

El coloquio de Bergamín con Cervantes¹

M^a Teresa Santa María Fernández
 (Grupo de Estudios del Exilio Literario Español –GEXEL–
 Universitat Autònoma de Barcelona)
 (Universidad Internacional de La Rioja)

A Manuel Aznar Soler, de quien sigo aprendiendo

El escritor exiliado José Bergamín (Madrid, 1895-Fuenterrabía 1983) dedica varios de sus ensayos, conferencias, aforismos y piezas teatrales a interpretar algunas de sus obras o a rescatar personajes y tramas que aparecen en diferentes textos de Miguel de Cervantes. A primera vista, podría parecernos que su cantidad desmerece a las páginas dedicadas a otros autores del Siglo de Oro, como pueden ser Lope de Vega o Góngora. Pero no podemos olvidar que el interés por parte de algunos de sus compañeros de esa Constelación de la República venía justificado por la conmemoración de centenarios, de nacimientos o muertes que no fueron, en este caso, propicias a homenajes, como los que sí pudieron brindar nuestro autor y sus coetáneos a otras grandes figuras de la literatura española. Por otro lado, no deja de ser significativo que Agustín Millares Caro ofreciera su edición de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* dentro de la colección Laberinto de la editorial Séneca, que dirigió el propio Bergamín durante su destierro en México. ¿Y no será también un ejemplo más de que esa amistad continúa el hecho de que se haya estrenado en 2013 *La sangre de Antígona* precisamente dentro de la XLI edición del Festival Internacional Cervantino (FIC) en Guanajuato?

Pero el interés y la fascinación por Cervantes, por su vida y por su obra, abarcan muchos años de la biografía y bibliografía del propio Bergamín. Y, tal y como indicábamos al principio, toca los más diversos géneros con la profundidad, la paradoja y los acertados pensamiento y sentimiento que el escritor madrileño sabía poner en sus escritos. También, como ocurre con otros modelos literarios que asume como propios, nos encontraremos numerosas citas cervantinas jalando los textos del escritor desterrado. A partir de ellas podremos trazar algunas de las ideas que el autor toma del creador del *Quijote*.

1. “¡Oh edad dichosa y siglos dichosos aquéllos!”: con el *Quijote* hemos topado

Con esta cita del discurso de la Edad Dorada que Don Quijote dirigió a los cabreros en el capítulo XI de la primera parte de la novela (I, 11, 133), iniciamos nuestra ruta por el laberinto cervantino en José Bergamín. Aparece dicha cita cervantina en el cuadro primero del Epílogo de la primera obra teatral que publica en el exilio, *Tanto tienes cuanto esperas*:

CAPITÁN. (*Cayendo en cuatro patas como los demás al intentar un trozo oratorio*) “¡Oh edad dichosa y siglos dichosos aquéllos...”

LICENCIADO. En los que felizmente, como ahora, andábamos a cuatro patas.

ESTUDIANTE. ¡Y lo que anduvimos a gatas!... Cuestión de raza, Licenciado. ¡La aristocracia de la sangre! Cuestión de vino. ¡El orangután nos fastidió poniéndonos en dos pies para siempre! (*TT* 43)²

¹ Este artículo forma parte del proyecto de investigación *Escena y literatura dramática en el exilio republicano de 1939: final* (FFI2010-21031), que dirige el profesor Manuel Aznar Soler.

² Citaremos a partir de ahora esta obra como *TT*, *La niña guerrillera* como *NG*, *La hija de Dios* como *LHD*, *Melusina* y *el espejo* por *MYE*, *Los tejados de Madrid* por *LTM*, *La sangre de Antígona* como *LSA*, *La cama, tumba del sueño* o *El dormitorio* por *LCT*. Indicamos la abreviatura consignada en paréntesis con el número de página a continuación. Seguiremos la edición que aparece en Santa María (2001, II, 1-445).

También resulta la primera referencia en su dramaturgia a Cervantes, pues aunque Hamlet, Puck, Fausto o Don Juan sí aparecen como personajes en algunas de sus obras de Vanguardia (Bergamín 2004), no ocurre lo mismo con las figuras creadas por don Miguel. La ironía de la cita anterior en el contexto que se produce es manifiesta pues sobre la escena aparece una “alegre mascarada carnavalesca de la *Brigata gastadora*” (TT 5-6) que coincide poco en su acciones y palabras con la Edad dorada a la que Don Quijote aludía. Pero, paradójicamente, consigue Bergamín tributar un pequeño y efectivo homenaje a su autor, pues idéntico sentido irónico guardaba en el capítulo del *Quijote*.

No será esta la única alusión a la novela cervantina que aparece en esta obra. La siguiente referencia que nos encontramos se hallaba un poco antes, en este mismo acto, aunque en esta ocasión no se trate de un poema atribuible a Cervantes sino una estrofa de Santa Teresa que Lope había glosado a partir, a su vez, de una canción del comendador Juan Escrivá (Castillo fol. CXXVIIIv). Pero eso sí lo había recitado la misma condesa Trifaldi en el la segunda parte del *Quijote* (II, 38 1031). Nos referimos al poema que se inicia con el verso “Ven, muerte, tan escondida” (Menéndez Pelayo 161-164). La incorporación de canciones y poesías de autores cultos o procedentes de la tradición popular supone una constante en la obra dramática de Bergamín, en clara imitación de los dos modelos de teatro que seguía, la tragedia grecolatina y el teatro del Siglo de Oro (Santa María 2011, I, 138). Por tanto, en esta ocasión, el estilo y la oportunidad de incorporar canciones o poemas para rebajar la tensión de lo narrado o escenificado constituirán el punto de unión entre ambos escritores.

Por otro lado, aunque en esta ocasión solo coinciden en intenciones o en elegir el mismo poema para una de sus obras, Bergamín, como ocurre con otros autores del Siglo de Oro o del Romanticismo español, elegirá algunos versos o palabras cervantinas para glosar o comentar en su obra poética. De esta manera, toma del capítulo sexto del libro tercero de *los trabajos de Persiles y Sigismunda* la cita “Una peregrina tan peregrina que iba sola” para glosar uno de sus poemas de *Apartada orilla* (1971-1972)³. Dicho poema consta de dos estrofas que dicen así: “Soy peregrino en mi patria, / y tan peregrino en ella, / que voy solo, y voy andando / sin casi pisar su tierra. // Su tierra *que toda es aire* / para mí, como si fueran / mis pasos los de un fantasma / que pasa sin dejar huella” (Bergamín 2008: 418). Y de nuevo vuelve a enlazar palabras de Cervantes con parte de un verso de Lope de Vega que corresponde a un poema inserto en *La desdicha por la honra*. Pero centrándonos en Cervantes, volveremos a encontrar a la protagonista disfrazada de “peregrina” en el tercer acto de *Melusina y el espejo* (MYE 234) y hemos podido comprobar en otra ocasión la importancia de la vida, el pensamiento y la percepción del destierro como peregrinaje en José Bergamín (Santa María 2014).

Otro epígrafe cervantino en un poema de Bergamín que podemos citar sería el siguiente: “Me da la vida el temor / de lo que será después”. Se trata de dos versos de la glosa poética que aparece en el capítulo XVIII de la II parte del *Quijote*. Bergamín, en un perfecto guiño a Cervantes, glosa el mismo verso que él: “Lo que será después” (Bergamín 2008, 119).⁴ Sin embargo, como tendremos ocasión de comprobar a continuación, no solo un par de recursos estilísticos de ironía y distanciamiento o comentarios en versos a frases que encontramos en textos cervantinos relacionan las obras de ambos autores, sino que Bergamín hace suyas algunas de las ideas recurrentes en la obra de Cervantes.

³ Tomamos para citar la poesía de José Bergamín la edición de Nigel Dennis de sus *Poesías completas, I*. 2008. Queremos dejar constancia aquí la importante labor que ha realizado este investigador británico, recientemente fallecido, para dar a conocer la obra de José Bergamín.

⁴ Aparecen también dos epígrafes más en sendos poemas posteriores a 1965. Se trata del inicio del primer verso de la segunda estrofa del soneto que Don Miguel escribió en 1598 al túmulo del rey Felipe II en Sevilla: “¡Por Jesucristo vivo!” (Bergamín 2008, 351) y el que retoma la frase con la que acaba el capítulo VIII de la II parte del *Quijote*, “Cosas que a cosas llegan” (Bergamín 2008, 543).

2. “Un poco de luz y no de sangre” para España y los españoles

En esta ocasión Bergamín recupera parte de una cita del *Coloquio de los perros* para exponer una idea que reiterará en algunos de sus ensayos y en su teatro:

Por haber oído decir de un gran poeta de los antiguos que era difícil cosa el no escribir sátiras, consentiré que murmures un poco de luz y no de sangre; quiero decir, que señales y no hieras ni des mate a ninguno en cosa señalada; que no es buena la murmuración, aunque haga reír a muchos, si mata a uno; y si puedes agradar sin ella te tendré por muy discreto. (Cervantes 1995, 310)

Esta petición de “luz y no de sangre” queda asociada en Bergamín al conflicto de la guerra civil y al llamado problema de España, tal y como podemos comprobar en el prólogo a los ensayos recogidos en *De una España peregrina* con estas palabras:

Casi nunca en España huele -como en una hamlética Europa- a podrido, a sangre podrida; sino a sangre quemada, chamuscada; huele a chamusquina. Esto de quemarse la sangre, propia y ajena, es muy español. Como el dicho que tan expresa como expresivamente lo denuncia. *Un poco de luz y no de sangre*, decía Cervantes. De luz y no sólo de fuego. (Bergamín 1972, 10)

Esta visión dualista de nuestro escritor que ha remarcado González Casanova en un capítulo de su monografía, *Bergamín a vista de pájaro*, que lleva como título la cita cervantina que comentamos (González Casanova 169-179) le permite de nuevo jugar con los múltiples significados y realidades que las palabras connotan. De esta manera, la sangre será asociada no solo a esa lucha entre la sangre engendradora y la sangre destructora que detentan las mujeres y los hombres, respectivamente, en buena parte de su teatro. Antígona, Medea, Teodora/Hécuba, la Niña guerrillera, Beatriz de Alvarado, Melusina serán conscientes de esa predestinación de su sangre, de sus hijos, a ser sangre mortal, a perecer de manera irreparables. Así que algunas de ellas – Antígona, Teodora, la Niña o Beatriz – no entenderán para qué dar a luz ese fruto que se extinguirá a manos del hombre, pertinaz representante de la sangre destructora que conlleva toda guerra. Por el contrario, Medea y Melusina renunciarán a esa sangre procreadora – antes o después de tenerla – para evitar perder esa esencia divina que con su vinculación carnal con el hombre perderían.

Pero, en una segunda instancia, la sangre contiene en muchos escritos de Bergamín un sentido religioso manifiesto. Podemos citar numerosos lugares donde se comprueba este hecho. Nos limitaremos, no obstante, a señalar los más vinculados con ideas expuestas también en su teatro. Y, de esta manera, la sangre de sus compatriotas durante la guerra civil es la misma que aparece en el primer fratricida, tal y como comenta en su ensayo “La cruzada y el desquite”:

Nadie podrá ocultarla, esa sangre de Abel que se enciende como un grito estelar en nuestro cielo. Como estrella del alba. Estrella nunca vista. Lucero de verdades. Los que la han traicionado doblemente, huirán como las sombras, cuando, al alborear sangriento, después de haber cantado el gallo muchas veces, el llanto silencioso de Pedro vuelva a afirmar de nuevo a Cristo. (Bergamín 1941, 56-57)

Y “La Estrella nunca vista” será el título que dé a la Jornada Segunda de su obra teatral *La niña guerrillera* (NG 117). Precisamente, será una de las piezas dramáticas donde se mezcle la sangre y la luz con un significado de esperanza, de renacer glorioso, en ese amanecer – real y político – que nuestro autor deseaba para su país y con el que acaba esta obra: “Alta cumbre

nevada. Túmulo de nieve. Luz de amanecer. Entran las tres viejas, envueltas por completo en sus negros mantos, sentándose junto al túmulo” (NG 153). También en otros textos dramáticos de Bergamín, se acaba la acción con la luz del alba, como puede ser en el tercer acto de *Tanto tienes*: “Está amaneciendo. Una luz blanquecina y turbia disuelve, poco a poco, los últimos alientos nocturnos. Conforme va avanzando el diálogo se va esclareciendo esta luz, esparciéndose por la escena, hasta quedar ésta iluminada y transparente” (TT 32). O el del también tercero y último de *La hija de Dios*, donde en medio de la desolación y la sangre de todo un pueblo vertida ese trágico verano de 1936 nos encontramos esa luz cervantina que aporta algo de esperanza: “¡Ved que entre las humaredas y el polvo empieza a encenderse también de sangre el horizonte; y que nosotras no veremos ya la luz de este día!” (LHD 89).

Nuestro dramaturgo confiaba que ese fuego purificador, esa sangre chamuscada de miles de víctimas y mártires inocentes, hubiera dado entrada a una luz y realidad nueva. De esta manera, como en otras cuestiones, la religión se entrelaza con la literatura y también con la política. Lo podemos ver claramente en la elección para su primera obra escrita en el exilio, *Tanto tienes cuanto esperas*, de 1944, de esa protagonista analfabeta, Santa Catalina de Siena, quien, al igual que en Bergamín en la época que le tocó vivir, acusó en el siglo XIV a las altas jerarquías eclesiásticas de chupar y acabar con la sangre donada por Cristo a su Iglesia:

Sólo por el pueblo podía hacerse la trasfusión de sangre vivificadora. A la Iglesia como al Estado. Muchas veces hemos recordado -y publicado en España- aquellas estupendas palabras de Santa Catalina de Sena ofreciéndonos la imagen de la Iglesia de Cristo, en el mundo, en el tiempo [...] apurada, exangüe, anémica: porque sus sacerdotes, religiosos, clérigos, obispos -nos dice la santa con magnífica valentía- le chupan como sanguijuelas la sangre; se alimentan de ella [...]. ¡Cuántas veces hemos evocado en nuestra España estas terribles palabras acusadoras de la heroica santa! Estas palabras que la santa quería decir a gritos para que llegasen a todos los oídos. Y aún llegan, actuales, a los nuestros. (Bergamín 1941, 78)

Otra vinculación religiosa de la sangre que cita a menudo nuestro autor procede de la Eucaristía, de la conversión del vino en la propia sangre de Jesucristo. No es ahora el momento de ocuparnos del auge en el teatro de principios del siglo XX de los autos sacramentales y de la difusión de alguno de ellos que realizó el propio Bergamín a través de las páginas de *Cruz y Raya*, pero sí nos corresponde traer a colación una cita donde de nuevo la dimensión cristiana de esa sangre se vincula, como en la Antigüedad clásica, con la propia génesis del teatro a partir del vino y de las celebraciones en honor a Dionisios:

El acto orgiástico de la tragedia griega es en la comedia española católica, acto sacramental. Pero en el acto sacramental, purificador, cristiano, la sangre no se viste por fuera para enmascarar a la muerte, porque esta sangre sacramental no es la del vino dionisiaco de la embriaguez orgiástica, sino que este vino es el de la sangre, el del verdadero Dios Sangre que enciende por dentro la vida para iluminarla de pasión racional, de razón divina. [...] El entendimiento, la inteligencia, del acto sacramental católico, se ilumina por esa sangre, que le enciende, que le enfervoriza de poesía. (Bergamín 1933, 70-71)

Precisamente, en una de sus obras de teatro basadas en una tragedia clásica, *La sangre de Antígona*, veremos aunados todos estos aspectos religiosos, políticos y teatrales tan del gusto bergaminiano. La obra, escrita en 1955 en París con música del compositor también exiliado Salvador Bacarisse, lleva por subtítulo “Misterio en tres actos” y en sus páginas Bergamín versiona el mito de Antígona evocando en la lucha de Etéocles y Polinices la de Caín y Abel y,

por supuesto, la de los bandos enfrentados en la guerra civil española de 1936. De nuevo, parece pedirnos en esta pieza dramática, “un poco de luz y no de sangre”, como solicitaba en su día Cervantes. Y una vez más, los españoles, ultravioletas o infrarrojos, como los denominaría en otros textos Bergamín, son incapaces de evitar el sacrificio de esas antígonas españolas quienes sí renuncian a la sangre creadora. La obra termina con un rechazo por parte de la protagonista del pan y del vino –imágenes sacramentales de la Eucaristía, sin duda (LSA 417-420)– pero, sobre todo, inciden en la idea que se esconde detrás de este epígrafe cervantino tantas veces repetidos por el escritor madrileño y con el que incidía en ese sueño casi imposible de no dirimir los conflictos políticos con el enfrentamiento sino con la luz. Luz entendida no solo como “lumbre” sino como “alumbramiento” de nuevas vidas, tal y como se desprende de un pasaje del II Acto de la obra donde la protagonista reclama su derecho a la maternidad en un momento donde la luz y la sangre, por fin, se revelan como una sola realidad:

¿No estaría más sola? ¿No sería más libre, más pura,
cuando otra nueva vida naciera de mi sangre,
se alumbrara en mí, por mi deseo,
separándose de mis entrañas?

¡Siento esta vida mía, fuera y dentro de mí,
que me abrasa, que me consume! [...]

¿No me veis? ¿No me oís?
¡Soy yo, la que desaparece, como el día,
ciñendo de una línea de sangre el horizonte!

¡Soy yo, la tenebrosa, la que enciende
ante vuestros ojos, la noche estrellada!

La que se apaga como una llamita trémula en la lumbre
escondiéndose entre las brasas, como un ascua ardiente.

¿Dónde enterraré para siempre esta luz de mi alma? (LSA 411-412)

3. “El cielo padece fuerza”: Cervantes, Unamuno y Bergamín

En esta lucha entre la luz y las tinieblas que hemos comentado, vuelve a retomar José Bergamín un asunto, el religioso, que le une a Cervantes a través de otro de sus maestros, don Miguel de Unamuno. Así utiliza como uno de los subtítulos de su primera obra publicada en el exilio, *Tanto tienes cuanto esperas*, donde dramatizará episodios de la vida y las cartas de Santa Catalina de Siena, esa idea cervantina de que “El cielo padece fuerza”. Bergamín nos recuerda el pasaje de *Don Quijote* de donde ha tomado tal epígrafe: el capítulo LVIII de la segunda parte de la novela de Cervantes. Se trata del momento en que el protagonista se encuentra con cuatro santos de palo o caballeros andantes a lo divino: San Jorge, San Martín, San Diego o Santiago Matamoros y San Pablo. Y habla de ello en su ensayo “Sobre ascuas” (Bergamín 1976), donde comenta el libro *Vida de Don Quijote y Sancho* de Unamuno. Bergamín opina, por su parte, que “todo en el libro admirable de su vida parece equilibrarse, de veras y de burlas, en esta tragicómica pugna del heroísmo y la santidad. Por eso en este pasaje, que Unamuno llama abismático, vemos decidirse por boca del mismo Don Quijote esta diferencia, cuando encarándose con los santos nos afirma: “Que la diferencia que hay entre mí y ellos es que ellos fueron santos y pelearon a lo divino y yo soy pecador y peleo a lo humano. Ellos conquistaron el

cielo a fuerza de brazos, porque el cielo padece fuerza, y yo hasta ahora no sé lo que conquistó a fuerza de mis trabajos” (Bergamín 1976, 202-203).

Por otro lado, en la obra teatral aludida se explica claramente en el Cuadro Segundo del Primer Epílogo el significado de estas palabras dentro del contexto de este “Misterio de la fe y dolorosa pasión de Santa Catalina de Siena”. Lo explica el Cardenal Tebaldeschi en una intervención culmen de la obra, pues en ella está renunciando a la falsedad y a su nombramiento como Papa, a la vez que reconoce en Urbano el auténtico y legítimo heredero de San Pedro en la dirección de la Iglesia:

CARDENAL TEBALDESCHI. (*Exaltándose.*) Soy el que no fue. El que no es: tú sólo el que eres. Porque tú sólo eres el primero que dijo al Señor: “Tú eres Cristo, hijo de Dios vivo”. Tú eres el Sumiller de la Sangre. Tú eres el burlador de la muerte, que tapas su espejo con tu cuerpo; su sombra con tu nombre. Tú eres la piedra del sepulcro, la piedra removida por el espíritu de resurrección. Piedra viva y muerta, si apartada, echada a un lado por el Ángel. Tú eres la piedra levantada hasta el cielo, contra el cielo, que sólo por ti padece fuerza. Tú, la piedra tirada por la mano divina que se esconde. Tú eres la piedra del escándalo sobre la que está edificada la Iglesia de Cristo. Porque escrito está: “Necesario es que se haga el escándalo. Mas ¡ay de aquel por quien el escándalo se hace!” (TT 49)

Estamos, por tanto, ante un nuevo misterio o auto sacramental. No se trata de una mera comedia de santos al estilo de las que irrumpieron en España durante el Siglo de Oro, sino que el propio Bergamín matiza en uno de sus ensayos, “El pan en la mano”, la explicación del género con el que se refiere a *Tanto tienes*:

El acto teatral diríamos que se repite, como el acto litúrgico, independientemente de su propia significación. Lo que tiene de teatral la liturgia, de esa manera, es como lo que tiene a su vez de litúrgico, de religioso, el teatro. [...] El mejor ejemplo lo tendríamos en las representaciones que se hacían en España, derivadas de los misterios y moralidades medievales con el nombre exactísimo de actos o autos sacramentales. (Bergamín 1973, 28)

Y al igual que realiza en muchos de sus poemas una glosa a partir de una estrofa o verso, como veíamos al principio de este artículo, en todo este “misterio” nuestro escritor explica de manera clara y manifiesta que una realidad es la iglesia como entidad humana, caduca, con errores y percedera; y otra muy diferente la Iglesia divina, eterna, vinculada con Jesucristo. Esta última nunca logrará ser derrotada, tal y como Don Quijote intuía y manifiesta el propio Jesús al proclamar a San Pedro como su continuador en la tierra: “Y yo te digo a ti que tú eres Pedro, y sobre esta piedra edificaré yo mi iglesia, y las puertas del infierno no prevalecerán contra ella. Yo te daré las llaves del reino de los cielos, y cuanto atares en la tierra será atado en el cielo, y cuanto desatares en la tierra será desatado en los cielos” (*Mateo* 16, 16-19; *Marcos* 8, 29 y *Lucas* 9, 20). No prevalecerá el mal a pesar de que tanto en la época de la santa italiana como en la del propio Bergamín “el cielo padece fuerza”.

4. ¡Con Cervantes hemos topado!: los significados de una cabeza parlante

Si hasta ahora hemos visto que Cervantes se embosca en la obra de Bergamín a partir de una cita, de un pasaje o de una idea felizmente asumida por este último en su poesía, ensayos o teatro, vamos a comentar a continuación un motivo que de nuevo le sirve a ambos para hablar de lo divino y de lo humano. Nos centraremos, en este caso, en una de las obras dramáticas más complejas y con más reminiscencias de modelos previos al escritor contemporáneo. Nos referimos a *Melusina y el espejo* o *Una mujer con tres almas* y *Porqué tiene cuernos el diablo*.

Bajo un título y subtítulos tan amplios, condensados con la etiqueta sobre el género dramático que él mismo pone a su obra, “*Figuración bergamasca en tres actos, divididos en doce cuadros*” (MYE 756), nos encontramos sendas citas de los tres grandes dramaturgos españoles del Siglo de Oro en este orden: Tirso de Molina, Calderón y Lope. Sin embargo, en este caso vuelven a tener más importancia los subtítulos que otorga a la “figuración” que dichas citas. En efecto, a lo largo de la pieza más que la triada dramática que cita al principio de la obra constituirá uno de los episodios más importantes de la trama de la obra el motivo de la cabeza parlante, de tan honda raigambre cervantina, como esperamos demostrar a continuación.

La Escena VI, con la que acaba el Primer Acto de *Melusina y el espejo*, finaliza con la siguiente acotación:

(Mientras esto se dice, MELUSINA ha sacado de entre sus velos la cabeza cortada de Conrado, asiéndola de los pelos para mostrarla. Ante ella, el DIABLO se precipita de la balconada, cayendo sobre el ataúd y poniéndose la cornamenta sobre la cabeza, sigue montado sobre el féretro, como llevando en andas, triunfalmente. Entretanto, el ESPEJO-ARLEQUÍN, trata en vano de situar su cristal ante el rostro de MELUSINA, que ésta escuda con la cabeza cortada. Sigue la música y el cortejo adelante, y en el balcón la misma actitud de MELUSINA, con la cabeza asida de los pelos, mostrándola, respaldada por las tres Máscaras, con la de la MUERTE abajo y teniendo el ESPEJO-ARLEQUÍN a su lado, mientras el telón cae lentamente). (MYE 204)

Como podemos ver, Bergamín resuelve con dicho motivo y de manera original varios conflictos heredados de la tradición clásica, dándole la vuelta u ofreciendo la perspectiva desde el otro lado del espejo. Así, en este caso, no será Perseo quien corte y recoja la cabeza de la Medusa, sino Melusina quien ha cortado, eso sí con un sable de cartón (MYE 202), la cabeza de su marido, Conrado Meduso, previamente muerto. Por otro lado, toda la obra se vincula con las historias medievales sobre Melusina que él muy bien conocía puesto que había prologado una versión de ellas, la de la *Ondina* del Barón de la Motte Fouque. Sin embargo, en la obra no desaparece este espíritu divino ni pierde su alma por el incumplimiento del pacto que ha tomado al casarse con un hombre, tal y como comenta al respecto de la trama de estas leyendas Bergamín en el citado prólogo:

Según nos dice Paracelso en el libro del que nos ha dicho Fouqué que ha surgido su Ondina, ésta es un espíritu *elemental*, criatura espiritual de la naturaleza, como las ninfas o sirenas, los gnomos o duendecitos, los lemures... y tantos otros más, cuya diferencia con lo humano pertenece a su encarnadura natural, más sutil que la del hombre, aunque de idéntica materia; como la que Shakespeare atribuye a los sueños. Seres elementales a los que Cervantes llama *espíritillos* y Lope *melusinas*. Estos espíritus naturales o elementales semejan al hombre y a la mujer por su forma, sin que esta forma corporal encarne en ellos ningún alma: son espíritus naturales elementales, sutilísimos, que no tienen alma, y por eso gozan de una aparente inmortalidad feliz, insensibles al amor y al dolor humanos. [...] Sin embargo, los que son entre ellos, y a semejanza humana, femeninos, pueden llegar a adquirir un alma si se unen a un hombre en matrimonio. Es lo que le sucede a Ondina. [...] Cuando se realice por el amor esa transmutación portentosa, al volverse mujer de veras, esa alma suya, por tan recién nacida, por tan nueva, dará a su sensibilidad un sentimiento de alegría o de dolor que nos parecerán humanísimos; mucho más, decíamos, que el de todos los buenos y malos seres humanos que la rodean. Y, no obstante, no nos parece Ondina *demasiado humana* (que hubiera dicho Nietzsche), sino más bien sobrehumana, por serlo tanto. (Bergamín 1974, 10-11)

En este caso, la Melusina bergaminiana no solo no pierde el alma, sino que consigue dos más a lo largo de la obra. Además, otros dos elementos tradicionales a los que el escritor exiliado da la vuelta serían el del pacto demoníaco y el recurrente del marido cornado. En este caso, y aunque el propio nombre de marido de la protagonista, Conrado, nos permita hacer un fácil juego de palabras con “cornado”, los cuernos por infidelidad recaerán sobre la cabeza del Diablo, tal y como se anuncia en la acotación final de este Primer Acto.

Pero la vinculación de esta cabeza, más tarde veremos que parlante, con Cervantes va más allá pues, tal y como recordó Bergamín en el capítulo segundo de la película emitida por la televisión francesa, *Los ángeles exterminados*, este episodio de la viuda agarrando la cabeza de su marido y viajando con ella nos recuerda a la historia de la hermosa Ruperta, que se incluye dentro del capítulo XVI y XVII del tercer libro de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, donde la protagonista, tras el asesinato de su marido, jura venganza llevando consigo la espada y la cabeza del difunto (Cervantes 1994, 1294-1303). Al igual que le ocurrirá a Melusina, el amor – en ese caso humano - se impondrá, al final, sobre la muerte y la vengadora acabará casándose con el asesino de su marido.

Pero vayamos ya al tema de la cabeza parlante. A partir del Acto II de *Melusina y el espejo* se nos presentará, como un personaje más “La Cabeza de Meluso” (MYE 205). Esta testa que habla y dialoga nos recuerda al famoso pasaje de la cabeza encantada, sobre cuya relación nos da una pista Bergamín en un artículo que lleva el significativo título de “Derrotero paradójico: la cabeza parlante (burladera del pensamiento)” y que se incluye en el primer número de su revista unipersonal *El pasajero, peregrino español en América*:

La mejor burla quijotesca [...] fue la que nos dio hacia el final de las andanzas del Caballero desbaratado, cuando nos relata el episodio de aquella *cabeza encantada* y sus enigmáticas respuestas. Y ninguna réplica tan burladora como la que dio a la pregunta extraordinaria de Don Quijote de si fue verdad o no lo fue *lo que él dijo que le pasó* en la cueva de Montesinos. Respondió la *cabeza encantada*: “hay mucho que decir: de todo tiene”. ¡Estupenda manera de no decir nada, dando a entender todo! (Bergamín 1943 (1), 41)

Además, en la pieza bergaminiana se incluye una escena donde Melusina propone un tipo de juego o burla muy parecido al que ofrece Cervantes en ese capítulo LXII de la Segunda parte del *Quijote*, “que trata de la aventura de la cabeza encantada, con otras niñerías que no pueden dejar de contarse” (Cervantes 2004, 1237-1251):

MELUSINA. Os he reunido aquí para que escuchéis por la boca viva de Conrado, cuya cabeza está presente, cuál es su última voluntad; que ha de ser cumplida por vosotros a riesgo de vuestra propia vida. Podéis comprobar vosotros mismos que no hay engaño en esto, preguntando a la Cabeza de Meluso lo que queráis, y acercándoos a ella para ver que lo es, en efecto, su cabeza misma, tal como la conocisteis en vida. (MYE 226)

Bergamín, además, utiliza ese motivo de esa “cabeza, que tiene propiedad y virtud de responder a cuantas cosas al oído le preguntaren” (Cervantes 1993, 1239-1240) como imagen para el título de uno de sus libros, *Aforismos de la cabeza parlante*, aunque ya en sus primeros aforismos, publicados en los años veinte bajo el título de *La cabeza a pájaros* (1925-1930) había incluido un subapartado, “Molino de razón”, donde la figura del *Quijote* se evoca en varios de ellos (Bergamín 1981, 87-103) y que iba precedida por una dedicatoria “Don Miguel de Unamuno, místico sembrador de vientos espirituales” (85).

Pero volviendo a Melusina y a su utilización de la cabeza parlante como recurso de su trama, no podemos olvidar a otro personaje que aparece en ella y que cobra también su relevancia. Nos referimos a ‘El barbero Juan’. El barbero resulta otro personaje “tópico” de la literatura del Siglo de Oro, pues aparece, por ejemplo, junto con el cura en el escrutinio de la biblioteca y como artífice de la estratagema para recluir al caballero andante en su casa a lo largo de la primera parte del *Quijote*, tal y como se explica en el capítulo VI y capítulos XXVI-XXVII. Su fama como ladrones o mentirosos lo atestigua la defensa que realiza el Buscón al referirse al oficio de su padre “fue, tal como todos dicen, de oficio barbero, aunque eran tan altos sus pensamientos que se corría de que le llamasen así, diciendo que él era tundidor de mejillas y sastre de barbas” (Quevedo 106). De ahí que también aparezca como objeto de burla en el acto I de *Por el sótano y el torno* de Tirso de Molina, aunque se supone que ejercían “las funciones de practicantes, cirujanos y afines” (*Don Quijote de la Mancha* II, 48, 1113, n. 18) y también, como en *La cueva de Salamanca* de Ruiz de Alarcón, actuaban como “cantores y aun compositores de romances (I, 25, 312, n. 100). Su importancia como arquetipo también lo refleja la cantidad de refranes que hacen referencia a dicha profesión, como “ayer barbero y hoy caballero” (cf. Kleiser 71, núm. 6388-6412).

Por tanto, el carácter burlesco de toda esa escena de la cabeza parlante o encantada de Conrado en *Melusina y el espejo*, cuya finalidad es la venganza de la protagonista al ordenar que las tres parejas de rivales amorosos del Primer Acto se casen, queda acentuado con la presencia de ese personaje que dialoga antes de que indique Melusina a Minutisa que “Hay mucha luz aquí. Corre las cortinas” (MYE 224). Se necesita oscuridad, como en el relato cervantino, para encantar, para que la cabeza hable. Además, otro de los personajes, el mismo Diablo, nos advierte del carácter engañoso del barbero en: “DIABLO. (*al oído de la Cabeza*) No hagas caso del fraile: es de pega. Hazme caso a mí. Yo soy quien te envió el peluquero” (MYE 228).

Llegamos, de esta manera, a uno de los temas cervantinos por excelencia: la relación entre verdad y ficción, el “engaño a los ojos” del que habla Bergamín en muchos de sus textos respecto al teatro pero también en relación a la literatura en general. Y si de Lope repetía con asiduidad esa cita de “la historia y la poesía, todo puede ser uno” (Bergamín 1933: 23); de la mano de su otro maestro, Cervantes, jugará muchas veces a esa dualidad de burla, engaño, verosimilitud o falsedad tan del gusto del autor del *Quijote*. Tomemos un ejemplo de la misma *Melusina y el espejo*, en concreto de su Tercer Acto. Cuando Melusina se presenta en el convento y Sor Asunción le interroga sobre quién es, se produce el siguiente diálogo:

SOR ASUNCIÓN. (*Entrando*)
 ¿Quién invoca aquí al Señor?
 MELUSINA. Una mujer.
 SOR ASUNCIÓN. (*Sorprendida*)
 ¿Melusina?
 MELUSINA. La que dijeron divina;
 que humana no pudo ser. (MYE 239)

Pero si la monja tornera no repara en el engaño que se esconde en la figura de la protagonista, la Abadesa conseguirá ponerle los pies en el suelo, devolverla a la realidad, ofreciéndonos, sin duda, la versión que tendría Sancho ante cualquier nueva ocurrencia de su señor don Quijote: “ABADESA. No diga simplezas, hermana, éstos son cuentos y embustes que todas oímos de chiquitas, cuando nos querían asustar con un nombre así, o parecido, del hada Melusina.” (MYE 243).

Como hemos visto, si al igual que Lope Bergamín aunaba la poesía y la historia, junto con Cervantes vendrá esa constatación de que nada es lo que parece o de que las burlas se vuelven veras, como dice el mayordomo durante el episodio de la ínsula de Barataria (II, 49,

1120). Lo hemos visto en algunos de los enredos que aparecen en *Melusina y el espejo* donde podemos encontrar al Diablo vestido de monja (MYE 225), aunque ya se nos había enmascarado como monje en una de las primeras piezas bergaminianas, *Tres escenas en ángulo recto* (1925) e intuido en parte de sus obras del exilio, pues algunas de ellas, como *Tanto tienes cuanto esperas* o *Melusina y el espejo*, transcurren en la época de las transgresiones y engaños consentidos, la de carnaval. También hemos podido constatar ese alertarnos sobre que nada es lo que parece en sus aforismos. También son numerosas sus disquisiciones sobre “la verdad” en su poesía. Y de nuevo recuerda en una de ellas que glosa un interesante epígrafe cervantino, que recogía a su vez un refrán, en el capítulo X de la II parte del *Quijote* (763):

La verdad adelgaza y no quiebra.

CERVANTES.

No hay medias verdades
ni verdad a medias:
la verdad adelgaza
pero no quiebra.
Porque no quiebra,
porque no se parte,
es una y entera. (Bergamín 2008, 702)

Encontraremos más versos sobre esta cuestión en su libro *Canto rodado*, volumen de poesías publicado en 1984 aunque, como señala Nigel Dennis en la introducción a las *Poesías completas* “la mayoría de los poemas fue redactada en París en los años sesenta” (Dennis 2008, XX): “La verdad más verdadera / es la que al parecer serlo / lo es como si no lo fuera” (Bergamín 2008, 705); “¡Qué mentirosa es la verdad! / ¡Qué verdadera la mentira! / ¡Qué engañosa la realidad / aparente de nuestra vida!” (714). Cuestión, por tanto, importante y que merece un atención especial, un interrogante como el que Bergamín nos deja en la última pieza dramática suya de la que tenemos constancia, *La camba, tumba del sueño o el dormitorio*, que escribió en 1955 en París sobre un poema de Baudelaire y donde plantea el escritor madrileño esa dualidad entre lo imaginado o soñado y lo vivido o tal vez también soñado: “ELLA. ¡Qué tontería! ¿No ves que estamos en una alcoba de verdad?... ÉL. ¿De qué verdad?” (LCT 432).

5. “Sueño y verdad de Cervantes”

Cuando Bergamín inicia una serie de conferencias sobre literatura en Montevideo en 1947⁵ sus primeras intervenciones, dentro de un ciclo que llevaba como título “El rostro y la máscara de la poesía en la literatura española”, van dedicadas íntegramente a Miguel de Cervantes bajo el epígrafe que hemos puesto a este apartado, “Sueño y verdad de Cervantes”. Recorre así durante tres días diferentes aspectos importantes de la obra cervantina y realiza desde el principio una pregunta interesante: “¿Se lee mucho a Cervantes?” (Martínez y Cagnasso 10). Responderá con sus palabras en este instante a la inquietud que le llevó a Francisco Rodríguez Marín a plantearse esa misma cuestión en 1916, con motivo del aniversario de la muerte del autor del *Quijote* además de repasar la visión que tenían Rubén Darío y Menéndez Pelayo al respecto.

Pero si nos centramos en los comentarios que realiza Bergamín, aparecen elementos reveladores e interesantes. El escritor exiliado incide en la idea de su dificultad en la forma, pero

⁵ Todas las conferencias fueron publicadas en El País de Montevideo en la síntesis que realizó el profesor Pasos y reproducidas en la recopilación que Rogelio Martínez y Alicia Cagnasso han editado en los tres volúmenes de *Crónica del exilio de José Bergamín en Uruguay*.

expone también otros obstáculos para su lectura, como pueden ser el concepto de “arte espejo” que imperaba en la época; la confusión con la realidad, “el engaño a los ojos” contrario al espíritu contemporáneo de Proust, Thomas Mann, Joyce o Picasso; o la aparición del cine que nutre la necesidad de leer novelas del hombre de hoy (Martínez y Cagnasso 17). Sin embargo, incide y da pistas sobre cómo debemos acercarnos a Cervantes y a su obra. En primer lugar, hay que empezar por “ser aficionados a la literatura, y no a la literalidad, como lo fue Cervantes, para entender y amar un libro tan puro como el *Quijote*” (Martínez y Cagnasso 18). En segundo lugar, tenemos que avalar su figura como la de un “escritor popular”, que no vulgar puesto que “España –se había dicho– era el país en la donde la suprema aristocracia estaba en el pueblo”. Y por último, comenta Bergamín la importancia del tema que da título a la conferencia, “sueño y verdad” acabando con estas reflexiones:

Puntualizó, en suma, que parecía que Cervantes nos decía esto: que cuando buscábamos la verdad como él, verdaderamente, lo que de veras encontrábamos era la poesía; que la verdad había que buscarla en la poesía y por la poesía. ¿Era éste el sueño de Cervantes?; ¿era ésta su verdad?; ¿eran éstos los verdaderos sueños nuestros, los mismos de esa poesía del *Quijote*, de la obra cervantina? (Martínez y Cagnasso 19)

Ideas parecidas había expresado cuatro años antes en el tercer número de *El pasajero, peregrino español en México*, cuando afirma:

Todo en el teatro es, por el contrario que en el circo taurino, poesía materializada, mágica y prodigiosa. Todo es por la poesía y para la poesía, exclusivamente. [...] En el teatro, todo lo que no es poesía, no es verdad. Ir al teatro a mentir, es suicidarse. [...] Porque todo en el teatro es poesía y por y para la poesía, desde sus tablas hasta sus diabras, todo lo que vive en tal ámbito es divinamente o endiablidamente poético. [...] La poesía que no es nunca mentira, la poesía, que es la pura verdad, es la que se desnuda en el teatro, paradójicamente, por su máscara transparente, por su apariencia vana. *Engaño a los ojos*, diría Cervantes. (Bergamín 1943 (3), 13-14)

De esta manera, para Bergamín las obras de Cervantes no resultan solo, como este último afirma en *La Galatea*, “esas cosas soñadas y bien escritas” sino que también guardan “una profunda verdad” (Martínez y Cagnasso 19). Y lo sabe porque él sí se acercó al *Quijote*, a las *Novelas ejemplares*, a *Persiles y Sigismunda* como un amigo, como un lector que busca, gracias a ella, combatir su soledad. En su artículo “Leer y releer”, incluido en su libro de ensayos, *La corteza de la letra*, apunta el escritor exiliado varias ideas interesantes sobre la literatura, el placer por los libros y por la lectura, que de nuevo poseen una indiscutible raigambre cervantina, pues dice así:

En el corazón de la novelaría late esa sangre luminosa de la que se nutre y enciende la ficción viva; la del cuento de nunca acabar. El corazón de la novela, de la novelaría, del novelar, es siempre cuento – la novela, dijimos, siempre tiene corazón de cuento para ser novela, para poderlo ser -; y ese cuento es el que siempre se repite, igual y diferente siempre, al que leemos y releemos sin cesar, el cuento que nunca se acaba. ¡Y qué bien nos lo contó Cervantes en su *Don Quijote*! Como en sus *Novelas ejemplares*, como en su *Persiles y Sigismunda*. El cuento de nunca acabar. Olvidar de puro saber, para recordar. Leer para releer: para ligarnos y religarnos, religiosamente, a los otros, al mundo: a la vida, a la verdad. Para no estar solos. (Bergamín 1957, 16-17)

En efecto, como comenta Gonzalo Penalva, “tendrán que pasar muchos años para que descubra verdaderamente la literatura española: Cervantes y Galdós -que siempre aparecen íntimamente relacionados- después Lope, Calderón, etc. Es durante el destierro donde más literatura española lee” (Penalva 33). Y de esas lecturas surgirán más ideas paradójicas tan del gusto bergaminiano. Así, nos dirá en *Disparadero español*: “En la novela de Cervantes, como en el teatro de Lope, podríamos encontrar la clave de esta afirmación que, a primera vista, puede parecer peregrina: Dios es la revolución en persona dramática de pueblo” (Bergamín 1940, 178). O hará tuyas las palabras que Unamuno al respecto del *Quijote*:

Porque en toda esta historia o cuento de Don Quijote vimos la pasión y la burla entrelazadas como expresión viva y verdadera de un solo pensamiento: el pensamiento cristiano en el mundo. Burla y pasión del hombre invisible. Es una obra de burlas- nos dice el otro don Miguel- (¡tan de veras!) se condensó el fruto de nuestro heroísmo (¿de nuestra santidad?); en una obra de burlas se eternizó la pasajera grandeza de nuestra España; en una obra de burlas se cifra y compendia nuestra filosofía española, la única verdadera y hondamente tal; con una obra de burlas llegó el alma de nuestro pueblo, encarnada en hombre, a los abismos del misterio de la vida. (Bergamín 1976, 205-206)

6. Beltenebros como quijetesca visión de la religión, la vida y la poesía

Llegamos así a la última parada en este diálogo entre Cervantes y Bergamín. Nos referimos a dos elementos extraídos del *Quijote* que conforman sendos interesantes puntos de vista en la filosofía vital, en la religiosidad y en la manera de entender la literatura o la poesía por parte del escritor madrileño.

En primer lugar, Bergamín confronta en algunos escritos la interpretación de la materialidad y el comunismo de la figura de Don Juan frente a la vertiente divina y cristiana, que representaría Don Quijote. En el diálogo que aparece en la película de 1970, dirigida por Michel Mitrani, *Reportage sur un squelette, ou masques et bergamasques* (Mitrani) recuerda nuestro autor durante su exilio en Francia textos y palabras sobre ambos personajes que había escrito mucho antes y donde esa imagen aparece ya evocada:

Permanente agonía humana sobre la tierra. Para expresar esto yo acudiría también, sin escrúpulos, a figurarme un extraño, extravagante diálogo entre el héroe y el santo. Y ninguna figuración más a propósito de tan descomunal empresa que la de Don Quijote frente a Don Juan; el Don Juan teológico de Tirso. (Bergamín 1976, 162)

Y comenta en el ensayo que le sigue, y que lleva por título el cervantino de “Sancho Panza en el purgatorio”, de qué temas hablarían ambos personajes en ese curioso coloquio donde surgen muchas de las cuestiones que sobre la soledad, Dios, la angustia, el tiempo y la propia vida del hombre conforman cientos de páginas en la obra de Bergamín:

Cuestión humana, viva, latente y patente, palpitante, cuestión cordial y sideral, de corazón a corazón, de corazón a estrella, es la que Don Juan nos propone a voz en grito ante los cielos, ante la estrellada nocturna.

¿Tiene su pregunta otra réplica que la engañosa evasiva silenciosa de Antígona, reflejada, perdida en el astral laberinto celeste? ¿O la de la resignación dolorida, melancólica, desengañada, de Don Quijote ante las puertas del infierno? ¿No será la de Sancho recién salido de su purgatorio?: *Dios me entiende y basta. Y no digo más aunque pudiera.* (Bergamín 1976, 196)

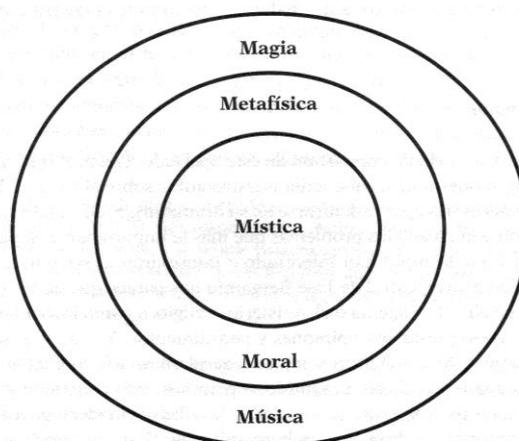
De esta forma, a través de su lectura del *Quijote*, explica aspectos complejos del hombre contemporáneo, de la época y sociedad que le tocó a él vivir. Y enfrenta en ambos mitos el materialismo y comunismo de Don Juan a la postura espiritual y cristiana que, en su opinión, representa Don Quijote. Ambos pasan y encuentran su purgatorio en esta tierra, a la espera de que se haga realidad el ideal de un mundo mejor que ansían y pretenden, tal y como expresa Bergamín en el tercer artículo sobre este tema, “La peripecia del autómeta”: “El pensar cristiano, engendrador del pensar marxista, como de todo pensar materialista, se encuentra con él dialécticamente, dramáticamente, en un mismo pozo y oscura sima de humana angustia, de ardiente ansiedad, en un mismísimo purgatorio” (Bergamín 1976, 161).

Cuestión de tiempo, de nuestro tiempo y de esa sucesión del tiempo que, en opinión de Bergamín, es la gran cuestión para la que solo el cristianismo posee una respuesta. Allá en el exilio por tierras mexicanas y uruguayas pudo meditar y reflexionar, como vemos en los textos que recogió más tarde, sobre esa cita de Santa Catalina de Génova que le gustaba tanto repetir, pues “había algo mucho peor que el que hubiera, poéticamente, Infierno, detrás de la muerte, y es que, literalmente, no lo hubiera” (Bergamín 1961, 41).

Porque ya en uno de los apartados de su libro de aforismos, que lleva por título “Molino de razón” y donde recoge pensamientos e ideas planteados entre 1925 y 1930, le da vuelta a esa figura “santa” de Don Quijote, aunque él se viera, como vimos al principio, más peleador “a lo humano”. Porque Bergamín traza ya en su juventud esa imagen que asemeja las aspas del molino con las de la cruz: “He tomado en mi vida una cruz que da vueltas como las aspas del molino. Y muero razonablemente mi trigo haciendo aspavientos de loco” (Bergamín 1981, 87). Y también señala, a través de otras de sus certeras ideas liebres, esa vinculación “a lo divino” del caballero andante: “Hay quien cree lo que se figura; y es que se figura lo que cree” (Bergamín 1981, 94).

En segundo lugar, Bergamín define en otros ensayos y libros su concepto sobre la poesía, situada, en su opinión, en la frontera con el infierno o sentida como “arte de temblar”. Pero nunca adquirirá mejor imagen y reproducción de cuanto piensa sobre la poesía en particular y la literatura en general que en uno de ellos que lleva por título “Beltenebros”. Y titulará a ese ensayo y al libro que luego dio lugar tomando “el nombre elegido por Amadís de Gaula cuando se hace penitente en la *Peña Pobre* y que recoge Cervantes en el capítulo XXV del *Quijote*” (Delay 177). Ese concepto circular con el que explica su poesía encierra también una concepción beltenebresca de la literatura. Así, para explicarlo, coloca cinco elementos en sendos círculos que se van complementando y que no son otros que: Magia, Metafísica, Misterio, Moral y Muerte (Bergamín 1979, 183-187), aunque diez años antes, en la primera versión del libro aparecía la Mística en lugar del Misterio y la Música ocupaba el lugar de la Muerte (Bergamín 1969, 20). No en vano, además, la imagen que nos aparecerá se asemeja a la de un coso taurino o un teatro griego, recordándonos las innumerables reflexiones sobre toros y teatro – el realismo de uno y la “magia” del otro – que podemos encontrar en sus páginas y escritos.

Pero, especialmente, queríamos demostrar que no se trata de un autor encerrado en su torre de marfil y despreocupado de los problemas más acuciantes del ser humano. Su teatro está pensado para la escena y para ser popular. Se nutre de la poesía y de la literatura, pero para darlas a conocer, no como obstáculo para su comprensión o puesta en escena. No estamos ante un intento teatral oscurantista o de élite. Nada más lejos de la intención inicial de Bergamín. Sin embargo, al igual que no es lícito que se toree como se pueda, sino que debe haber arte y premeditación en cada movimiento, tampoco es plausible un teatro que no sepa ser, como resulta el de nuestro autor, fundamentalmente artístico y poético. Solo, así, podría ser popular, religioso y literario, las tres notas que, en su opinión, debía contener todo teatro.



Concepto concéntrico de la poesía para Bergamín que aparece en *Beltenebros* y que se vincula con la forma de un coso taurino y de un teatro griego.

Imagen que aparece en José Bergamín, *Beltenebros* (Puerto Rico: Editorial Universitaria, 1969, 20). Reproducida en M^a Teresa Santa María Fernández, *El teatro de José Bergamín* (Madrid: Fundamentos, 2011, 50)

Volvemos así a ese tema de la historia y la literatura; de la verdad y la ficción que comentábamos antes. Y fiel a su estilo paradójico y a su visión de la máscara como la mejor manera de dejar entrever el rostro, Bergamín incluye la Magia y el Misterio como partes fundamentales de la poesía y de toda obra literaria. Concepción ligada también a la sangre y a la luz, tan cervantinas y bergaminianas, pero vistas aquí desde otra perspectiva.

Para acabar, terminamos este coloquio entre ambos escritores citando una reflexión de cuantas expresó en sus conferencias en tierras uruguayas. Nos parece que ejemplifica de una manera fiel el profundo conocimiento que poseía el autor exiliado sobre la obra de Miguel de Cervantes, así como su admiración y su afecto. Y lo hacemos refiriéndonos a una obra de teatro de José Bergamín, *El Coloquio del pelotari y sus demonios*, incluida en *Enemigo que huye* y publicada en 1927, cuyo título le sirve como silencioso homenaje y recuerdo al que escribió Cervantes dentro de sus *Novelas ejemplares* y que para Bergamín supone el único ejemplo de picaresca en la obra de Don Miguel, puesto en boca de un perro, Berganza. Así que el autor exiliado se pregunta por qué no era “picaresca la novelaría de Cervantes”, para responder él mismo afirmando:

Porque Cervantes no era un moralista como Mateo Alemán, sino un poeta; y cuando a los ojos de Cervantes se presentaban figuras aparentemente picarescas, las transcendía de animalidad a la espiritualidad y las presentaba como seres humanos, y al hacerlo así, no podía dar del alma de los mismos aquella expresión de absoluto vacío interior que nos ofrecían, en cambio, el Lazarillo de Tormes y el Guzmán de Alfarache, mas, en los que estas figuras tenían de vida, de novelescas, de humanas, no eran pícaros o eran como lo éramos todos, eran sencillamente humanas [...]. Cervantes humanizaba las figuras, aunque fuesen de pícaros (todo lo contrario del moralista que, por antipatía las abstraía). La ejemplaridad de Cervantes [...] era una limpia ejemplaridad poética, porque siempre iba transcendida de los mismos seres humanos que reproducía, creando un mundo que era un mundo poético, no moral. (Martínez y Cagnasso 45)

Obras citadas

- Bergamín, José. *Mangas y capirotos (España en su laberinto teatral del XVII)*. Madrid: Plutarco, 1933.
- . *Disparadero español, III: El alma en un hilo*. México: Séneca (Árbol), 1940.
- . *Detrás de la cruz, terrorismo y persecución religiosa en España*. México: Séneca, 1941.
- . *El pasajero, peregrino español en México 1*. México: Séneca (primavera 1943).
- . *El pasajero, peregrino español en México 3*. México: Séneca (otoño 1943).
- . *La decadencia del analfabetismo y La importancia del demonio*. Santiago de Chile /Madrid: Cruz del Sur [Ariel, Barcelona], 1961.
- . *Beltenebros*. Puerto Rico: Editorial Universitaria, 1969.
- . *De una España peregrina*. Madrid: Al-Borak, 1972.
- . *El clavo ardiendo*. Barcelona: Aymá, 1973 [prefacio de André Malraux].
- . “Prólogo” a Barón de La Motte Fouque. *Ondina*. Madrid: Nostromo, 1974. 9-13.
- . *El pensamiento perdido, páginas de la guerra y del destierro*. Madrid: Adra, 1976.
- . “En la muerte de Paul Éluard”. En José Bergamín. *Calderón y cierra España y otros ensayos disparatados*. Barcelona: Planeta, 1979. 183-187.
- . *El cohete y la estrella. La cabeza a pájaros*. Madrid: Cátedra, 1981.
- . Paola Ambrosi ed. *Teatro de Vanguardia (Una noción impertinente)*. Valencia: Pre-Textos, 2004.
- . Nigel Dennis ed. *Poesías completas, I*. Valencia: Pre-Textos, 2008.
- Castillo, Hernando del. *Cancionero general*. Valencia: Impresor Cristóbal Koffman, 1511 [edición facsímil: Antonio Rodríguez- Moñino ed. Madrid: RAE, 195].
- Cervantes, Miguel de. *Persiles y Sigismunda. Obra completa, II*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1994. 1294-1303.
- . *Coloquio de los perros. Novelas ejemplares, II*, Madrid: Cátedra, 1995.
- . Francisco Rico ed. *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores/Centro para la edición de los clásicos españoles 2004.
- Dennis, Nigel. “Prólogo” de José Bergamín. *Poesías completas, I*. Valencia: Pre-Textos, 2008. III-XXX.
- González Casanova, José Antonio. *Bergamín a vista de pájaro*. Madrid: Turner, 1995.
- Martínez, Rogelio y Cagnasso, Alicia ed. *Crónica del exilio de José Bergamín en Uruguay*. Montevideo: Ediciones Bergamín, 2004.
- Martínez Kleiser, Luis ed. *Refranero ideológico español*. Madrid: Hernando, 1989.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Antología de poetas líricos castellanos, III*. Madrid: CSIC, 1944.
- Mitrani, Michel. *Reportage sur un squelette, ou masques et bergamasques*. París: TVF, 1970.
- Penalva, Gonzalo. *Tras las huellas de un fantasma: Aproximación a la vida y obra de José Bergamín*. Madrid: Turner, 1985.
- Quevedo, Francisco de. *La vida del Buscón llamado don Pablos. Quevedo esencial*. Madrid: Taurus. 1990. 106-224.
- Santa María Fernández, M^a Teresa. *El teatro en el exilio de José Bergamín*. Barcelona: UAB [Tesis doctoral] 2001, 2 volúmenes [contiene la edición crítica de nueve piezas escritas por José Bergamín en el destierro: *Tanto tienes cuanto esperas* y *El cielo padece fuerza o La muerte burlada* (1944), *La hija de Dios* (1945), *La niña guerrillera* (1945), *Melusina y el espejo*, *Una mujer con tres almas* y *Porqué tiene cuernos el diablo* (1949), *¿A dónde iré que no tiemble?* (1951), *Medea, la encantadora* (1954), *Los tejados de Madrid o El amor anduvo a gatas* (1961), *La sangre de Antígona* (1983) y *La cama, tumba del sueño o El dormitorio* (1983)].

- . “El exilio como peregrinaje en José Bergamín”. En Manuel Aznar Soler, José Ramón López García, Francisca Montiel Rayo y Juan Rodríguez Rodríguez eds. *El exilio republicano de 1939. Viajes y retornos*. Sevilla: Renacimiento, 2014. [En prensa]
- Vega, Lope de. *La desdicha por la honra. Novelas a Marcia Leonarda*. Madrid: Cátedra, 2002. 179-231.