ha verificado.
- CORO DE PÁJAROS Sea lo que sea, para nosotros es bastante.
(Entra la Cacatúa sola).
- LA CACATÚA ¡Ca-ca-tú-a, ca-ca-tú-a!
- CORO DE PÁJAROS *(Furioso)* ¡Un pájaro que habla! ¡Muera, muera el traidor!
(La Cacatúa se marcha huyendo y el Coro de Pájaros, persiguiéndola, detrás).
- EL MIRLO Me parece que se han equivocado, porque verdaderamente ese pájaro no habla.
- LA LECHUZA ¿Por qué dices eso?
- EL RUISEÑOR Quiere decir, sin duda, que no habla como los hombres, y tiene razón: no habla el lenguaje humano, sino el filológico.
- LA LECHUZA Es verdad. Confieso que a veces la poesía o la burla se adelantan a mi sabiduría.
- EL RUISEÑOR Tu sabiduría, querida Lechuza, es poesía y burla también.
- EL MIRLO ¡Cuidado!, que aquí viene el Maestro en busca de su cacatúa.
- LA LECHUZA Espéranos aquí. Nosotros vamos a prevenir a todos los pájaros.
(Salen la Lechuza y el Ruiseñor.)
(Entran, en la forma acostumbrada, el Maestro con el Coro de Monos. El Mirlo silba la Marcha Real).

MAESTRO Aquí envié al pájaro sagrado como mensajero. He querido convertirles repentinamente, con la aparición de un milagro. ¿Dónde estarán?

CORO DE MONOS Aquí sólo está el Mirlo, que para nosotros tal vez sea pájaro de mal agüero.

MAESTRO Yo creo que no. Sospecho, más bien, que es muy inteligente. Le voy a interrogar. *(Va hacia él).*

PRIMERA MITAD DEL CORO DE MONOS Me parece que el Maestro se equivoca. Es un hombre al fin.

SEGUNDA MITAD DEL CORO DE MONOS No digáis eso. Ved cómo jamás en su figura aparece nada que sea humano. ¿Le habéis visto llorar, reírse, moverse humanamente? El hombre ha muerto del todo en él, para que el filólogo viva.

PRIMERA MITAD DEL CORO DE MONOS Es la triste condición humana. En cambio, en nosotros, que le somos indiscutiblemente superiores, el mono y el filólogo no son incompatibles; no sólo pueden convivir, sino que mutuamente se compenetran y engrandecen. Desconfiad del filólogo que ha sido hombre alguna vez.

SEGUNDA MITAD DEL CORO DE MONOS Callad, callad.

MAESTRO *(Al Mirlo)* Amigo pájaro, ¿me hace el favor?

EL MIRLO *(Se hace el distraído y silba un aire popular).*

MAESTRO ¿Tienes conocimientos folklóricos?

EL MIRLO Yo no soy un loro, soy un mirlo. ¿Qué quería de mí?

MAESTRO Querría que me dijera dónde están los demás pájaros de este bosque, porque necesito hablarles.

EL MIRLO ¿Hablar con los pájaros? Usted está loco.

MAESTRO *(Un poco desconcertado).* Era para convertirles, digo, para explicarles la filología.

EL MIRLO Señor filólogo, los pájaros no admiten explicaciones de palabra. *(Se oye gran algazara pajaril y entran el Coro de Pájaros, la Lechuza y el Ruiseñor, con la cacatúa muerta y disecada).*

CORO DE PÁJAROS *(Contentísimos).* Estamos vengados. Ya hemos castigado al pajarraco. ¡Alegría, alegría!

MAESTRO *(Horrorizado).* ¿Qué es esto?

LA LECHUZA *(Dándole la cacatúa disecada).* Muda para siempre. *(El Maestro, desconcertado y vencido por el dolor, pierde su rectilínea rigidez hierática, y llora blandamente ante la cacatúa disecada).*

CORO DE MONOS Nos ha engañado. Nos han traicionado. Es un hombre, no es un filólogo. ¡Muera!, ¡muera!, ¡muera!

(Trepan a los árboles y arrojan sobre el Maestro toda clase de proyectiles: nueces, cocos, castañas, etc., para lapidarlo. El Maestro huye corriendo con su cacatúa, bajo la terrible granizada).

CORO DE PÁJAROS *(Con júbilo).* Eso, muera, muera el filólogo. ¡Victoria!, ¡victoria!

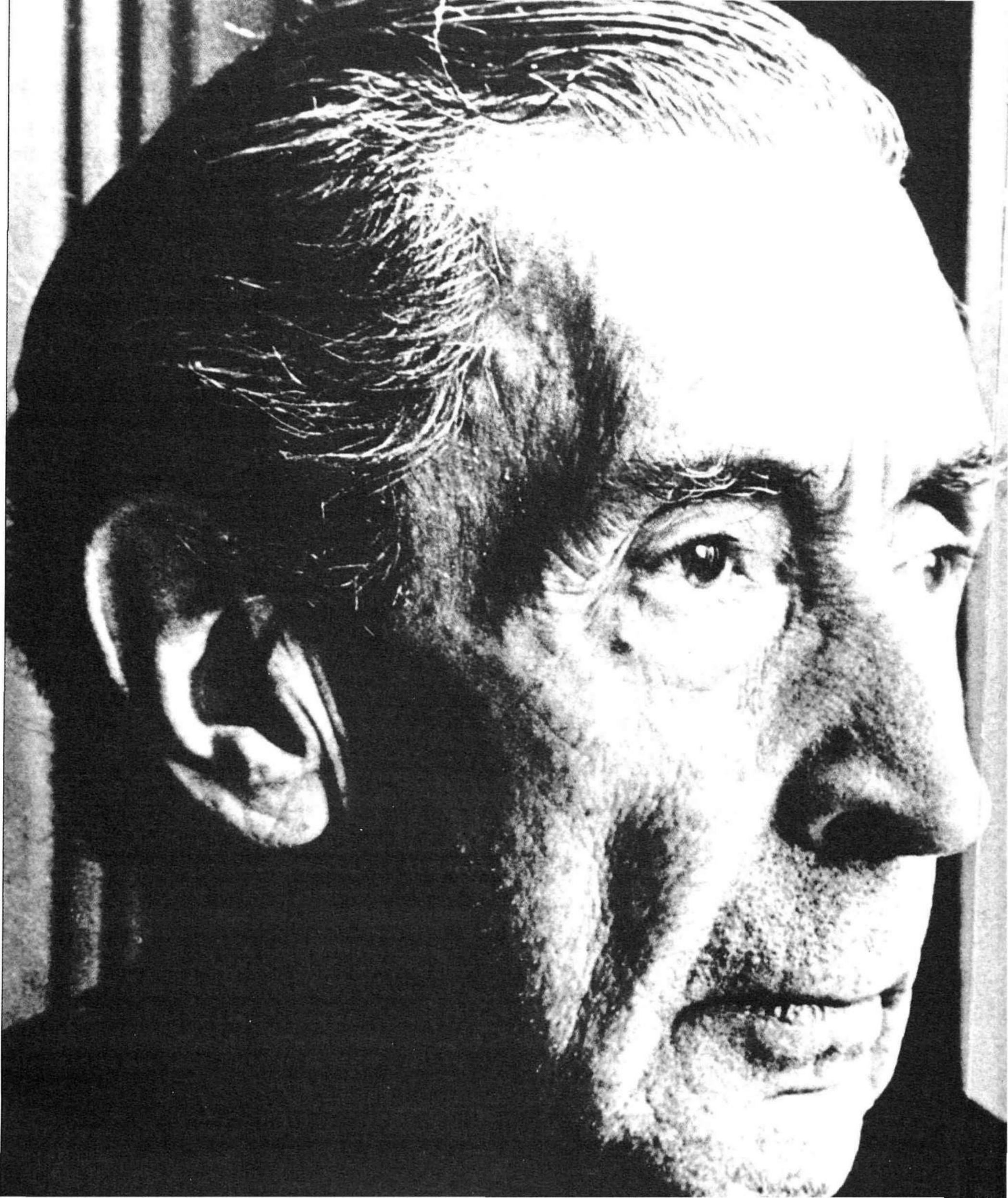
CORO DE MONOS El filólogo, sí; la filología, no; la filología no puede morir, es ya cosa muerta.

EL MIRLO *(Al Ruiseñor y a la Lechuza).* ¿Lo veis? Por muy contentos que queráis estar, ya lo habéis oído: acabaríais con el filólogo, pero siempre os quedarán sus monos. *Fin del Acto III y de la farsa aristofanesca.*

16 de enero de 1925.

58

*José
Bergamín
en París,
en
noviembre
de 1973.*



CRONOLOGÍA

1895

Nace el 30 de diciembre en Madrid, en la Plaza de la Independencia, número 8, esquina con la calle de Alfonso XII, frente a la puerta de Alcalá y al Parque del Retiro. Es el menor de trece hermanos. Su padre, el malagueño Francisco Bergamín, es un célebre abogado y ministro de la Corona, miembro destacado del Partido Liberal. Su bufete es uno de los más importantes de Madrid. Su madre, Rosario Gutiérrez López, antequerana, influye enormemente tanto en el gusto por lo poético como en la profunda convicción religiosa de Bergamín.

1898

Le hacen la primera fotografía, que conserva hasta su muerte. Muchos años después escribiría: "¿Qué haces, qué hacías tú, mi esqueleto, vivo, acaso tierno todavía, doliéndome en los pies a los que acabaría de hacerme, probablemente, el alma: qué hacías tú para defender mi débil carne, cuerpecito tierno, ya dolido, aunque ávido de sensaciones amorosas, acariciadoras, vivientes? ¿Empezabas a darte cuenta, esqueleto mío, de tu importantísimo papel para mí en este mundo y de tu, todavía más importante, representación espiritual, simbólica, para el otro?"

1904

Veraneo en El Escorial, donde por vecindad conoce a Pablo Iglesias.

1910

Tiene 15 años cuando, por mediación de Pedro Salinas, conoce a Ramón Gómez de la Serna en el Ateneo de Madrid, con motivo de un homenaje a Rubén Darío. Conoce a Valle-Inclán en el Café Nuevo Levante (calle del Arenal, 15), por mediación de Ramón Pérez de Ayala y el historiador argentino Carlos Navarro Lamarca. Conoce en ese mismo lugar a Julio Romero de Torres, José Gutiérrez Solana y Manuel Abril. Frecuenta la tertulia de Jacinto Benavente en el Café El Gato Negro (calle del Príncipe, junto al Teatro de la Comedia). En esa época conoce asimismo a los hermanos Machado, a José Moreno Villa, al editor Rafael Calleja y a Felipe Trigo.

1912

Conoce a Juan Ramón Jiménez, de quien lee sus primeras poesías. Termina sus estudios de bachillerato e ingresa en la Facultad de Derecho de la Universidad Central (hoy Complutense), en el Case-

rón de la Calle Ancha de San Bernardo, aunque sus vocaciones son la filosofía, las letras y la música. Reconoce ser mal estudiante y empedernido lector de Shakespeare, Dante, Pascal, Victor Hugo, Nietzsche, Byron, Ibsen... (todavía no de los clásicos españoles).

1915

Comienza a asistir asiduamente a la tertulia sabática-ramoniana del Café de Pombo, "entre espiritual y vago", según Ramón Gómez de la Serna. Trabaja como pasante en el bufete de su padre. Interrumpe sus estudios de Derecho y comienza a trabajar en una imprenta. Se acrecienta su interés por la belleza de la tipografía.

1919

Crisis personal. Se compra una pistola con intención de suicidarse: elige El Retiro como escenario de su muerte. Cuenta su biógrafo Gonzalo Peñalva: "Casualmente, cerca de allí había dos niñas jugando y al llamarles la atención la figura triste y meditabunda de Bergamín, se le acercaron. El escritor, al verlas junto a él, deja sus fúnebres reflexiones y, de repente, 'empezó a creer'. Y así misteriosamente, comienza a salir de la crisis".

1920

Inicia su noviazgo con una de las hijas de Carlos Arniches, Rosario Arniches Moltó, a quien había conocido en Madrid y durante sus veraneos familiares en El Escorial, Biarritz y Fuenterrabía.

Solana pinta su célebre cuadro "La tertulia de Pombo", en el que figura Bergamín.

1921

Publica sus primeros artículos en la revista "Índice", fundada por Alfonso Reyes y Enrique Díez-Canedo y dirigida por Juan Ramón Jiménez. Gómez de la Serna reedita su ampliación de *El Doctor inverosímil* (anteriormente publicada como novela de bolsillo), que dedica a su hermano Rafael, a Salvador Bartolozzi y a José Bergamín: "A los espíritus fervorosos y escogidos (los tres), a quienes primero conté las aventuras de este Doctor, en conmemoración de aquella noche tan nuestra, tan cualquiera, tan imperecedera, llena de prudencia, de comodidad y de distinción, en que aún —momento insuperable— no era pública —momento subsiguiente e insubsanable— la ilusión generosa y arbitraria de esta nueva ciencia".

Por estas fechas Bergamín conoce a José Antonio Primo de Rivera, a quien trató en contadas ocasiones. Termina sus estudios de Derecho. Se dice que el propio Bergamín hacía este comentario: "La carrera de Derecho con seis años que se pueden muy bien hacer en doce". Juan Ramón Jiménez le escribe, a modo de presentación, su primera caricatura lírica, aparecida en el número 5 de la revista "España" de Madrid (1924). Bergamín escribe una "Carta abierta" a Azorín, reprochándole sus críticas literarias en "ABC".

1923

Publica su primer libro: *El cohete y la estrella*, con eco de "maestro de la nueva generación de escritores" testimoniado por Unamuno, Azorín, Pedro Salinas, Antonio Espina, Melchor Fernández Almagro.

1924

El 7 de marzo, en uno de sus "Comentarios", Unamuno elogia *El cohete y la*



Imagen de la boda de Bergamín. A la derecha puede verse a García Lorca.

estrella, lo que sirve para que se establezcan unas fieles relaciones y un intenso epistolario entre ambos. Bergamín refuta "humildísimamente" a Ortega y Gasset ("La deshumanización del arte").

1925

Comienza a escribir *La cabeza a pájaros*, que termina en 1930 y que no se pu-

blicará hasta 1934, con dedicatoria a Unamuno. Publica su "teatro aforístico para leer": *Tres escenas de ángulo recto* (Biblioteca de la revista "Índice"). Escribe *Los filólogos*.

1926

Desterrado Unamuno en Hendaya, Bergamín aprovecha su veraneo en



Bergamín se casa con Rosario Arniches (hija de Carlos Arniches), en 1928.

Fuenterrabía para visitarle, pasear, almorzar juntos, leerse mutuamente. Progresiva politización antigubernamental y republicana. Luna de miel (que más tarde pasará a ser "luna de hiel") en sus relaciones con Juan Ramón Jiménez hasta el punto de que sus amigos y colegas le apodan "Secretario permanente del maestro".

1927

Publica otra obra de teatro: *Enemigo que huye* (Biblioteca Nueva, Madrid). Enfriamiento de sus relaciones con Juan Ramón Jiménez a raíz de los actos de homenaje a Góngora, en los que se niega a participar el poeta de Moguer.

Bergamín publica *Verso y prosa*. Primera etapa de la amistad con Rafael Alberti.

1928

Se casa con Rosario Arniches, hija de Carlos de Arniches, en la madrileña iglesia del Santísimo Cristo de la Salud, oficiando el entonces sacerdote Xavier Zubiri, que también bautizaría al primer hijo del matrimonio, José. Firman como testigos de la boda Carlos Arniches, Eduardo Ugarte (casado con otra hija de Arniches, Pilar), Eusebio y Antonio Oliver y el poeta francés Pierre Emmanuel. Asisten a la boda, asimismo, Federico García Lorca e Ignacio Sánchez Mejías.

1930

Como contertulio habitual de Pombo, presencia el incidente entre Antonio Espina y Ramiro Ledesma Ramos, la noche del banquete ramoniano a Ernesto Giménez Caballero. Se agudiza su postura personal frente a la Monarquía alfoncina. Comisionado por el grupo parlamentario "de los constituyentes" (en el que figuraba el padre de Bergamín y Sánchez Guerra), el escritor, acompañado por Antonio Garrigues y Díaz Cañabate, se entrevista en Zaragoza con el general Franco (Bergamín relata los pormenores de esta curiosa entrevista en *Viendo pasar la historia*, 1975).

Publica *El arte de birlibirloque*.

1931

Proclamación de la II República. En la tarde del 14 de abril, el matrimonio Bergamín transmite la noticia a Valle-Inclán, arrellanado en un diván del Café León. Al preguntar Valle si ya el pueblo había arrastrado a los Reyes y decirle el matrimonio Bergamín que no, áquel exclamaría decepcionado: "Entonces, esto es la República de Díez-Canedo".

El 27 de mayo, siendo presidente del Gobierno Alcalá-Zamora y ministro de Trabajo Largo Caballero, José Bergamín es nombrado inspector general de Seguros y Ahorros y director general de Acción Social. Durante el breve período en que ejerció este cargo político, nombra secretario al poeta Juan Guerrero. Crítica irónica de Giménez Caballero en "La Gaceta Literaria". Colabora con Justino de Azcárate, Antonio Garrigues y Alfonso García Valdecasas, a petición de Felipe Sánchez Román, en la reforma agraria de la República, rechazada por el Gobierno al oponerse Miguel Maura y Alcalá-Zamora.

1932

El día 20 de noviembre muere su madre, Rosario Gutiérrez López.

1933

Publicación de *Mangas y capirotos*. Funda y dirige la revista "Cruz y Raya", con la ayuda económica de Valentín Ruiz-Senén y con Eugenio Imaz como secretario y Eugenio Zubiri como ayudante. Puesta en marcha de Ediciones del Árbol, vinculada a "Cruz y Raya", donde se llevan a cabo primeras ediciones de textos de Miguel Hernández, César Vallejo, García Lorca, Pablo Neruda y otros. Es el comienzo de la actividad de Bergamín como editor. Asimismo, comienza a colaborar con asiduidad en los periódicos madrileños "El Sol", "Heraldo de Madrid" y "Luz".

1934

Ampliación de la revista "Cruz y Raya", con un suplemento en color donde aparecen diversas obras originales y reveladoras. Conferencias sobre "Don Tancredo" y otros temas en Madrid, París, Bruselas, Amsterdam, Burgos y San Sebastián. Publicación de *La estatua de Don Tancredo*.

1935-1936

Firma el documento de protesta dirigido al Gobierno de derechas por la detención de Miguel Hernández el 7 de enero, publicado en el diario "El Socialista". Aparece *Disparadero español (La más leve idea de Lope)*. En junio viaja a Londres para asistir a la Conferencia Internacional de Escritores, en representación de la Alianza de Intelectuales Antifascistas que preside todavía Ricardo Baeza. Allí se pide la celebración de un II Congreso en España. Conoce en Londres a André Malraux, con quien inicia una amistad que se prolongará hasta sus últimos días.

El 12 de julio, Federico García Lorca va a verle con el manuscrito de *Poeta en Nueva York*, con el fin de ultimar detalles sobre su edición. Al no encontrarle deja el original y una nota para la eternidad: "Querido Pepe: he estado a verte y creo que volveré mañana. Abrazos de Federico".

La sublevación militar del 18 de julio le sorprende en Madrid, cuando ya su fami-



Tres imágenes de los años 30: arriba, ante la sede de la Alianza de Intelectuales Antifascistas; en el centro, con el escritor soviético Koltzov en 1937; abajo, con Alberti y Altolaguirre en 1936.

lia —incluido su suegro Carlos Arni-ches— está de veraneo en El Escorial. A finales de julio redacta el Manifiesto Fundacional de la Alianza de Intelectuales Antifascistas (en su segunda época tras la dimisión de Ricardo Baeza como presidente). Bergamín pasa a presidir la Alianza, cuyo secretario es ahora Rafael Alberti. Crea la Junta de Defensa del Tesoro Artístico Nacional, que procede a retirar obras de arte de iglesias, museos y palacios para resguardarlas de los atropellos de milicias incontroladas y de posibles bombardeos del enemigo sobre esto, Bergamín escribe *El Museo de las maravillas* y Alberti su *Noche de guerra en el Museo del Prado*.

Conferencias radiofónicas en Unión Radio Madrid y edición del semanario "El mono azul", órgano de la Alianza. En colaboración con Manuel Altolaguirre, estrena en Valencia la obra de "teatro de guerra" titulada *La estrella de Valencia o El triunfo de la germanías*.

1937

En enero encarga a Picasso el "Guer-nica". Organiza en Valencia el II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas. Viajes a Estados Unidos, Francia y la Unión Soviética. En Leningrado interviene en el homenaje a Maiakowski.

El día 12 de febrero muere su padre. Madrid está sitiado por las tropas de Franco.

Con motivo de los sucesos de Barcelona entre el Partido Comunista y el POUM, Bergamín escribe el texto *Espionaje en España*, que respalda las tesis estalinistas contra el trotskismo.

1938

En febrero prosigue su intensa actividad política y literaria en Barcelona. En marzo, Manifiesto de Intelectuales de España (180 firmas). En abril, viaje a Washington y Philadelphia.

En agosto publica en "Hora de España" su tres sonetos "A Cristo crucificado ante el mar". En la misma revista, Machado elogia los poemas de Bergamín. En verano y otoño, Bergamín visita a Antonio Machado en su residencia de evacuado en Barcelona.

1939

En marzo, tras los descalabros sufridos por el Ejército Republicano y ante la

proximidad del fin de la Guerra Civil, Bergamín se reúne en la embajada de España en París con Gallegos, Márquez, Pi y Suñer, Xirau (en representación de Picasso), para crear la Junta de Cultura Española, de la que es elegido presidente.

La casa de Bergamín en la calle Claudio Coello de Madrid es saqueada a la entrada de las tropas de Franco en Madrid, el 28 de marzo.

El día 6 de marzo sale de París en dirección a México, vía Nueva York. El 13 de junio, cuando llegan a Veracruz en el barco "Sinaia" los primeros centenares de refugiados españoles, Bergamín sale a recibirlos junto con León Felipe, Herrera Petere y M. Prieto. En México, la presidencia de la Junta de Cultura Española pasa a ser tripartita (Bergamín, Carner y Juan Larrea), actuando como secretario Eugenio Imaz. Comienzan a manifestarse las diferencias entre Bergamín y Larrea.

1940

Se inicia en México la publicación de la Revista "España Peregrina".

Bergamín colabora, en su etapa mexicana, en las revistas "Romance", "El Hijo Pródigo", "Taller", "Aragón", "Las Españas", "Letras de México" y "Ahora", y en los diarios "El Nacional" y "El Popular".

Funda y dirige la Editorial Séneca con fondos del Servicio de Emigración de los Republicanos Españoles (SERE). Crea las colecciones Laberinto, Estela, Árbol y Lucero. Publica por primera vez *Poeta en Nueva York*, de Federico García Lorca; *España, aparta de mi este cáliz*, de César Vallejo; la primera edición de las *Obras* de Antonio Machado (con un importante prólogo de Bergamín); *Memoria del olvido*, de Emilio Prados; textos de Dámaso Alonso, Unamuno, Pedro Salinas, y la antología poética "Laurel".

Publica el tercer tomo de su *Disparadero español*, con el subtítulo de *El alma en un velo*.

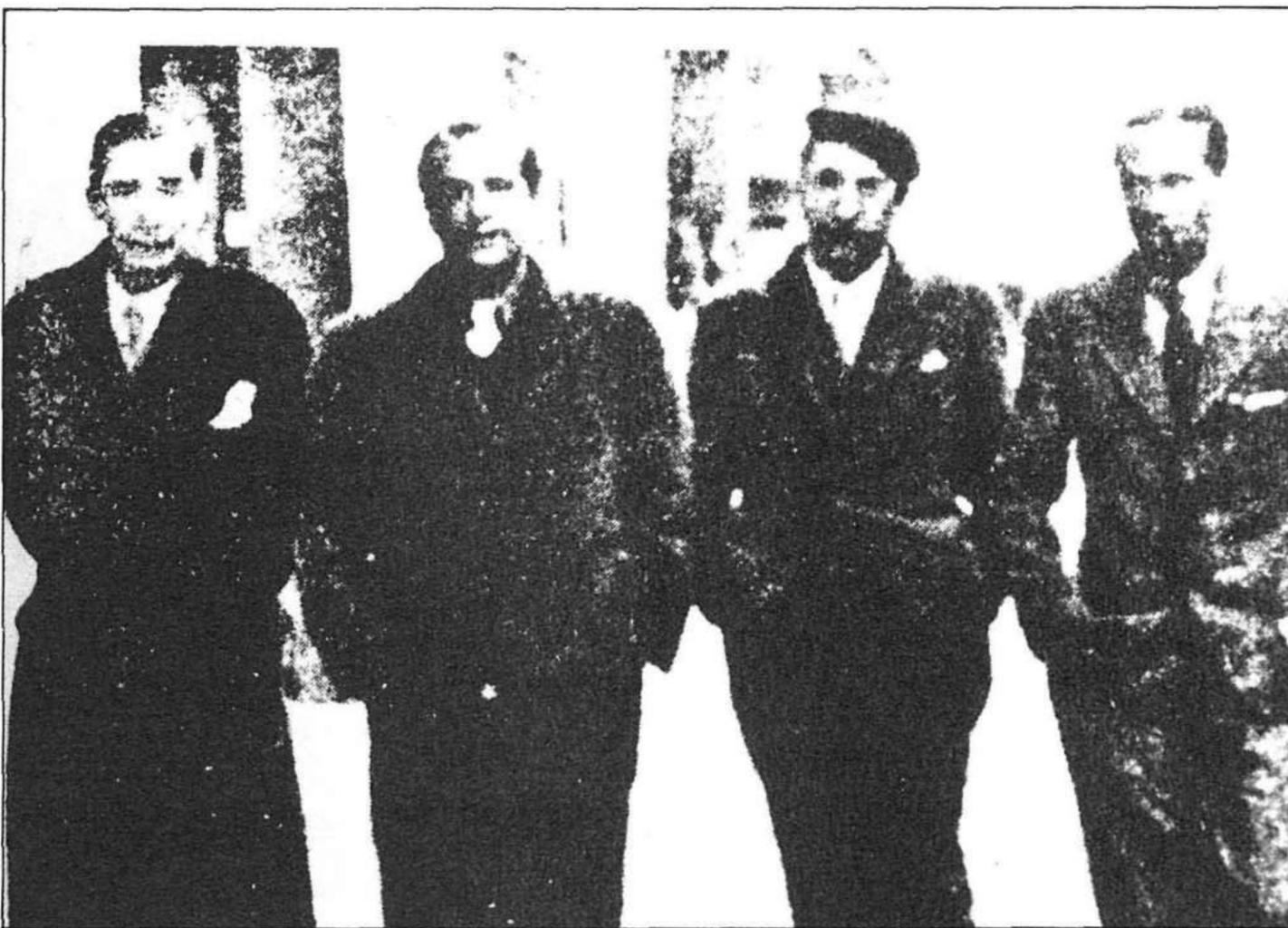
1940-41

En México participa en la fundación, con la bailarina Ana Sokolof, de la compañía de ballet La Paloma Azul, donde se estrena su ballet *Don Lindo de Almería* (escrito en 1926), con música de Rodolfo Halffter en forma de suite. Al repertorio de esta compañía se añadirían posteriormente otros dos ballets de Bergamín: *La madrugada del panadero* y *Lluvia de*

toros. Recientemente la editorial Pre-Textos ha publicado estos textos con prólogo de Nigel Dennis y correspondencia inédita entre García Lorca y Bergamín sobre el tema. Ilustra la portada de este libro (Valencia, 1988) el cartel de Ramón Gaya para el estreno mexicano.

1941

Publica en Editorial Séneca sus libros *Detrás de la cruz* y *El pozo de la angustia*, claves para entender su cristianismo y su actitud política.



Borrosa imagen del 36: Bergamín, Alberti, Neruda y Cernuda en la calle de Alcalá.

1943

Publica, también en Editorial Séneca, *El pasajero. Peregrino español en América*. En febrero muere su esposa, Rosario Arniches. Dos meses más tarde tiene lugar el fallecimiento de Carlos Arniches en Madrid. Bergamín queda viudo con tres hijos pequeños y en precaria situación económica.

1944

Publica su obra de teatro *La muerte burlada*.

1945

Publica *La voz apagada* y sus piezas teatrales *La hija de Dios* y *La niña guerrillera*. Tiene el convencimiento —no compartido por los demás exiliados— de que Franco no cae a pesar de la derrota de los regímenes nazi y fascista en la II Guerra Mundial.

1946

Viaja de México a Venezuela, invitado por la Universidad de Caracas, para im-

partir unos cursos de literatura española, que alterna con conferencias en el Instituto Pedagógico y otros centros.

1947

En septiembre viaja de Venezuela a Uruguay, donde también desarrolla una intensa actividad.

1950

Viaja a Varsovia para asistir al Congreso por la Paz, junto con Alberti y Neru-



64

*Bergamín
en uno de
los actos
de la
Alianza de
Intelec-
tuales
Antifas-
cistas.*

da. A su regreso a Montevideo tiene problemas: en plena efervescencia del clima de "caza de brujas" promovido desde los Estados Unidos, es acusado de ser "comunista".

1951

Publica su obra de teatro *A dónde iré que no tiemble*.

1952

Publica su obra de teatro *Melusina en el espejo*.

1954

Publica más teatro: *Medea, la encantadora* y *Entregas de la Licorne*.

El 12 de diciembre emprende viaje a París, con escala en Barcelona. Pese a no tener pasaporte en regla, cumple su deseo de pisar tierra española y abrazar a sus hijos, con quienes pasa unas horas en la ciudad.

1955

Tras pasar varios meses en diversos hoteles de París, en primavera se instala en la Casa de México (Ciudad Universitaria), donde residirá durante cuatro años. Renueva relaciones con viejos amigos en dos tipos de tertulias: en español con Baccarisse, Ramón Gaya, Picasso, Carlos Gurméndez y la venezolana Fina Gómez, amiga de tantos exiliados españoles; en francés con André Malraux, Delay, Claude Aveline, Pierre Emmanuel, Maritain, Bernanos...

Por primera vez gestiona su regreso a España. Presenta en el Consulado español sus solicitud de pasaporte, que le es denegada. Conoce al matrimonio español José Franco y Beatriz Cort, con quien se matendrá una estrecha amistad.

Compone la mayor parte de sus *Duendecitos* y *coplas*.

1956

En abril es operado de hernia. Convalence en Verneuil.

1957

Publica en Buenos Aires *La corteza de la letra*, escrito entre 1951 y 1952.

1958

Regresa a España. Llega a Madrid el 22 de diciembre. Se instala en casa de sus hijos Teresa y Fernando (calle de Londres, 27). Recorre incansable y nostálgico la ciudad.



Foto de grupo de la generación del 27.

1959

Publica en España *Lázaro*, *Don Juan* y *Segismundo* (título inicial: "Piedra, viento, sueño").

En estos años vive exclusivamente de sus colaboraciones en *El Nacional* de Caracas.

1960

Reiteradas visitas a Azorín. Viaja mucho por tierras de Castilla, Extremadura y Andalucía.

1961

El 30 de enero da su gran conferencia: "El toreo, cuestión palpitante", en el madrileño Círculo de Bellas Artes, organizada por la Peña Taurina "Los de José y Juan", acompañado por Antonio Bienvenida, Domingo Ortega, y Domingo Dominguín.

El 31 de enero se produce su primer enfrentamiento con la familia Luca de Tena y con "ABC". Réplicas y contrarréplicas. Dionisio Ridruejo publica una importante carta en su defensa.

Publica *Los tejados de Madrid* o *El amor anduvo a gatas*, obra en homenaje a Lope de Vega, teatralización de *La Gatomauja* de Lope.

Viaja por León y Galicia.

1962

Prosigue la publicación —iniciada en 1961— de los "Renuevos de Cruz y Raya" (Editorial Cruz del Sur, Santiago de Chile-Madrid), gracias al apoyo de su entrañable amigo Arturo Soria. Allí se editan sus primeros libros de poesía a su vuelta a España.



Estreno de "Medea" en Montevideo (1954).

Publica *Al volver* (anteriormente publicada como "Antes de ayer y pasado mañana", y el libro de poemas: *Rimas y sonetos rezagados*. Conferencia en diciembre sobre "Soledad española de Unamuno". Escribe sin publicar *Del otoño y los mirlos*, cuyos protagonistas son el Parque madrileño del Retiro y el bosque Carrasco de Montevideo.

1963

Publica en "Renuevos de Cruz y Raya", *Duendecitos y coplas*.
Mantiene fuertes relaciones de amis-

tad con Jaime del Valle-Inclán, Arturo Soria, Gustavo Pittaluga, Fulgencio Díez Pastor, Antonia Espina y otros contertulios de la librería Fernando Fe de Madrid, de Lhardy, de Casa Máximo...

A partir de agosto de 1963 se precipitan los acontecimientos que volverán a forzar a Bergamín a una situación de proscrito. El 2 de octubre, 102 intelectuales firman una carta dirigida a Manuel Fraga Iribarne, ministro de Información y Turismo, sobre la represión policiaca de la huelga minera de Asturias. La represalia oficial se acelera y el 29 de noviembre, por presión de Fraga Iribarne, se le niega el pasaporte a Bergamín y se le concede un plazo de 24 horas para

abandonar España. Después de permanecer dos semanas refugiado en la embajada de Uruguay, sale de España rumbo a Montevideo el 30 de noviembre, siendo acompañado por el propio embajador, bajo amparo diplomático hasta Barajas. El profesor Tierno Galván, en amistoso gesto, le acompaña hasta la salida del avión. Bergamín llega a Montevideo el 1 de diciembre. Hay que destacar, en estos acontecimientos, el papel jugado por José Antonio Novais, gran amigo personal de Bergamín y corresponsal del diario "Le Monde", cuya información durante esas semanas fue de capital importancia para conseguir el respaldo internacional.

1964

El 28 de enero, sale de Montevideo con destino a París. Indocumentado desde su expulsión de España, puede entrar en Francia gracias a su amigo André Malraux, ministro de Asuntos Culturales del general De Gaulle. Se instala en el palacio Amelot de Bisseuil, en el Viejo Marais.

1965

En estos siete años de nuevo destierro sólo publica un libro, *Beltenebros* (en Puerto Rico) y una veintena de artículos.

1966

El Gobierno francés, a instancias de André Malraux, le concede la Legión de Honor en su grado de Comendador de las Artes y las Letras, distinción sólo otorgada antes a dos españoles: Picasso y Buñuel.

1968

Revolución de Mayo en París. Bergamín acudió a la manifestación del día 13 y estuvo en la barricadas. El escritor narra sus impresiones en un largo artículo, "Las tormentas del 68", publicado en 1976.

Escribe para la radio francesa "Echo est-tu là?" Prepara para la TV francesa el guión de la película "Los ángeles exterminados", dirigida por Michel Mitrani y protagonizada por Paco Rabal y María Casares.

1969

Escribe un artículo en defensa de Fernando Arrabal: "Otro caso concreto".

1970

El 21 de abril se emite por la televisión francesa un programa de hora y media de duración en el que, junto con una biografía preparada por Michel Mitrani bajo el título "Masques y Bergamasques", se emite también una selección de sus obras teatrales *Medea*, *la encantadora*, *Melusina en el espejo* y *Los tejados de Madrid*.



Con La Chunga y el Dr. Barros en 1969.



Con Aurora de Albornoz.

En abril se le permite regresar a España. Se instala nuevamente en Madrid. Cambia varias veces de domicilio y se reúne con limitados grupos de viejos y nuevos amigos.

1971-72

Epistolario en verso con Rafael Alberti, que sigue viviendo en Roma. Vive con estrecheces económicas (hasta el punto de que llegan a cortarle el teléfono) pero, no obstante, rechaza la colaboración periodística que le ofrece Emilio Romero como director del diario "Pueblo", órgano de los sindicatos verticales.

En 1972 las Editions Plon de París publican su libro *Le clou brûlant* ("El clavo ardiendo"), dedicado a Anne Bernanos y con un prólogo de André Malraux y traducción francesa de Jean Claude Carrière. Este es un texto esencial para la comprensión del "cristianismo poético y revolucionario" de Bergamín.

Publica *De una España peregrina*.

1973

La revista de poesía *Litoral* le dedica un número monográfico que incluye su libro *La claridad desierta*. Gracias a sus íntimos amigos Arturo Soria y José Luis Barros se inicia la publicación de sus colaboraciones en el semanario "Sabado Gráfico".

Reedición de "Beltenebros".

1974

Se publica en España *El clavo ardiendo* (Editorial Aymà de Barcelona, 1974), así como *La importancia del demonio y otras cosas sin importancia*.

1975

Publica *Del otoño y los mirlos*.

Como testigo de la transición, se constituye en crítico mordaz y cáustico de la situación.

1976

Era sometido a juicio por su artículo "El franquismo sin Franco", siendo presidente del Gobierno Carlos Arias Navarro.



Brindis de Rafael de Paula a Bergamín en la Maestranza de Sevilla, el día del Corpus de 1981.

1977

Cierto distanciamiento respecto de Rafael Alberti, por haber acudido éste, todavía exiliado, a la recepción del rey Juan Carlos I en la embajada española en Roma.

1978

Se publican *Velado desvelo* (1973-77), *Los filósofos* y *La confusión reinante*. Insiste en sus críticas del tardofranquismo de la transición. El propietario de "Sábado Gráfico", Eugenio Suárez, suspende la colaboración fija de Bergamín en el semanario. Desde entonces, Bergamín no

volverá a colaborar en ninguna publicación periódica hasta 1980. Incluso el diario "El País" rechaza su artículo "He aquí el tinglado".

1979

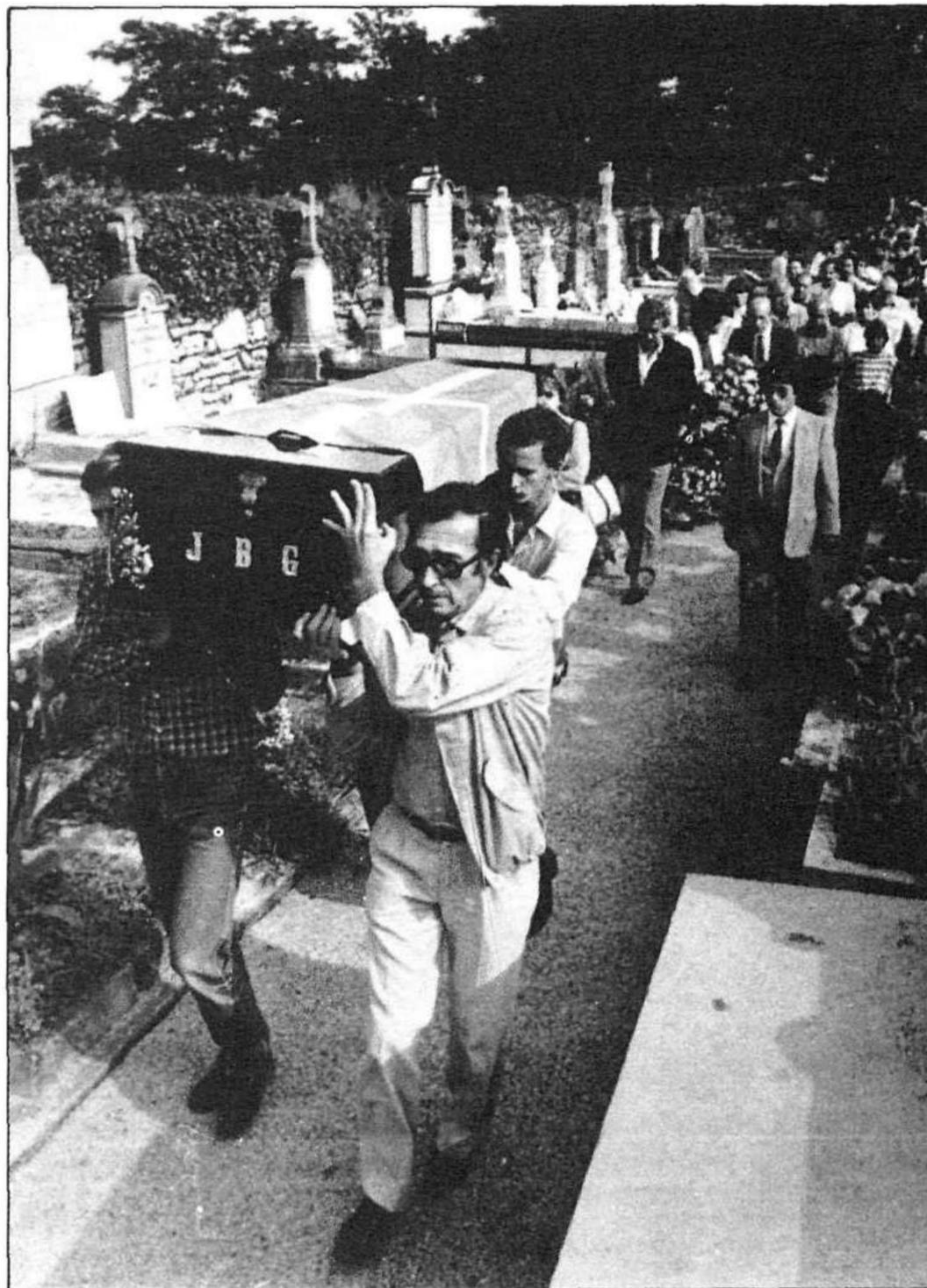
Publica su antología poética *Por debajo del sueño y Calderón y cierra España*.

Se presenta a las elecciones del 1 de marzo como candidato al Senado por Izquierda Republicana en Madrid. No es elegido. Interviene en un mitin electoral de IR en el cine Europa de Madrid, el 25 de febrero de 1979; cierra su discurso electoral con el grito de "¡Viva Euskadi!, ¡Viva la República!". También participa

en la presentación en Jerez de *La música callada del toreo*.

1980

Aparece en Alianza Editorial su antología *Poesías casi completas*. En noviembre empieza a colaborar en la revista vasca "Punto y Hora". El día 23 de junio, dentro del ciclo "Análisis del teatro español", se celebra en el Teatro María Guerrero un homenaje a Bergamín, dirigido por José Monleón, con una representación de *Medea, la encantadora*. Este acto, al que no asiste Bergamín, cuenta con la presencia de Rafael Alberti y con la colaboración de Nuria Espert, Dahd Sfeir, José Estruch y Manolo Sanlúcar.



Tres imágenes del entierro del escritor en Fuenterrabía, el 29 de agosto de 1983.

1981

Las Academias de la Lengua de Uruguay y México —y el crítico Dámaso Santos desde el diario madrileño "Pueblo"— reclaman para Bergamín la concesión del Premio Cervantes, que finalmente es concedido a Luis Rosales. Fue decisivo el voto de Octavio Paz, contrario de Bergamín.

Publica *La música callada del toreo* y la antología en prosa titulada *Al fin y al cabo*.

Interrumpe sus colaboraciones en la revista "Punto y Hora".

En el mes de septiembre sufre una caída en el vestíbulo del hotel Palace, con fractura de cuello de fémur. Permanece en el Hospital Provincial de Madrid, atendido por su íntimo amigo el doctor José

Luis Barros. Pasa la convalecencia en casa de su hijo Fernando en Boadilla del Monte (Madrid) y finalmente se traslada a la casa de su hija Teresa en Fuenteheridos (Sierra de Huelva), donde se restablece.

1982

Publica *Esperando la mano de nieve* (1978-1981) en la Editorial Turner que, de la mano de su director Manuel Arroyo, se convierte en la editora de Bergamín (en Turner aparecen por primera vez las poesías completas del escritor).

El 16 de marzo inicia su colaboración en el diario "Egin" de San Sebastián.

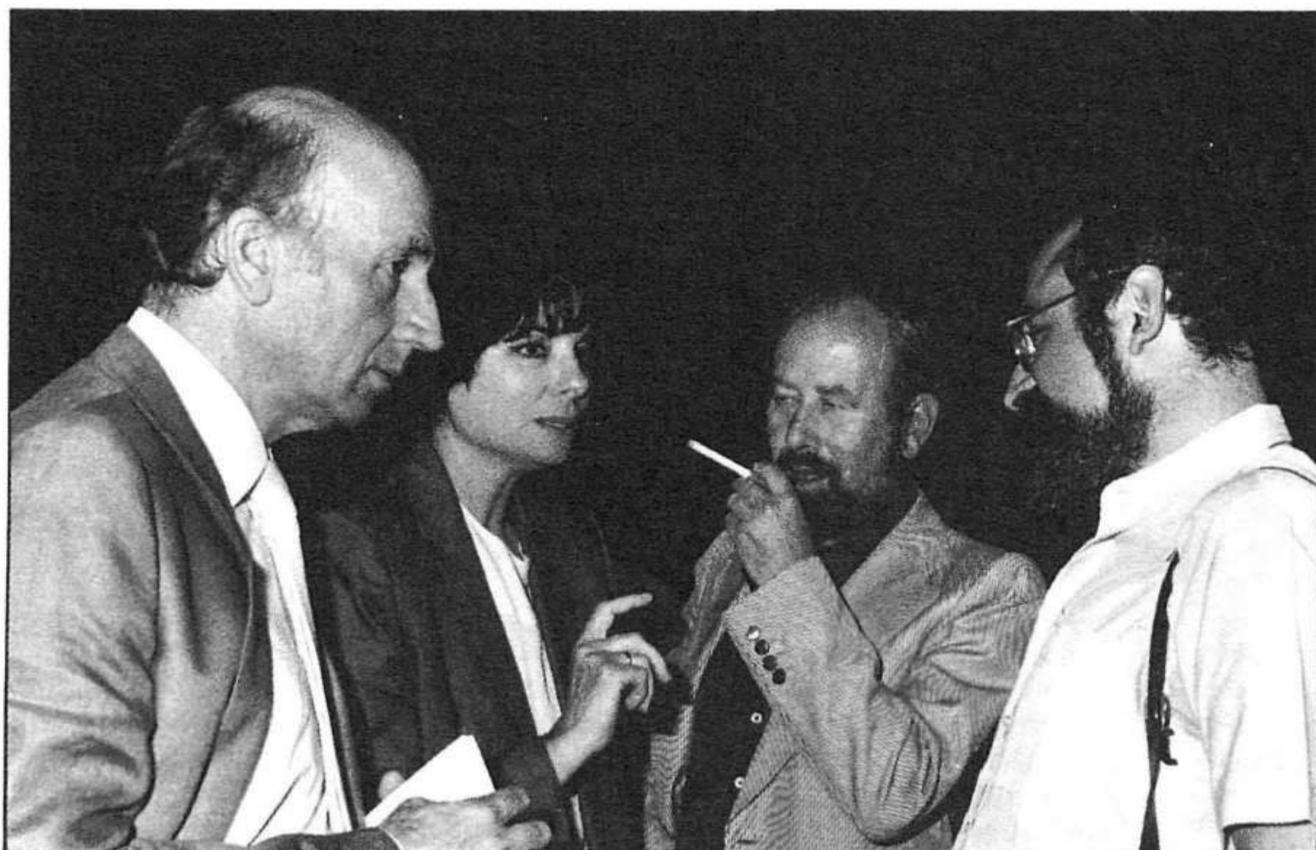
Pasa unos días en Estepona, Marbella, Ronda y Sevilla. Vuelve a Málaga. En ma-

yo "Diario 16" le dedica buena parte de su suplemento cultural, con una amplia entrevista en la que Bergamín anuncia su intención de trasladarse a Euskadi.

El día 20 de mayo tiene lugar un homenaje a Bergamín en la Facultad de Filosofía y Letras de la Complutense, con participación de Fernando Savater, Caballero Bonald y Adolfo Marsillach. El 28 de junio recibe —compartido con Rafael Alberti— el Premio de la Fundación Pablo Iglesias, dotado con medio millón de pesetas.

1983

Se publican los *Aforismos de la cabeza parlante* y *Poesía I y II*, las obras de teatro *La sangre de Antígona* y *El dormitorio*, así como *Habla la muerte* (con gra-



Arriba, en un mitin electoral republicano durante la transición; a la izquierda, Adolfo Marsillach, María Cuadra, José Caballero Bonald y Fernando Savater en un homenaje a Bergamín; a la derecha, el lugar donde fue enterrado el escritor.

bados de Mercedes Gómez Pablos) y *Al toro* (con grabados de José Caballero).

A los 87 años de edad, se declara autor, ante el Juzgado de San Sebastián, de un artículo que no ha escrito, publicado por un colectivo con la firma de "J. Abiraneta" en "Egin". Es procesado.

A partir de junio se debilita su salud. Llega a una paralización neuromuscular progresiva que le obliga a dictar a sus hijos Teresa y Fernando.

Se niega a ser hospitalizado. El 28 de agosto, a las 14,30 horas, muere como siempre había deseado: "Como cuando niño me dormía en Ti".

Es enterrado en el cementario de Fuenterrabía el 29 de agosto, a las 7 de la tarde, en una ceremonia sencilla a la que asisten varios centenares de personas ("gentes del pueblo vasco y menos de una docena de amigos", dice su hijo Fernando). Se canta el "Eusko Gudariak" y se cubre el ataúd de Bergamín con una ikurriña.

En noviembre de 1983, la Editorial Revolución publica el libro *Cristal del tiempo*, edición a cargo de Gonzalo Santonja, que recopila todos los textos publicados por Bergamín en Euskadi.

En la primavera de 1982, José Bergamín había escrito:

*Fui peregrino en mi patria desde que nació.
Y lo fui en todos los tiempos que en ella viví.*

*Lo sigo siendo, al estarme 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.*

OBRAS DE TEATRO DE JOSÉ BERGAMÍN

LIBROS

- *Tres escenas en ángulo recto* (Madrid, 1925).
 - *Enemigo que huye* (Madrid, Biblioteca Nueva, 1929).
- Estas dos primeras obras teatrales de Bergamín fueron reeditadas en 1973 con el título *La risa en los huesos* (Ed. Nostromo, Madrid).
- *La hija de Dios y La niña guerrillera* (México, MEDEA, Manuel Altola-guirre impresor, ilustraciones de Pablo Picasso, 1945. Segunda edición de *La niña guerrillera* en Montevideo, Retablillo Español, 1953. En 1978 (Madrid, Hispamerca, Col. Cuatro Vientos, núm. 6) se hace una edición facsímil de la primera edición mexicana.
 - *Los filólogos* (Ediciones Turner, Madrid, 1978).

TEXTOS PUBLICADOS EN REVISTAS

- *Tanto tienes cuanto esperas y el cielo padece fuerza o la muerte burlada*, "El Hijo Pródigo", México, núms. 10 (enero 1944) y 11 (febrero 1944).
- *Adónde iré que no tiemble*, "La Revista de Guatemala", 2.ª serie, núm. 1, abril 1951.
- *Melusina y el espejo o Una mujer con tres almas y Por qué tiene cuernos el diablo*, "Escritura", Montevideo, núms. 8 (diciembre 1949) y 9 (noviembre 1950). No se llega a publicar



el tercer acto de esta pieza, que se editará completa en volumen aparte, ("Escritura", Montevideo, 1951), con ilustraciones de Adolfo Pastor.

- *Medea la encantadora*, "Entregas de la Licorne", Montevideo, 2.ª época, año II, núm. 4, febrero 1954. Reimpreso el "Primer Acto", Madrid, núm. 4, febrero 1963.

- *Los tejados de Madrid o El amor anduvo a gatas*, "Primer Acto", Madrid, núm. 21, marzo 1961.
- *La sangre de Antígona*, "Primer Acto", núm. 198, marzo-abril 1983.
- *La cama, tumba del sueño o El dormitorio*, "Primer Acto", núm. 198, Madrid, marzo-abril 1983.

TEXTOS INACABADOS, PERDIDOS O INÉDITOS

- *El hombre, la sombra y el fantasma.*
- *Comedia de las musarañas.*
- *Balada en forma de fuga.*
- *El príncipe inconstante.*
- *La raza ardiendo.*
- *El alma en un hilo.*
- *El traje de luces.*
- *El moscardón de Toledo.*
- *El triunfo de las germanias (en colaboración con Manuel Altola-guirre, Valencia, 1937).*
- *El cuartel de la montaña.*
- *Donde una voz se apaga otra se enciende.*
- *El nuevo Abelardo.*
- *Arturo o el hijo del esqueleto.*
- *Don Lindo de Almería (estrenada en México el 9 de enero de 1940).*
- *Los tiempos que corren.*
- *Las manos blancas.*
- *Ramón Ramírez o la reputación.*
- *La tiara de cascabeles.*
- *Las alas de la hormiga.*
- *La barricada.*
- *El zángano que se creyó reina-abeja.*



Bergamín, por Moreno Villa, en 1925.

Poeta, ensayista, editor y autor de incontables artículos, José Bergamín (1895-1983) escribió también no poco teatro, por más que gran parte de su obra dramática haya pasado a los anaqueles del olvido. Hoy, al hilo de una coyuntura de cierta recuperación de su figura, abordamos en este cuaderno el perfil teatral de este superviviente de la guerra y el exilio, peregrino en su patria y, en definitiva, un hombre esencial en nuestra historia reciente.



MINISTERIO DE CULTURA

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música