

José Bergamín, arlequín esquelético

Elena Trapanese

Real Academia de España en Roma

Resumen: La vida del escritor, ensayista, poeta y dramaturgo José Bergamín (1895-1983), como la de muchos otros españoles, fue marcada por el exilio causado por la Guerra Civil, que le llevó a vivir en México, Venezuela, Uruguay y Francia. De él se ha dicho que fue un escritor laberíntico, como su obra. En este ensayo nos proponemos adentrarnos en el “laberinto” bergaminiano –paradójico y al mismo tiempo cautivante– a través del estudio de las figuras del fantasma, del esqueleto, de la sangre y de la voz. Para ello, haremos especial hincapié en las obras teatrales anteriores al exilio, en *Recuerdos de Esqueleto* (1953) y en *La sangre de Antígona* (1955).

Palabras clave: Bergamín, fantasma, esqueleto, sangre, voz

Résumé: La vie de l'écrivain, essayiste, poète et dramaturge José Bergamín (1895-1983), comme celle de beaucoup d'autres Espagnols, a été marquée par l'exil provoqué par la Guerre Civile qui l'a amené à vivre au Mexique, au Venezuela, en Uruguay et en France. On a dit de lui qu'il a été un écrivain labyrinthique, comme son œuvre. Dans cet article nous proposons d'explorer le « labyrinthe » bergaminien – paradoxal et en même temps captivant – à travers l'étude des figures du fantôme, du squelette, du sang et de la voix. Pour ce faire, nous mettrons l'accent sur les pièces de théâtre antérieures à l'exil, *Recuerdos de Esqueleto* (1953) et *La sangre de Antígona* (1955).

Mots-clés: Bergamín, fantôme, squelette, sang, voix

Siendo un esqueleto vivo,
siendo un animado muerto

Calderón de la Barca

Último de trece hermanos, José Bergamín Gutiérrez (1895-1983) se inició a la literatura muy pronto. Participó en la tertulia madrileña de Pombo y se consideró siempre deudor de la obra

de maestros como Miguel de Unamuno, Ramón del Valle-Inclán, Gómez de la Serna, Juan Ramón Jiménez, Lope de Vega, Spinoza, Nietzsche, Pascal, Cervantes, Dante o Shakespeare, entre otros.

El director de *Cruz y Raya* solía dividir su vida en dos partes: la primera, desde su nacimiento hasta su primera “muerte” en 1936, causada por la guerra civil española (que él definió como la guerra de independencia española, fracasada, contra las mentiras del fascismo); la segunda, caracterizada por un primer exilio de veinte años –hasta 1958, entre México, Venezuela, Uruguay y París– y por un segundo destierro de siete años, cuando Bergamín se ve nuevamente expulsado de España en 1963. “La primera parte de mi vida –añade– está dominada, diríamos arbitrariamente, por algo que puede llamarse felicidad: es decir, es una vida en la que las circunstancias exteriores nunca son dramáticas, sino favorables para el cumplimiento cómodo de mi vocación literaria. La segunda parte, por el contrario, es extremadamente dolorosa, difícil, dura”.

De Bergamín se ha dicho que fue un escritor laberíntico, como su obra. Fue un hombre cuyo pensamiento oscilaba entre extremos, que recreaba y jugaba con las palabras y que hizo de la burla (“la forma más inteligente de la caridad²”), del disparate y de la paradoja sus armas literarias y hasta cotidianas. Su obra no es fácilmente accesible: en ella a veces nos sentimos perdidos, como en un laberinto³. Sin embargo, en *La cabeza a pájaros*, comentaba el propio Bergamín:

Un laberinto no es un lío: es todo lo contrario. Es muy fácil hacerse un lío; pero no es fácil hacerse un laberinto.

[...]

El que solo busca la salida no entiende el laberinto y aunque la encuentre saldrá sin haberse enterado: o como si no se hubiese enterado.

De un laberinto no se puede salir de cualquier manera, sino de una sola manera: la de haber entrado⁴.

Pues entremos entonces en el laberinto bergaminiano, guiados por cuatro hilos de Ariadna, entre ellos entrelazados: el esqueleto, el fantasma, la sangre y la voz. Cuatro hilos que nos permitirán presentar a José Bergamín y a parte de su obra teatral, sin por ello pretender ofrecer un perfil completo de su obra. Nos limitaremos a proponer una relectura de algunos de sus textos, en particular de las obras teatrales anteriores al exilio, de un fragmento de su proyecto nunca acabado y titulado *Recuerdos de Esqueleto* (1953) y de *La sangre de Antígona* (1955).

Antes de entrar en el vivo de la cuestión, es necesario introducir aunque brevemente el teatro de Bergamín, dado que su faceta dramática es la menos conocida: sus obras fueron muy poco

1 BERGAMÍN, José, entrevista de Jorge A. Marfil, “José Bergamín, una inteligencia inclasificable”, *El Viejo Topo*, Barcelona, nº 17, febrero 1978, pág. 25.

2 ID., *La cabeza a pájaros*, en *El cohete y la estrella. La cabeza a pájaros*, Madrid, Cátedra, 1981, pág. 94.

3 El laberinto aparece en varios de sus poemas, aforismos y también en el título de algunos de sus libros y ensayos: *Mangas y capirotos (España en su laberinto teatral del XVII)*, Madrid, Plutarco, 1933 y “Laberinto de la novela y monstruo de la novelaría”, en *Beltenebros y otros ensayos sobre Literatura Española*, Barcelona, Noguer (Temas de hoy y de siempre, 2), 1973, págs. 77-139.

4 ID., *La cabeza a pájaros*, op. cit., pág. 92. Sobre el “laberinto” en Bergamín, véase HIDALGO NÁCHER, Max, “Laberintos de José Bergamín (Un laberinto de poesía en los laberintos de la Historia)”, *Laberintos*, nº 15, 2013, págs. 17-34.

representadas y otras deben darse por perdidas⁵. Sólo nos han llegado unas cuantas piezas teatrales anteriores a la guerra⁶ y otras, publicadas durante el exilio⁷. Al leer el teatro de Bergamín nos quedamos desconcertados. Él mismo se consideraba un autor de teatro fracasado, de “teatro aforístico para leer” y, en una entrevista con José Monleón, contestaba:

Mi intento no llega a ser teatro, y se queda, a mi juicio, en teatro para leer, en teatro para la butaca de casa. Para que fuera teatro necesitaba crearse un público o responder a uno ya existente. En cualquiera de los casos, sería teatro, porque yo sería popular, ya tendría un público. Lo que yo he hecho respecto del teatro es como el toreo de salón respecto del que se hace en los ruedos. No sé si han sido las circunstancias. Cuando yo empezaba a escribir teatro, vino el cambio político del 31; luego la guerra, luego el destierro⁸...

La estructura dramática de sus primeras obras teatrales se hallaba bastante lejos de los gustos de su época, razón por la cual estos textos pasaron desapercibidos. Sin embargo, su sensación de fracaso no quita que algunas de sus obras teatrales sean interesantísimos experimentos y lugares privilegiados donde detener la mirada. Pues, comentaba Max Aub, el teatro de Bergamín no es en realidad un teatro para leer, sino para escuchar, para bailar. Nuestro autor escribía, en un poema con motivo del estreno de *Medea la encantadora*:

El teatro es ilusión
truco de doble sentido,
para que escuchen los ojos
lo que miran los oídos.

Teatro puro es teatro abstracto:
un esqueleto mortal
que no es acto, ni entreacto
ni siquiera teatral.

Una máscara desnuda
pierde la voz y el sentido:

5 Deben darse por perdidas no sólo las numerosas obras que sufrieron el saqueo de las tropas de Franco a su casa de Madrid, sino la primera obra de Bergamín que fue representada. Se trata de *La estrella de Valencia* o *El triunfo de las germanías*, escrita en colaboración con Manuel Altolaguirre y que se estrenó en el Teatro Principal de Valencia, el 29 de enero de 1937.

6 *Tres escenas en ángulo recto*, *Enemigo que huye* y *Los filólogos*.

7 En el exilio en México (1939-1946) Bergamín escribió un Drama en tres obras: *Tanto tienes cuanto esperas*, *La hija de Dios* y *La niña guerrillera*; y en tres ballets: *Don Lindo de Almería*, *La madrugada del panadero* y *Balcón de España*. En el Exilio en Uruguay (1947-1954) escribe comedias y tragedias: *Melusina y el espejo*, *¿A dónde iré que no tiemble?*, *Medea, la encantadora* y *Los tejados de Madrid*. En el Exilio en Francia (1954-1958) y de la mano de Sófocles y Baudelaire: *La sangre de Antígona* y *La cama, tumba del sueño*.

8 HERAS, Guillermo, “Divagaciones sobre el primer teatro de José Bergamín”, *Anthropos*, número monográfico “José Bergamín. La escritura símbolo de exilio y peregrinación”, nº 172, mayo-junio 1997, pág. 79.

es ciega, es sorda y es muda:
teatro ni visto ni oído.

Teatro desenmascarado:
teatro desteatralizado
¿quién lo teatralizará?
¡qué buen poeta será⁹!

El ensayo más completo que Bergamín dedica al teatro es *Musarañas del teatro. Poesía a voz en grito. Tablas y diablas no son más que imaginación*, donde afirma que la máxima virtud del teatro consiste en su poder de dar forma dramática a todo proceso de introspección. Sin embargo, merece la pena leer el discurso que había escrito para el X Congreso Internacional del teatro, que se celebró en París en junio de 1937, en el que comentaba, ya visiblemente influido por los sucesos de la guerra, que todo teatro “nace en el pueblo, vive del pueblo y para el pueblo, y se realiza por el pueblo. La experiencia histórica del teatro español no deja a los españoles otra posible interpretación racional de la sustancia misma del fenómeno teatral, popular siempre¹⁰”.

El teatro de Bergamín es pues un teatro intelectual y popular al mismo tiempo, en que la introspección del ser humano se realiza a través de paradojas, burlas, diálogos en los que un lenguaje olvidado y popular recobra vida. Un teatro en que las palabras gritan.

“Lo que hace el teatro con la palabra es darle a su realidad imaginativa o fantástica resonancia poética total; ampliando por la voz su alcance humano; o por el espectáculo, para los ojos, ese mismo alcance [...]. Que por eso decía Unamuno que el teatro es siempre grito. O sea, voz en grito”.

Mas volvamos ahora a los cuatro hilos de Ariadna elegidos para adentrarnos en el laberinto de Bergamín: el esqueleto, el fantasma, la sangre y la voz.

1. Esqueleto y fantasma

En un documental de 2013 emitido por la Radio Nacional Española, tenemos el privilegio de escuchar, en la viva voz de Pepe Bergamín, las siguientes palabras:

Mi primera verdad es mi esqueleto. Lo fue, lo será dentro de la dimensión espacial de mi vida [...]. Lo que yo quisiera hacer es contar esta relación que ha habido en mi vida entre el esqueleto y el fantasma. Lo visible en el hombre es el fantasma y lo invisible es el esqueleto. El hombre es a su vez visible e invisible¹¹.

9 *Ib.*, pág. 80.

10 AZNAR SOLER, Manuel, “Discurso de José Bergamín en el X Congreso Internacional de Teatro (París, junio de 1937)”, *Anthropos*, número monográfico “José Bergamín. La escritura símbolo de exilio y peregrinación”, *op. cit.*, pág. 72.

11 “Documentos RNE: José Bergamín: el fantasma peregrino de un esqueleto perplejo” 10/08/13 (<http://www.rtve.es/alacarta/audios/documentos-rne/documentos-rne-jose-bergamin-fantasma-peregrino-esqueleto-perplejo-10-08-13/1382549/>).

Hay que remontar a los años cincuenta para encontrar las señas de un proyecto nunca acabado y titulado *Recuerdos de Esqueleto*, cuyo primer (y único) capítulo Bergamín publicó en la exquisita revista uruguaya *Entregas de la Licorne*¹², dirigida por Susana Soca. Se trataba de un libro de memorias que pensaba escribir y del que nada más sabemos, excepto por esta primera entrega en la que descubrimos el universo infantil de José Bergamín, poblado de juegos, repeticiones, citas de Calderón, Cervantes, Quevedo, de los orígenes de su amor para el lenguaje popular y de reveladoras caídas: en fin, de los recuerdos vivos de “estos huesos míos, duraderos¹³” que se fueron endureciendo para durar. Recuerdos de conciencia o, si se prefiere, recuerdos reinventados por la memoria del hombre interior (el esqueleto). En relación con este proyecto inconcluso, Gonzalo Penalva explica:

Bergamín publicó en 1953 “Ahora que me acuerdo”, con el subtítulo “Fragmentos del capítulo I del libro Recuerdos de esqueleto”. Este primer escrito nunca fue continuado. Posiblemente, Bergamín no se sentía cómodo escribiendo sus propias vivencias, sometido a la cronología. En una entrevista que concede en febrero de 1978 a José A. Marfil habla del trabajo que está realizando en ese momento. Piensa en dos libros: “Lo que yo me figuraba” y “Ahora que me acuerdo”. Pero nótese bien que “no son memorias ni antimemorias [...]. Voy a contar mi vida, pero no es una autobiografía, ni siquiera una automoribundia [...]. Es una obra contra los memorialistas, tan de moda. Voy a mentir mi vida, es decir, inventarla. En consecuencia, estoy esperando que se me olvide todo lo que he vivido¹⁴”.

Su primera experiencia corporal como esqueleto, nos cuenta, se produjo en su infancia, en una “caída” que le causó mucho daño, cuando aquella tierna infancia “empezó a endurecer, a esqueletizar”: creía que la tierra era blanda, pero resultó ser dura. Sintió un gran dolor en los huesos y así descubrió su esqueleto y, al descubrirlo, oyó su risa burlona. Comprendió que el esqueleto no es un personaje macabro, sino cómico: “por eso, desde entonces, nos entendemos maravillosamente los dos”.

Lo que Bergamín descubre a través de este dolor en los huesos es lo duro y durable de su existencia corporal (el esqueleto); pero descubre también la ilusión de lo tierno: creemos que la vida es tierna, pero chocar con ella por primera vez y hacerlo cayendo –conocemos la portada simbólica que la “caída” tiene en nuestras culturas– nos hace sentir la irremediable dureza del mundo que nos

12 BERGAMÍN, José, “Ahora que me acuerdo (Fragmentos del Capítulo I del Libro “Recuerdos de Esqueleto”)”, *Entregas de la Licorne*, 1-2, noviembre 1953, Montevideo, págs. 51-69. Susana Soca había fundado en París la revista *La Licorne*, de las que se publicaron tres números entre 1947 y 1948. Tras la ocupación alemana de la capital francesa, la directora decidió retomar el proyecto editorial: los trece números de la segunda época de la revista salieron en Montevideo (1953-1961), bajo el título de *Entregas de la Licorne*: “El nombre francés del unicornio fue dado a la revista pensando en “La licorne hissante et non passante”, es decir, en la figura astronómica que representa una constelación pequeña y discreta perteneciente al cielo del norte y vista desde el sur. Pero al empezar a vivir en otra latitud, no tenía ya sentido el traducir su nombre; hubiera habido que darle alguno del cielo del sur visto desde el norte. Y algo impidió que su nombre fuera cambiado, el que aparece ahora precedido por la castellana palabra de “Entregas” para afirmar la relación profunda entre la Licorne francesa y la americana.” (SOCA, Susana, “Presentación”, *Entregas de la Licorne*, 1- 2, noviembre 1953, pág. 11).

13 BERGAMÍN, José, “Ahora que me acuerdo...”, *op. cit.*, pág. 51.

14 PENALVA, Gonzalo, *Tras las huellas de un fantasma. Aproximación a la vida y obra de José Bergamín*, Madrid, Turner, 1985, págs. 305-306.

rodea o, si queremos, la pérdida ternura. “Ver correr mi sangre –recuerda– no me dolía; ni perderla. Me dolía en el alma la dureza de aquel mundo exterior que me había causado ese daño¹⁵”.

No puedo fijar con exactitud esta fecha. Sé que ya, desde entonces, (y debió de ser, probablemente, a los cinco, a los seis años...) aprendí, o empecé a aprender, a conocerme, a sentirme a mí mismo como extrañísimo esqueleto vivo. Y creo que, desde entonces, se me están riendo los huesos por conocerlo, por sentirlo de tal manera¹⁶.

Dolor y risa en los huesos, entonces. La risa del esqueleto es burlona, pues nace de su dureza flexible. No es baladí que “Risa en los huesos” sea el título elegido por Bergamín para reunir en 1973 dos obras teatrales de los años veinte: *Tres escenas en ángulo recto* (1925) y *Enemigo que huye* (1927)¹⁷.

En estos textos, José Bergamín no utiliza el esqueleto en su sentido tradicional, como imagen macabra de la muerte¹⁸, sino hace de él lo eterno en el hombre, operando una verdadera revisión de su significado. “Lo último que forma el cuerpo vivo son los huesos: que se hacen duros para durar¹⁹”, afirmaba ya en 1934 en *La cabeza a pájaros*.

El esqueleto es la visión más optimista que el ser humano tiene para resolver su fragilidad, su sensación de transitoriedad, porque lo mejor que le puede pasar a un cuerpo muerto es convertirse en esqueleto.

En *Enemigo que huye* y, con más precisión, en “Variación y fuga de una sombra”, la escena empieza en el laboratorio gótico de Fausto, dominado por un enorme aparato de Rayos X y una enorme Biblia que Fausto está leyendo en voz alta: “En el principio era el Nombre, y el Nombre se hizo Hombre, y el Hombre se hizo Fantasma...²⁰”. Irrumpe Wagner, anunciando la llegada de un visitante importuno: Don Juan, quien visita a Fausto para que le ayude a entender si su nombre lo ha inventado él mismo o los demás. Para descubrirlo, Don Juan tendrá que colocarse desnudo detrás de la pantalla de los Rayos X y beber un vaso de agua, en el que ha sido previamente diluida una escayola. El cuerpo de Don Juan se va petrificando, hasta parecer el cuerpo de un muerto. Tras un largo sueño, consiguen reanimarle y sufriendo dolores insoportables Don Juan se transforma en esqueleto, renace como esqueleto.

W: ¡Vea cómo se ha quedado, Profesor!

F: En el esqueleto.

15 BERGAMÍN, José, “Ahora que me acuerdo...”, *op. cit.*, pág. 54.

16 *Ibid.*

17 *Enemigo que huye: Polifumo y Coloquio espiritual* (1925-1927), se publicó en 1927 e incluye los siguientes textos: “Polifumo, poema breve”, “Variación y fuga del fantasma”, “Variación y fuga de una sombra”, “Intermedio: Las bodas de Puck y la damita de la media almendra (Festival místico)”, “Coloquio espiritual del pelotari y sus demonios”.

18 “El esqueleto no es la imagen o figura de la muerte, sino los muertos –como pensó Quevedo: la imagen o figura de la muerte es el hombre desnudo” (BERGAMÍN, José, *El pensamiento perdido. Páginas de la guerra y del destierro*, Madrid, Adra, 1976, pág. 118).

19 BERGAMÍN, José, “La cabeza a pájaros...”, *op. cit.*, pág. 107.

20 ID., “Variación y fuga de una sombra”, en *Teatro de vanguardia (una noción impertinente)*, edición de Paola Ambrosi, prólogo de Nigel Dennis, Valencia, Pre-Textos, 2004, pág. 193.

W: ¿No se espanta?

F: ¿De qué? Lo mejor que le puede pasar a un cuerpo muerto es convertirse en esqueleto²¹.

La cal ha vigorizado el esqueleto de Don Juan, quien al fin “aprendió a ser él que era: una sombra hecha huesos inmortales²²”. Fausto, tras pronunciar estas palabras, da a Wagner un enorme cartelón, para que lo coloque sobre el esqueleto impasible de Don Juan. Las letras del cartel se iluminan con azulada fosforescencia y leemos: “DISPONIBLE PARA RESUSCITAR²³”.

La ironía acompaña la mirada de Bergamín, quien inventando y recordando su infancia afirmará años más tarde: “¡Qué raro humor el mío de jugar conmigo mortalmente tan desde niño, en ese trance de sentirme, de conocerme o reconocermelo, y pensar mi vida, mi propia vida, como la de un esqueleto alegre, y diría que en cierto modo bailarín, muy contento de serlo!²⁴”.

La dureza flexible y burlona del esqueleto tanto nos recuerda a la silueta de Arlequín, aquella máscara de la *Commedia dell’Arte* italiana originaria de Bérgamo con la que María Zambrano idealizaba a su amigo Bergamín: “ese portentoso Arlequín en que me idealizas. Claro que me interesa. Muchísimo. Mándame todo lo que sepas de él (Pero con comentarios tuyos)²⁵”.

En sus primeras representaciones, Arlequín era una figura vestida de blanco y negro, escueta y muy distinta de los famosos arlequines de Picasso, por ejemplo. Un Arlequín que aparece como personaje en *Tres escenas en ángulo recto* y (como el Espejo-Arlequín) en *Melusina y el espejo o una mujer con tres almas* (1949). Un personaje entonces muy apreciado por Bergamín, con quien afirmaba compartir su origen italiana:

Yo sabía que los *bergamini* eran pastorcillos de las altas desviaciones alpinas sobre Bérgamo. Y que de allá salieron Bergamines y Bergamascos (Bergamino). Que al pasar a Venecia (a la Señoría) perdió la vocal. Lo malo es que luego se fueron también a Suiza... Y allí se hicieron *pastores* también, pero protestantes. Pasaron a Holanda... Pero mi rama es la de Venecia. Hoy hay muchos allá. Pero donde más, en Milán (Por la cercanía con Bérgamo, supongo). En fin, en el *Decamerón* aquel Bergamino, el feo, de la primera jornada...²⁶.

Otro interesante ejemplo de esta identificación con el personaje de la *Commedia dell’Arte* se encuentra en el programa televisivo *Máscaras y bergamascos*²⁷, cuando de entre otros varios “arlequines”, surge el propio Bergamín desenmascarándose y afirmando que la máscara “representa en el arlequín bergamasco su propio esqueleto y yo me agarro a ese significado original de Bérgamo”. No nos extraña entonces que Bergamín, “preguntado una vez de qué se vestiría si fuera a un baile

21 *Ibid.*, pág. 241.

22 *Ibid.*

23 *Ibid.*, pág. 242.

24 *Id.*, “Ahora que me acuerdo...”, *op. cit.*, pág. 54.

25 *Id.*, *Dolor y claridad de España. Cartas a María Zambrano*, edición de Nigel Dennis, Sevilla, Renacimiento, 2004, pág. 38.

26 *Ib.*

27 Programa que grabó la televisión francesa durante el exilio de Bergamín en París y que fue ofrecido en el citado programa de “La noche temática”.

de disfraces, contestara sin dudar que le gustaría disfrazarse de Arlequín y que la máscara fuera de gato, su animal doméstico preferido, cuyo dibujo aparece, como el pájaro, en tantas de sus cartas y dedicatorias de libros²⁸. La vocación arlequinesca de Bergamín es atestiguada también “en que en los dos últimos años de su vida apareciera en las fotografías vistiendo chaqueta y gorra de visera con el dibujo llamado “pata de gallo”, el cual sin perder su auroral simbolismo propio, no deja de evocar en miniatura el atuendo de Arlequín²⁹”.

Sin embargo, al lado del esqueleto, también la figura del fantasma tiene un papel central en la vida y en la obra teatral de Bergamín, a quien le gustaba llamarse “el fantasma de España”, en tres sentidos: sentía sus pasos como los de un fantasma que pasa sin dejar huella; no tuvo papeles, durante mucho tiempo, no “existió” legalmente; fantasma de la dictadura española, pues había sido olvidado y no tuvo éxito en el exilio.

Cuando en 1963 André Camp le preguntó en una entrevista quién era, Bergamín contestó que era un “fantasma”:

se lo demostró enseñándole el único documento de identidad que poseía en aquellos momentos. Dicho documento, efectivamente, no indicaba ninguna nacionalidad porque las autoridades francesas que lo habían emitido consideraban que estaba aún por determinar. Tras haber sido expulsado de España por segunda vez a finales de 1963, Bergamín se hallaba exiliado una vez más en París³⁰.

Pero fantasma se había sentido ya en 1955, cuando se le negaba la posibilidad de entrar en España. En aquel entonces comentaba no entender si le negaba la entrada “como filósofo disparatado o como fantasma o como qué³¹”.

Se sintió fantasma y los fue, entonces, jurídicamente, en Francia. Pero se sintió fantasma también tras su vuelta a España: “Me sentí un fantasma antes y me sigo sintiendo un fantasma ahora en España, un país que a mí me dieron hecho. En España ni a los fantasmas se les deja vivir en paz. En Francia me había sentido un fantasma irreal. Aquí me siento realmente un fantasma. Un fantasma [...] es el sueño de un esqueleto³²”.

A una parte de sus memorias que empezó a escribir al final de su vida las llamaba, de hecho, “*Memorias de un fantasma contadas por un esqueleto*”³³.

No es baladí, entonces, que la del fantasma sea una figura central en la obra de Bergamín. Su poesía, sus ensayos, sus escritos periodísticos y sus obras teatrales están pobladas por fantasmas: fantasmas pueden ser el sueño, la máscara, la sombra y hasta España (así como la describe ya en el exilio). Fantasma es el hombre: ser transitorio, sueño del esqueleto, máscara visible.

28 GONZÁLEZ CASANOVA, José Antonio, *Bergamín a vista de pájaro*, Madrid, Turner, 1995, pág. 67.

29 *Ib.*

30 LÓPEZ CABELLO, Iván, “La silenciada resistencia de José Bergamín”, *RHA*, vol. 2, nº 2, 2004, págs. 49-58, p. 52.

31 Carta a Carmina Abril del 24.VIII.1955, cit. en PENALVA, Gonzalo, *Tras las huellas de un fantasma*, *op. cit.*, pág. 188.

32 Cit. en CRUZ, Juan, “José Bergamín: en España me siento realmente fantasma”, *El País*, 19.IV.1978 <http://elpais.com/diario/1978/04/19/cultura/261784803_850215.html>

33 *Ib.*

Esqueleto vivo,
animado muerto,
sueño de una sombra,
o sombra de un sueño.

porque perseguido,
porque persiguiendo,
el hombre es un vano
fantasma del tiempo³⁴.

Pero, ¿qué significa ser fantasma? Ésta es la pregunta que se hace el Hamlet de Bergamín en *Variación y fuga del fantasma*, hablando con un soldado.

H.: ¿Qué quieres?

S.: Los soldados que hacemos la guardia de palacio durante la noche hemos visto ya varias veces aparecer...

H.: ¿Qué habéis visto?

S.: Un fantasma.

H.: ¿Y qué es un fantasma?

S.: No lo sé.

H.: Entonces no digas que los has visto.

S.: ¡Señor!

H.: Vete.³⁵

El hombre es un fantasma del tiempo, un ser transitorio que vive muriendo, como creía la cultura barroca. Y lo malo no consiste en vivir muriendo, sino en no vivir por estar muertos de miedo. Vivir muriendo es para Bergamín no engañarse con la esperanza, ni tampoco perder tiempo intentando ganar la vida. El morir verdadero no es perder la vida: “morir es perder el tiempo³⁶”.

Pero cabe decir que para ser fantasma, el hombre tiene que aparecer: por esto los fantasmas necesitan de máscaras, o inclusive de unas simples sábanas blancas para que les podamos ver. El yo fantasma parece andar como en sueños: parte visible del invisible esqueleto.

Realizando una leve parodia de la célebre frase de Ortega, Bergamín afirmaba: “Yo soy yo y mi sombra y mi esqueleto. Tres personas distintas y un solo fantasma verdadero. Trinidad non sancta”.

Escribía Giorgio Agamben³⁷ que Bergamín supo plantear algunas de las preguntas fundamentales sobre la cuestión del quién. Las figuras del fantasma y del esqueleto fueron las únicas respuestas que pudo encontrar, paradójicas como la vida misma. El hombre bergamasco está constantemente en búsqueda de una identidad: la busca mirándose en el espejo, siguiendo su sombra,

34 LORENZO, María Pilar (ed.), *José Bergamín para niños*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1989, pág. 106.

35 ID., “Variación y fuga del fantasma”, en *Teatro de vanguardia (una noción impertinente)*, op. cit., págs. 167-168.

36 ID., *Las voces del eco (Antología poética)*, edición de Nigel Dennis, Sevilla, Renacimiento, 2013, pág. 56.

37 AGAMBEN, Giorgio, “Identificación y desidentificación de un autor llamado José Bergamín”, *Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura*, nº 46, 2001, págs. 81-87.

sintiendo el dolor y la risa en los huesos. Mas la busca también en la sangre y en la palabra hecha voz, grito. “La voz no sale del alma –el alma no tiene voz: la voz sale de la sangre que viene del corazón”.

Es precisamente a la voz y a la sangre que vamos a hacer referencia, aunque brevemente, en la última parte de este ensayo.

2. Voz y sangre (de Antígona)

No calles, el silencio
abre un abismo tenebroso al alma
cuando el callar es verdadero.

No calles. Habla.
Dale siquiera un eco
a mi voz, un balbuceo de palabra
que rompa todo lo secreto³⁸.

Con estas palabras Bergamín nos advertía de los peligros del callar que silencia la voz. Palabras y silencio tienen su propia resonancia, su propia elocuencia. El personaje de Antígona juega, desde este punto de vista, un papel central en la obra de Bergamín y de otros autores del exilio de 1939.

Imposible sería –afirmaba Steiner– crear un “catálogo” de la presencia del personaje sofocleo en el arte, la literatura y la filosofía: Antígona ha dado vida a lecturas heterogéneas, que la han presentado como el símbolo de la guerra fratricida, del conflicto entre la ley humana y la divina, como figura de denuncia que encarna un nuevo orden político, ético y religioso, etc.

Si nos referimos, por ejemplo, al horizonte de la literatura española del siglo XX (anterior a 1990), existen por lo menos las siguientes relecturas y reescrituras del mito en castellano, catalán y gallego³⁹: *Antígona* de Guillem Colom, 1935 (catalán); *Antígona* de Salvador Espriu, 1939 (catalán); *Antígona* de José María Pemán, 1945; *Antígona* de Josep Povill i Adsení, 1965 (catalán); *La tumba de Antígona* de María Zambrano, 1967; *Oratorio* de A. J. Romero, 1969; *Creón... Creón* de X. M. Rodríguez Pampín (gallego); *Traxicomedia do vento de Tehas namorado dunha Jorca* de M. Lourenzo, 1977 (gallego); *Antígona 80*⁴⁰ de J. Martín Elizondo, 1980; *Jsmena* de A. García Calvo, 1980; *La razón de Antígona* de Carlos de la Rica, 1980; *El retorno de Edipo* de J. J. Vega González, 1980; *La sangre de Antígona* de José Bergamín (1955) ed. en 1983; *Antígona... ¡cerda!* de Luis Riaza, 1984; *Antígona* de Romá Comamala, 1985 (catalán).

38 BERGAMÍN, José, *Las voces del eco...*, op. cit., págs. 91-92.

39 Cf. RAGUÉ-ARLAS, M.J., *Els personotges femenins de la tragedia grega en el teatre català del segle XX*, Barcelona, Sabadell, 1990, págs. 104-105.

40 La obra se titulaba anteriormente *Antígona y los perros*. El título fue posteriormente cambiado por *Antígona entre muros*.

Mas detengamos ahora la mirada en *La sangre de Antígona. Misterio en tres actos* de José Bergamín, obra teatral empezada en México y terminada en París en 1955. En la reescritura bergamascas la rebeldía de la hija de Edipo cobra un significado diferente: el conflicto es trasladado a la vida interior del personaje, a sus dudas, su búsqueda de libertad y sus fragilidades⁴¹. Si en 1953 el autor había definido *Recuerdos de Esqueleto* como memorias de “vida de intra-tumba⁴²”, podríamos considerar *La sangre de Antígona* como la continuación, en clave teatral, de aquel proyecto nunca terminado: inventar y reinventar los recuerdos hasta llevarlos al horizonte del mito, darles voz a través de la figura sofoclea, destinada a una breve vida de intra-tumba pero a una fama “esqueléticamente” duradera.

La obra no se abre con el diálogo entre Antígona e Ismene, sino con las palabras del Mensajero:

La ciudad de Tebas después de padecer un sitio angustioso ha visto huir por cada una de las siete puertas de sus murallas a sus sitiadores vencidos.

Pero en su victoria cayeron juntos los dos caudillos de su lucha, hermanos de una misma sangre, víctimas de un mismo destino. Para que se cumpliera en ellos la maldición paterna.

Murieron matándose: uno a manos del otro, en un solo abrazo de muerte. Su sangre se ha juntado en la tierra, pero sus cuerpos yacen separados por la voluntad de los vivos.

[...]

La sangre de los dos hermanos se hace llanto en el corazón de la tierna Ismena, y se levanta como una llama ardiente en el alma luminosa de Antígona, que eleva hasta los cielos su grito, como una interrogación acusadora, entre los vivos y los muertos⁴³.

Antígona, nada más entrar en el escenario, grita al Coro:

¡Callad los vivos! No enmascaréis de palabras vanas, ni veléis con vuestros gemidos sollozantes, el claro silencio de los muertos. ¡Invencible muerte! ¿Por qué callas? ¡Vencido amor! ¿Por qué hablas todavía? “Mi alma está muerta”. Y habla el lenguaje de los muertos. [...] Vosotros sois la voz del Infierno. Clamáis por una vida condenada. Yo grito por una invencible muerte. Por el vencido amor.⁴⁴

“Tu llanto es sangre. Tu voz gemido⁴⁵”, comenta entonces el Coro.

La Antígona de Bergamín, sintiéndose rechazada por los vivos, habla con las sombras de sus dos hermanos muertos, Etéocles y Polinice y por eso es confundida por un fantasma por dos soldados que pasaban por allí. “No soy un fantasma. Soy yo, Antígona⁴⁶”, contesta la joven. Antígona

41 Significativo aparece, desde este punto de vista, que el personaje de Creón aparezca esporádicamente y que en su última aparición comparta el discurso con el coro y con otros personajes.

42 BERGAMÍN, José, “Ahora que me acuerdo...”, *op. cit.*, pág. 51.

43 ID., *La sangre de Antígona*, Florencia, Alinea, 2003, pág. 6.

44 *Ibid.*, pág. 10.

45 *Ibid.*, pág. 14.

46 *Ibid.*, pág. 18.

no puede obedecer a la ley impuesta por el Rey: el Rey, afirma, es un fantasma. “Yo no obedezco ni amo a esos fantasmas. Yo no puedo ser real más allá de mi propia sangre⁴⁷”.

La sangre heredada es la otra protagonista de esta obra y determina el destino de Antígona, pues es una sangre que transmite la culpa de los padres. Sin embargo, la postura de Antígona es de autonomía: afirma que en ella la sangre es inocente y, por esto, decide custodiarla: enterrada viva, clava en el suelo la espada que un soldado le había dado para que pudiera poner fin a su vida libremente, y esparce el vino en la tierra, esta sangre que no es sangre. Bergamín, también en este caso como en el caso del esqueleto, opera una inversión: de ser un elemento violento la sangre se trasmuta en una sangre inocente y Antígona terminará ahorcándose en su tumba.

“¿Por qué muere Antígona? ¿Por quién muere? ¿Para qué muere?⁴⁸”, se pregunta el Coro al final de la obra.

De sombra, sueño y sangre está tejido,
con hilo de ilusión, el transparente
tramado de la vida, mortalmente
en sangre, en sueño, en sombra convertido.
El tiempo, trastornando su sentido,
lo torna en un sentir que no se siente.
No hay sueño que no pueda, de repente,
quedarse por la angustia suspendido.
Cuando la luz me prende sin tocarme,
no hay sombra que no pueda ser vencida;
porque solo el amor puede asombrarme⁴⁹.

El grito de Antígona, se ha dicho, es un grito que sale de la sangre. Un grito que sale del corazón, como aquel grito de espanto y de dolor fijado para siempre como en una fotografía en el Guernica de Picasso. Un grito de personas y hasta de animales. Existe, en efecto, un interesante vínculo entre la sangre en la obra de Bergamín y el cuadro de Pablo Picasso. Bergamín amaba recordar que fue él, junto a otros amigos, quien consiguió convencer a Picasso para que dejara en blanco y negro su famosa pintura que, según nuestro arlequín-esquelético, tenía la fuerza de una fotografía sobrenatural. Hicieron una prueba recortando papeles de color y colocándolos sobre la pintura y finalmente Picasso decidió no colorearla. Sólo dejó uno de estos papeles: una lágrima roja de sangre. “Esta lágrima –le dijo a Bergamín– la vamos a conservar y cuando Guernica esté instalado, todos los viernes le pondrás una lágrima donde te parezca mejor”. El proyecto de Picasso no pudo realizarse, pues su obra tuvo que salir de Europa para salvarse. Como para dar voz a aquella lágrima roja de sangre Bergamín escribió su Antígona.

47 *Ibid.*, pág. 20.

48 *Ibid.*, pág. 58.

49 *Ibid.*, págs. 12-14.

Escribía José Bergamín que “[...] el que quiere saber lo que lee, y por saberlo puramente quiere no olvidarlo, relee y no lee solamente⁵⁰”. En la relectura el saber revela su parentesco con el “sabor⁵¹”. Releemos para saborear los textos, releemos saboreando los textos. Terminamos este ensayo con la esperanza que nuestras papilas gustativas hayan devuelto a los lectores un sabor agradable... o por lo menos comestible.

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio, “Identificación y desidentificación de un autor llamado José Bergamín”, *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, nº 46, 2001, págs. 81-87.
- AZNAR SOLER, Manuel, “Discurso de José Bergamín en el X Congreso Internacional de Teatro (París, junio de 1937)”, *Anthropos*, número monográfico “José Bergamín. La escritura símbolo de exilio y peregrinación”, nº 172, mayo-junio 1997, págs. 71-73.
- BERGAMÍN, José, *Mangas y capirotos (España en su laberinto teatral del XVII)*, Madrid, Plutarco, 1933.
- , “Ahora que me acuerdo (Fragmentos del Capítulo I del Libro “Recuerdos de Esqueleto”)”, *Entregas de la Licorne*, 1-2, noviembre 1953, Montevideo, págs. 51-69.
- , *La corteza de la letra (palabras desnudas)*, Buenos Aires, Losada, 1957.
- , “Laberinto de la novela y monstruo de la novelaría”, *Beltenebros y otros ensayos sobre Literatura Española*, Barcelona, Noguer (Temas de hoy y de siempre, 2), 1973, págs. 77-139.
- , *El pensamiento perdido. Páginas de la guerra y del destierro*, Madrid, Adra, 1976.
- , entrevista de J.A. Marfil, “José Bergamín, una inteligencia inclasificable”, *El Viejo Topo*, Barcelona, nº 17, febrero 1978, págs. 22-27
- , *El cohete y la estrella. La cabeza a pájaros*, Madrid, Cátedra, 1981.
- , *La sangre de Antígona*, Florencia, Alinea, 2003.
- , *Dolor y claridad de España. Cartas a María Zambrano*, edición de Nigel Dennis, Sevilla, Renacimiento, 2004.
- , *Teatro de vanguardia (una noción impertinente)*, edición de Paola Ambrosi, Prólogo de Nigel Dennis, Valencia, Pre-Textos, 2004.
- , “Documentos RNE: José Bergamín: el fantasma peregrino de un esqueleto perplejo”

50 ID., “Leer y releer”, *La corteza de la letra (palabras desnudas)*, Buenos Aires, Losada, 1957, pág. 13.

51 *Ibid.*, pág. 14.

<http://www.rtve.es/alicarta/audios/documentos-rne/documentos-rne-jose-bergamin-fantasma-peregrino-esqueleto-perplejo-10-08-13/1382549/>

DENNIS, Nigel, *El aposento en el aire. Introducción a la poesía de José Bergamín*, Valencia, Pretextos, 1983.

GONZÁLEZ CASANOVA, José Antonio, *Bergamín a vista de pájaro*, Madrid, Turner, 1995.

HERAS, Guillermo, "Divagaciones sobre el primer teatro de José Bergamín", *Anthropos*, número monográfico "José Bergamín. La escritura símbolo de exilio y peregrinación", nº 172, mayo-junio 1997, págs. 77-80.

HIDALGO NÁCHER, Max, "Laberintos de José Bergamín (Un laberinto de poesía en los laberintos de la Historia)", *Laberintos*, nº 15, 2013, págs. 17-34.

LÓPEZ CABELLO, Iván, "La silenciada resistencia de José Bergamín", *RHA*, vol. 2, nº 2, 2004, págs. 49-58.

LORENZO, María Pilar (ed.), *José Bergamín para niños*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1989.

PENALVA, Gonzalo, *Tras las huellas de un fantasma. Aproximación a la vida y obra de José Bergamín*, Madrid, Turner, 1985.

RAGUÉ-ARLAS, M.J., *Els personotges femenins de la tragedia grega en el teatre català del segle XX*, Barcelona, Sabadell, 1990.

SOCA, Susana, "Presentación", *Entregas de la Licorne*, 1- 2, noviembre 1953, págs. 9-11.