



TABLAS Y DIABLAS EN EL TEATRO DE JOSÉ BERGAMÍN
STAGES AND DEVILS ON THE THEATRE
OF JOSÉ BERGAMÍN

M.^a Teresa Santa María Fernández
GEXEL, CEFID, UAB, UOC
(msanta_maria@uoc.edu)



Resumen: Bergamín concibe toda su producción teatral a partir de la poesía. En este artículo, se estudia cómo desarrolla sobre el escenario los cinco círculos concéntricos con los que él mismo definió el arte poético: Magia, Metafísica, Mística o Misterio, Moral y Música o Muerte. Los cinco rasgos aparecen en su teatro en el exilio y nos ayudan a entender mejor su peculiar modo de comprender la literatura dramática.

Palabras clave: Bergamín , Literatura dramática, Poesía , Teatro, Exilio.

Abstract: Bergamin full stage production conceived from poetry. So we will study in these pages how work on the stage the five concentric circles with which he himself defined the art of poetry: Magic, Metaphysics, Mysticism or Mystery, Morals and Music or Death. The five traits appear in his plays in exile and help us better understand their peculiar way of understanding the dramatic literature.

Key words: Bergamín, Dramatic Literature, Poetry, Theatre, Exile.

Además de la quincena de obras teatrales que nos ha dejado José Bergamín, podemos saber de primera mano cuál era su preceptiva dramática a partir de sus ensayos. Queremos destacar, en concreto, dos de ellos, pues centran mejor que ningún otro las coordenadas escénicas de nuestro

dramaturgo exiliado. Nos referimos a *Mangas y capirotes (España en su laberinto teatral del XVII)*¹ y al artículo que se incluye en el tercer número del *El pasajero* bajo el significativo título, «Figuraciones pasajeras: Musaraña del Teatro. Poesía a voz en grito: Tablas y diablas no son más que imaginación»². Pero para situar mejor nuestra exposición nos fijaremos solo en dos escritos suyos donde comenta algunas de sus ideas sobre dramaturgia, así como su propia labor como hombre de teatro. Nos referimos a las «Acotaciones a *Medea*» y al «Prólogo-Epílogo-Apostillas a *La niña guerrillera*». Ambos se publican con motivo de sus respectivos estrenos y en ellos el escritor madrileño hace algo más que comentar aspectos sobre la puesta en escena de sus obras. En realidad, se tratan de dos textos programáticos en donde aparecen varias de las características que propugnaba para el teatro, para cualquier clase de teatro pero, especialmente, para su teatro.



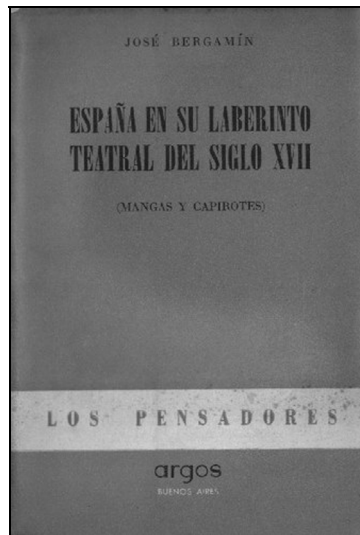
En el primero de ellos, Bergamín defenderá que «el teatro no realiza nada: lo irrealiza todo. Certera verdad teatralizadora la de Sartre (el teórico, no el autor) cuando afirma que los personajes de teatro lo son porque pueden irrealizarse siempre sin poderse nunca realizar. Hamlet, Segismundo, Don Juan... se irrealizan por el actor, por el comediante, paradójicamente. ¿Por qué fueron antes, expresamente, expresivamente, paradójicamente, irrealizados por su autor? ¿Por qué fueron o nacieron irrealizables?»³. Como vemos, en este simple fragmento ya se plantean varios aspectos fundamentales en la dramaturgia de nuestro escritor. Por un lado,

su visión del teatro como *máscara* supone la primacía de la poesía y el arte sobre la definición tradicionalmente aceptada de teatro como «espejo de costumbres» o reflejo de la realidad histórica de un momento determinado. Por otra parte, aborda la cuestión, ampliamente discutida en aquella época, respecto a si el teatro es mera diversión o ha de comunicar y defender una tesis. Es decir, ¿se trata de un mero espectáculo o debe ser escuela de pensamiento y tener, por tanto, una finalidad didáctica manifiesta? Y por último, alude a esa *irrealidad* del teatro y de sus personajes, lo que nos ayuda a entender su preferencia hacia esos grandes mitos escénicos, a los que volverá a dar vida —si es que alguna vez la perdieron— en sus obras teatrales.

El otro texto que hemos sacado a colación, el de las «Apostillas a *La niña guerrillera*», contiene otra declaración de principios teatrales por parte de nuestro autor. Así, en el segundo apartado de las mismas, donde define precisamente, «Lo que es teatro y lo que no», defiende las infinitas posibilidades del arte teatral. Y no solo en el pasado —teatro griego, senequista, renacentista, shakesperiano, o barroco español—, sino que «En nuestro siglo de múltiples Geometrías y Lógicas posibles —como Teologías— ¿no sería preferible suponer un número N de teatros posibles o imposibles? Ya vimos en España aquello del teatro o teatros «de arte», fuera o contra de los teatros de verdad; quiero decir, de los teatros de numeroso público, junto a los «de cámara», como la música, o de públicos selectos y reducidos. Y aquello otro de los «hombres de teatro» y de los poetas: con la tonta provocación de Benavente a los poetas para que hicieran un teatro poético especial (el de los Marquina y Pemanes). Como si hablar de un teatro poético fuera otra cosa que un pleonismo, si no una tontería. Como si la poesía y el teatro se pudiesen de veras separar; el poeta del autor dramático o dramaturgo, etc., etc... Como si no hubiese más verdadera poesía en una comedia de Arniches —sainete o tragedia grotesca— o de los Quintero, o de Benavente... (hombres de teatro como Galdós), que no en las cursis representaciones de Marquina o Pemán; o, no cursis, y en gran parte teatralísimas, de los Machado, García Lorca o Alberti... Todo eso, ¿no es teatro? Pero, ¡qué distinto, diverso, en su enésima dimensión de teatralidad!»⁴.

Sin duda, esta afirmación avala uno de los rasgos preponderantes en la labor dramática de Bergamín: su coherencia como escritor y persona, al margen de las diferentes dimensiones o variantes con las que plasmará su labor literaria. Concepto de arte total, con cinco aspectos diferenciados y específicos que se cumplirán, punto por punto, en su dramaturgia,

al igual que se consuman en su poesía, en sus ensayos o aforismos. Porque, como decía acertadamente Florence Delay: «de la poesía, Bergamín tenía una idea circular, nunca vertical. La veía vivir y temblar en círculos concéntricos, en las zonas fronterizas entre la tierra y el cielo, la luz y la sombra. Esta condición fronteriza de la poesía — cabalgando siempre al borde de algo más grande que el poema — es el tema de uno de sus más penetrantes ensayos: BELTENEBROS»⁵. Y, de esta forma, nuestro autor conjura todo acto poético a partir de cinco círculos que se van complementando y que no son otros que: MAGIA, METAFÍSICA, MISTERIO, MORAL y MUERTE⁶. Veamos a continuación cómo aparecen también todos ellos en su dramaturgia.



■ MAGIA: TEATRO POÉTICO, MÁSCARA QUE GRITA

Aunque el teatro es el arte donde las cuestiones más importantes del hombre llegan más fácilmente al mayor número de personas posibles, José Bergamín siempre defendió que el carácter poético, de ficción y literario es inmanente a toda producción dramática. El teatro es teatro porque aúna la poesía y la mentira, repite insistentemente. Así, al comparar la tragedia en el teatro griego con las corridas de toros, afirma:

En la tragedia griega se nos muestra al hombre ante el destino como en el ruedo de la plaza de toros al hombre ante el toro. En ambos casos la manera de situar o colocar al hombre ante el riesgo mortal de su vida nos parece una atrocidad. Lo que separa estas dos imágenes es su realidad inmediata. En la tragedia se nos representa imaginativamente una vida en pura ficción, en mera apariencia para los sentidos y su entendimiento. De este modo ha podido decirse que el espectáculo trágico nos exalta y nos purifica; por eso mismo, por realizarse o verificarse para nosotros fabulosamente. Nosotros podemos volver repetidamente a contemplar cómo Edipo pierde sus ojos, cómo infierne trágicamente su vida por su propio destino, sin que perdamos nuestros propios ojos al contemplarlo, sin que nuestra propia vida padezca el destino trágico de Edipo personalmente. En el espectáculo de una corrida de toros, en cambio, lo que vemos, lo que miramos, no es una representación fabulosa sino el hecho real del hombre — un hombre, el torero — que, efectivamente, se está jugando en aquel trance peligroso de torear, no solamente su propia vida — que puede, a su vez, representársenos como nuestra — sino el sentido y razón mortal de esa vida; o, diciéndolo de otro modo, su *significación torera*⁷.

Esa ficción teatral tiene mucho que ver con tres aspectos o notas que los definen: el grito, la máscara y el temblor poético. Todos ellos inciden en la definición del teatro como mentira o engaño poético. Pues solo entre burlas y mentiras se pueden decir las mayores veras o verdades, en opinión de Bergamín.

■ TEATRO COMO GRITO

En repetidas ocasiones utiliza ese símil para indicar cómo, gracias a la mentira teatral, se revelan y se escuchan los más trágicos y lastimeros lamentos del ser humano:

El teatro es grito, como afirma certeramente don Miguel de Unamuno, y alguno tiene que acabar — o empezar — por salir gritando; por eso, cuando no empieza por gritar el drama, la comedia, acaba por gritar el público. [...] ¿Qué hacen Esquilo y Shakespeare o Calderón, sino gritar engañosamente? Gritar de lo que les duele el engaño. El teatro es grito por la palabra o por el gesto; la máscara en un grito para los ojos antes de serlo, por su resonancia de la voz para los oídos: haciéndose por lo visto y oído entendido; transmitiendo el grito del pensamiento, del pensar mentido, fingido, figurado, que es lo dramático: vestido, máscara del pensar⁸.

Y es que el teatro solo puede hacerse entender a gritos, poniéndose fuera de sí para lograr ser más inteligible. Por otro lado, el público asiste al teatro para que le hablen a gritos, para que le mientan y, al mentirle y gritarle, poder ponerse fuera de sí y entender su realidad mucho mejor:

La comedia y la tragedia piensan mentirosamente gritando, con tan aguda angustia de mentir —o de pensar que mienten— que tienen que gritar para expresarse, desasirse, enajenarse de la razón, mintiendo; para ponerse fuera de sí: *ponerse en escena*. [...] Grito de agonía, de antagonismos. La protagonista dramática grita en la máscara para que se le vea, y se la oiga, y se la entienda claramente; para ser cosa y causa de teatro. Aun el teatro mudo es un grito para los ojos: mímica grotesca. Ni aun callar se puede en el teatro silenciosamente. El silencio dramático es un silencio resonante, por las tablas del escenario que lo sostiene: un silencio estruendoso, atronado, tableteado como el trueno. También mentido, también ficto. El teatro miente a voz en grito para ser verdad, verdad poética, dramática. Las personas fictas dramáticas son de pura verdad cuando son de pura mentira: figuras o imágenes, fantasmas⁹.

Sobre la escena toda la mentira debe hacerse manifiestamente clara e inteligible, engaño de verdad a los ojos y a los oídos, sin temor que la letra dé lugar a los equívocos o a falsas interpretaciones. Por esta razón, por su mentira, es paradójicamente tan real el teatro:

La realidad teatral es imaginativa y poética. [...] Pues lo que hace el teatro con la palabra es darle a su realidad imaginativa o fantástica resonancia poética total [...] Que por eso decía nuestro Unamuno que el teatro es siempre grito. O sea, voz en grito. Y Cocteau, muy certeramente, afirmaba que un delicado encaje, sobre la escena, debe estar tejido de cordeles de barco: para poderse ver teatralizado de ese modo. Tablas y diablas no son más que imaginación.
[...] En el teatro las apariencias no engañan¹⁰.

Las grandes verdades deben subir a escena para que, una vez enmascaradas y gritadas, se nos hagan poderosamente evidentes y reales. Esa es la paradoja por excelencia del teatro y la que le confiere ese valor indiscutible como escenario, nunca mejor dicho, de la vida humana. Por tanto, el teatro resulta una mentira, como grito, a los oídos, pero también, como máscara, a los ojos. Y es que «todo en el teatro es, por el contrario que en el circo taurino, poesía materializada, mágica y prodi-

giosa. 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 diabladas, todo lo que vive en tal ámbito es divinamente o endiabladamente 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»¹¹.

Por tanto, en varias de sus obras en el exilio, mostrará claramente al público esa ilusión teatral. Tal es el caso de la tramoya puesta en evidencia en el último epílogo de *Tanto tienes*, o bien la ruptura con la realidad que supone teatralizar palabras de otro autor en *La hija de Dios*, en la misma *Tanto tienes* o en *Los tejados de Madrid*. Sin olvidarnos del juego con esa doble realidad que aparece en *La niña guerrillera, ¿A dónde iré que no tiemble?* o en *La cama, tumba del sueño*. Con esa revelación descarada de la irrealidad, llegamos a otra de las imágenes que utiliza Bergamín para referirse al teatro: la máscara, debido a las connotaciones de engaño o enmascaramiento de la realidad que este término evoca.

■ TEATRO COMO MÁSCARA

Lo primero que defiende Bergamín sobre este aspecto es la entidad de la máscara, del teatro, como *enmascarador* de algo que lo sostiene o existe detrás de él. Un teatro como mero teatro, es decir como una máscara hueca, no vale nada. Tiene que haber algo detrás que lo sustente.

La máscara contiene la pasión y la burla, como un cubilete de dados: para lanzarlas fuera, lejos, con más fuerzas (que es por lo que ahueca la voz), para abrirles camino en el espacio y en el tiempo: para vigorizar todas las posibilidades birlibirloqueras del juego. Pero la máscara por la máscara no es nada (el teatro por el teatro, el arte por el arte, etc...) La voz ahuecada, sin palabra, sin pensamiento, es un vacío *ub... ub... ub... uuubbb...*, para que acuda el toro; y el toro, despectivamente, se va¹².

Nos interesa resaltar este párrafo porque, a pesar de los numerosos pasajes en los que Bergamín aboga por un teatro popular, se le ha acusado en diversas ocasiones de escribir un teatro como mera distracción o juego escénico. Nada más lejos de su intención y de su práctica dramáti-

ca como tendremos ocasión de comprobar más adelante. Las piezas teatrales de Bergamín no traslucen un vacío «*ub... ub... ub*», intrascendente y hueco, sino ese grito demoledor del hombre al que antes hemos aludido. Solo de esa forma se puede entender el término de máscara que sirve para definir su teatro. Porque para Bergamín, el ser humano y sus circunstancias nunca se manifiestan de forma tan real como sobre el escenario teatral, con la única excepción del ruedo torero:

Aquí sucede todo lo contrario que dentro del anillo cerrado en tablas del toreo, donde el hombre desaparece para hacerse pura figura iluminada o encendida de luces de razón, entendimiento racional, burla y birla. Sobre las tablas del teatro y entre sus diabladas celestes, el hombre se visibiliza por entero —por entero y por verdadero—: aparentando vanamente hasta lo más secreto y hondo de su ser¹³.

Apunta, así, uno de los temas más recurrentes en su teatro, pero también en su poesía y sus ensayos: el hombre vive enmascarando lo único que verdaderamente posee como cierto e innegable, su esqueleto. Y con esta idea toca dos cuestiones que le preocuparon a lo largo de toda su producción y de su vida. Por un lado, la muerte como redentora o reveladora de lo más genuino y cierto que posee el hombre, su esqueleto. Por otro lado, ese contraste entre las apariencias y la esencia del ser humano le lleva a plantearse su propia labor como escritor en dos vertientes. Primero, en relación a su propio quehacer literario, pues le embarga la duda sobre si aquello que escribe es lo que realmente quería decir o bien las palabras traicionan y velan el auténtico significado que él quiso revelar:

Estoy escribiendo, estoy pensando: y cuando lo que digo, lo que pienso, empieza a salirse de mí, a separarse, empieza a existir —a estar, o a ser, fuera—, me encuentro como traicionado. Y no porque mis palabras me denuncien, volcando al exterior lo más recóndito y secreto mío, sino porque, al salir de mí, se vuelven, o revuelven, en contra mía: porque no me reflejan como soy, o como quise o pensé que era, sino como no lo había pensado ni querido. Esta, que es traición imaginativa del lenguaje, me testimonia, dramáticamente, como un loco, tomando, al encararse así, desde fuera, conmigo, una expresión de burla. Es, o se hizo, como el espejo despiadado de una fisonomía que se deforma: [...] como si al arrancarme lo más hondo, lo más secreto de mi pensamiento, por la palabra, por las palabras, me hubiesen arrancado una careta, y al volverla en la mano, para mirarla, me ofreciera grotescamente su risa de mi asombro¹⁴.

En segundo lugar, se pregunta, como cualquier creador, sobre la relación entre la naturaleza y el arte. Si la máscara no imita, sino que revela al hombre, el arte también reflejará la realidad. En uno y otro caso, el enmascaramiento se entiende como aclaración, iluminación y medio para hacer inteligible el mundo. Por eso la poesía, en opinión de Bergamín, tiene un algo divino:

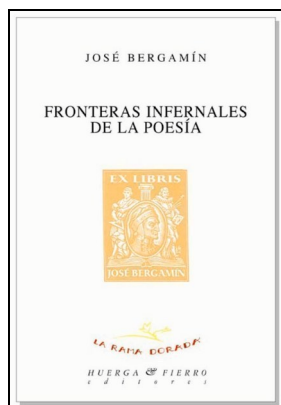
Quando el hombre imita a la naturaleza, se hace de nuevo naturaleza; prístino, puro —imagen y semejanza divina—; se expresa, se forma poéticamente, y queda [...] muerto para el hombre y vivo para Dios. Porque la naturaleza —según Pascal pensaba— es una imagen de la Gracia: una imagen divina; el arte, imitando a la naturaleza, se hace, también, naturaleza, o sea, imagen divina. [...] La naturaleza imita al arte, porque la representación de lo natural en el espíritu se forma, naturalmente, por razón poética¹⁵.

De esta forma, se puede afirmar que no solo el arte teatral, sino cualquier tipo de manifestación artística, tiene la función de enmascarar para revelar la autenticidad de las cosas, de desnudar para ofrecer lo único genuino y cierto. Y también se observa la coherencia de todo el pensamiento de Bergamín. Si el grito le servía para aludir a la dimensión popular del teatro, la máscara, y los términos que connotan enmascaramiento o desnudez de lo auténtico, nos ofrecen la vertiente divina o religiosa que defendía dentro de su ministerio como escritor. Consigue, así, otorgar dos dimensiones a su obra, a su poesía: pensamiento y sentimiento. O dicho de otra forma: palabra viva y temblor. Volvemos, por tanto, a la idea de un teatro que, a pesar de parecer un juego superficial e intrascendente, oculta o enmascara las más complejas e importantes realidades del hombre: sus pensamientos. Pero pensamientos que no son encubiertos por las palabras o las letras «alfabetas», sino gritados y enmascarados en la ficción para que suenen a la más absoluta y reveladora realidad.

■ TEATRO COMO PENSAMIENTO Y SENTIMIENTO

José Bergamín se refiere a estos dos conceptos al hablar de sus admirados escritores de la generación del 98: «Hablemos del temblor, del estremecimiento poético —*lo que vale el hombre*— de aquella generación del 98 que recogió temblores de cumbre, digo, de pensamiento y sentimien-

to; palabra de cumbre, estremecida y estremecedora palabra viva de Kierkegaard, Ibsen, Nietzsche, Dostoievski»¹⁶.



Aplica esas dos características a todo quehacer poético y literario, considerándolos dos términos indisociables a toda creación artística, a toda ficción. Y recordemos que, para nuestro autor, toda obra literaria, no solo la teatral, se sustenta en la mentira, en la imaginación como punto de partida para indagar y buscar el camino de la verdad que realmente quiere transitar. Por eso, la ficción, la poesía subsiste en todos los géneros literarios. Y, sin embargo, pese a que ese componente ficticio constituye el rasgo fundamental en la literatura, no por ello esta se aparta de la realidad. Bergamín defiende, precisamente, lo contrario:

¿Teatro de ideas? ¡Como si una idea que no sea una cosa, o causa de poesía, pudiera ser, llegar a ser, causa o cosa de teatro!

En el teatro es donde vemos claramente hasta dónde pueden llegar las cosas, como se dice vulgarmente: hasta dónde pueden llegar las cosas para serlo de veras. Y de burlas. Las cosas o fronteras de nuestro pensamiento. Las cosas de verdad. Y eso es el realismo imaginativo o poético, que venimos diciendo, fuera del cual, el teatro, sencillamente, no existe. Tablas y Diablas no son más que imaginación¹⁷.

No obstante, y aunque resulte paradójico, Bergamín nunca defendió el llamado teatro de tesis, propiamente dicho. Le parecía tan absurdo hablar de él como acudir a la calificación que se le ha dado al mal nombrado teatro poético. Ambas notas o características, ideas y poesía, de-

ben aunarse en el teatro, como hemos visto. Si se consigue esa fusión perfecta será cuando el teatro pueda decir algo más porque, en su opinión, no hay nada más vivamente expresivo y evocador de mil significados que la belleza: «Pues, por lo pronto, ya es bastante enseñanza la que una obra ofrece por el hecho solo de ser bella; yo veo, en cambio, un cierto error, un cierto desconocimiento de la belleza, en ese empeño de querer buscar precisamente una *lección* que se deduzca de ella... Creo, por el contrario, que debe dejarse a cada espíritu en libertad para que interprete a su modo los grandes textos. Si así encuentra, a su vez, una enseñanza algo diferente de la que es corriente encontrar —iba a decir: oficialmente—, aunque se equivoque, en esa misma equivocación suya puede tal vez que halle más provecho que en una sumisión ciega a la opinión admitida. *La cultura trabaja por la emancipación del espíritu y no para su servidumbre*»¹⁸.

Nos parecen muy reveladoras estas palabras de Bergamín, por reflejar su actitud en una cuestión que cobró gran importancia en su época. Como en otras ocasiones, nuestro escritor se desmarca de las dos posturas encontradas u opuestas en aquellos momentos. Él no desea un arte deshumanizado, pero tampoco aboga por un tipo de arte oficialmente establecido, promovido única y exclusivamente para aleccionar a las masas. Su defensa de la belleza artística resulta, por tanto, extraordinaria y gratificante. Pero no por ello descuida la faceta educativa del arte. El «enseñar deleitando» horaciano cobra sentido real y efectivo en la poesía, en el teatro de Bergamín. Solo siendo bella podrá la poesía ser educativa, aportar un significado nuevo a quien la lea. Pero, para que pueda leerla, tendrá que disfrutar de su belleza.

Por otro lado, resulta indudable que el arte, la poesía, el teatro son ficción, imaginación y como tal hay que tomarlos. En efecto, «el arte no es el espejo que colocamos ante la naturaleza, para reflejarla; no es, tampoco, simulación mímica y aparente de las acciones; ni ilusión, ni falsificación; el arte, [...] es intuición, imaginación, fantasía: representación poética, y no práctica ni conceptual; porque es parte independiente en la actividad del espíritu»¹⁹.

Por esta razón, Bergamín defendió que la poesía no debe ser necesariamente clara y manifiesta, es decir, acorde con lo que comúnmente se entiende como claridad: «Si quieres expresar la luz, hazte cámara oscura», nos dirá en más de una ocasión²⁰. Y aquí encontramos, precisamente, la paradoja de toda su producción y, en concreto, de su obra dramática. Nuestro escritor quiere hacer compatibles el popularismo con la

dificultad poética, la oscuridad. Parece obra de malabaristas, pero él defiende una y otra vez que tal especie de teatro es factible. Incluso evoca los ejemplos reales que aportan las dramaturgias griega y barroca. Su idea es que ambos teatros fueron populares, a pesar de ser poéticos, y de una poesía además oscura y difícil. Por eso, Bergamín no le tiene miedo a la oscuridad, ni a la lírica de su teatro. Se ha dicho que su teatro resulta oscuro y difícil, a veces, hasta algo incomprensible. Pero la intención como dramaturgo de nuestro escritor no era precisamente mantener un secreto solo inteligible para unos pocos iniciados. Detrás de toda su obra se esconde ese gusto por la claridad y la oscuridad, por enmarañar los conceptos más obvios con las más enrevesadas connotaciones que tal palabra le sugería.

■ METAFÍSICA: TEATRO LITERARIO, MENTIRA ACEPTADA

Se trata, pues, de intentar entender ese universo lleno de pensamiento vivo y de poesía en el que vivió inmerso nuestro autor. Y, como no puede ser de otra forma, su paraíso literario estará lleno de referencias a otros autores, a distintas ficciones literarias, a miles de palabras pronunciadas en diferentes épocas y contextos. Un laberinto lleno de alusiones mágicas, por poéticas y literarias, en el que es necesario adentrarse para disfrutar y aprender la gran lección literaria de Bergamín. Teatro poético, popular, religioso y estrictamente literario, pues de la literatura y la lectura se nutre para existir. Y es que ese intento de modificar y «literaturizar» la realidad es constante en nuestro autor. Se revela claramente no solo en la elección de personajes y piezas dramáticas anteriores como caldo de cultivo para su teatro, sino también en su actitud vital.

De esta forma, la «contextualización» aparece en la producción literaria de José Bergamín de dos maneras diferentes: con las citas literales de otros autores, o con el aprovechamiento de temas y personajes anteriores para utilizarlos a su manera y voluntad. Ambos recursos son utilizados en su teatro, no importa de qué época. Nos resulta fácil entender el porqué las numerosas citas literarias y de los personajes con una larga tradición que pueblan todas sus obras, incluso las teatrales, pues les sirven para avalar y defender lo que más le interesa, su punto de vista bergaminiiano de la realidad.

Como todo lo que lee, escribe y piensa, nuestro escritor consigue también hacer suyos los personajes y las citas a los que dieron vida otros autores. Tras pasar por su mundo intelectual no volverán a sonar igual la tradición y las palabras fijadas según un molde social o literario preestablecido. Incluso tratándose de una moda extendida en su época, nadie como Bergamín supo darle tal toque de originalidad ni una forma tan atrayente y particular.

Se ha establecido también un paralelismo entre esta preferencia por la citación y sus aforismos con otros movimientos literarios anteriores. Y así, para Agamben, «On peut expliquer de manière analogue une vocation de Bergamín pour le style fragmentaire et aphoristique», por «la tradition aphoristique du baroque espagnol, tel qu'il se trouve par exemple exprimé dans les trois cents aphorismes de l'*Oráculo manual* de Gracián» y «precédents plus récents tirés de la tradition romantique allemande, celle du *Blütenstaub* (*Polline*) de Novalis, ou plus encore du Nietzsche»²¹. Pero en ambos casos no se trata de un capricho intrascendente del autor, sino una manera de dar sentido a la realidad, otorgando valor al sentido conceptista heredado de Gracián o Quevedo. «Bergamín refuse l'interprétation superficielle du conceptisme comme pur jeu verbal, pour prendre au sérieux les affirmations d'auteurs de traités baroques comme Gracián, qui ne situait pas l'essence du *concept* au niveau formel, mais au niveau sémantique et intellectuel (*Preñado ha de ser el verbo, no hinchado; que signifique, no que resuene... consiste su perfección más en la sublimidad del conocimiento que en la delicadeza del artificio*) ou bien comme Tesaurus, qui interprétait la totalité de l'univers comme concept ou comme métaphore divine»²².

Esta habilidad de asociar cualquier realidad a un concepto, una cita o un juego de palabras evocador supone un gran mérito, pero no responde a la casualidad. La cultura literaria de Bergamín era enorme y no nos ha de extrañar que ese vasto conocimiento literario, político, filosófico y vital se refleje no solo en su conversación, sino también en todo lo que escribía. Durante toda su vida, nuestro dramaturgo dio muestras de ser un lector infatigable, amante tanto del contenido como de los aspectos más materiales relacionados con los libros que se editaban. Su triple faceta de escritor, lector y editor así lo atestiguan. También en repetidas ocasiones manifestó nuestro dramaturgo su gusto hacia la lectura, e incluso bromeaba respecto a su condición de poeta, afirmando en varias ocasiones que a él, más que escribir, lo que le gustaba era leer y releer.

Sabemos, además, que José Bergamín visitaba la Biblioteca Nacional con asiduidad en su juventud y formó una vasta y formidable biblioteca personal en los años treinta. Además, tuvo que abandonar las diversas bibliotecas que fue constituyendo en sus sucesivos países de exilio, cuando no regalaba generosamente a todo el que fuera a visitarle alguno de los ejemplares que poseía. Sin embargo, nunca perdió su afición por recorrer las librerías y comprar ejemplares curiosos, escritos en español o en cualquier otra lengua. Con esa amplia cultura literaria y memoria lectora no es extraño que la obra de Bergamín resulte difícil, pues supone por parte de su receptor una complicidad, un conocimiento previo de los temas o los autores a los que él va acudiendo. En toda su poesía, prosa y teatro tomará como sustento, al igual que otros muchos escritores, la literatura, en general, y las obras de otros autores, en particular.

Su defensa de lo esencial, de lo que realmente es importante, se manifiesta en la adopción del aforismo como vehículo ideal para expresar sus pensamientos. Pero nuestro escritor querrá llegar siempre más lejos, aportar un significado nuevo y original a todo lo que él escribe o piensa. Cuando toma una palabra, una frase hecha, una cita o un verso conocido, no sabemos qué puede llegar a realizar con él. Solo podemos estar seguros de que aspiraba a lograr la esencia del pensamiento y la originalidad de su reformulación. Por eso aceptará cualquier pensamiento o frase que él encuentre original o adecuada a lo que quiere expresar. Por esta razón, la paradoja, la contradicción o la agonía, entendida como lucha de dos fuerzas contrarias, no suponen para él más que otro medio para expresar una realidad que puede tener muchos matices y aceptar varias interpretaciones. Precisamente, esta concepción ambivalente de su pensamiento y de su obra es lo que muchas veces desconcierta o abruma.

Y sin embargo, esa sensación solo se produce al adentrarse por primera vez en su enmarañado mundo literario. Ya que «el lector que conozca bien la obra de Bergamín sabrá que cada libro suyo no es solo un laberinto independiente. Tampoco es simplemente un trozo de una estructura más grande. Cada libro es, ante todo, diría yo, una versión en miniatura de ese laberíntico artefacto total que constituye la expresión completa del pensamiento del escritor. En ese sentido puede afirmarse que Bergamín, como otros escritores de muchos quilates, está totalmente presente en casi cada línea que escribe»²³.

Afirmación absolutamente veraz, pues si algo llama la atención de su obra es la coherencia que existe entre toda ella, sea poesía, ensayo o tea-

tro. También con la propia experiencia vital de Bergamín, hombre paradójico y contradictorio porque en el fondo guardaba una idea muy clara de lo que es estrictamente necesario e importante. Y para él el teatro que realmente valía la pena es el que sabe aunar lo popular con la belleza literaria y con la plasmación de los grandes problemas, religiosos o existenciales, del hombre. Ese era el teatro al que él aspiraba. Debía poetizar y enmascarar la realidad para hacérsela así más evidente, reflejárnosla mejor. Porque a él mismo le preocupaban, quiso poner sobre el escenario esas preguntas con sus múltiples respuestas. Jugando, es decir, apoyándose en la ficción teatral, refleja todas las contradicciones, paradojas y dudas del hombre para que cada cual les otorgue su propia resolución. Un problema será contemplado desde diversos puntos de vista y avalado, a través de las citas o la apropiación de personajes ajenos, por la opinión de autores anteriores. Teatro también regido por el principio de la belleza, pues solo así nos interesará adentrarnos en el mundo problemático que Bergamín nos sugiere.

Y así, en la dramaturgia de Bergamín aparece como primer aforismo y paradoja que, a través de sus obras, nos dé toda una lección de historia de la literatura dramática universal. Hamlet y don Juan en *Enemigo que huye*, o Medea, Melusina y Antígona en las piezas del exilio. Lo único que cambia es la época o el tipo de obra que utiliza como modelo o base para dar su propia interpretación, su personalísima visión. Y, curiosamente, mientras en su teatro anterior a la guerra civil, los protagonistas llevan nombre masculino —Hamlet, Fausto, don Juan, Arlequín, el Demonio, Segismundo—; en su teatro escrito en el exilio sus protagonistas serán todas mujeres: Melusina, la Niña guerrillera, Medea, Antígona, Beatriz de Alvarado, Santa Catalina de Siena, etc. Precisamente, en esa utilización de personajes ya interpretados o imaginados se han basado algunos autores para justificar las dificultades de comprensión que pueden encontrarse al leer por primera vez sus obras. Pero nuestro autor nunca hace trampa, siempre sigue los modelos que nos indica y recoge para que las oigamos como nuevas palabras de personajes que se estrenaron sobre la escena hace mucho tiempo. Y realmente, podríamos hablar de toda una dramaturgia basada en y por la historia dramática universal. De esta forma, si queremos saber cómo es una comedia aristofanesca, podemos leer *Los filólogos*; si se trata de una tragedia clásica, *Medea, la encantadora*, *La sangre de Antígona* o *La hija de Dios*; como dramas históricos, *La niña guerrillera* o *¿A dónde iré que no tiemble?* El repertorio del Siglo de

Oro se completa con un auto sacramental, *Tanto tienes cuanto esperas*; y una comedia lopesca, *Los tejados de Madrid*. Y fuera del repertorio más clásico, nos dejó una «commedia dell'arte», *Melusina y el espejo*; un diálogo existencial, *La cama, tumba del sueño*; y varios ejemplos de teatro vanguardista o «impertinente²⁴» en *La risa en los huesos*. Teatro literario, que va más allá de la «física» que le ha tocado vivir, pero que, leído y releído, una y otra vez, tiene mucho que aportarnos.

■ MÍSTICA-MISTERIO: TEATRO RELIGIOSO, MIEDO Y TEMBLOR

Si estudiamos algunas de las comparaciones que Bergamín establece entre dos cumbres de la dramaturgia universal, la tragedia griega y el drama cristiano, comprobaremos que, en su opinión, ambos coinciden, entre otras cosas que veremos más tarde, en su estrecha vinculación con la religiosidad. Los dos deben su origen al rito, en honor a Dionisios el primero, y como representación de los misterios de fe y de las escenas de la vida de Cristo, el segundo. Pero, al margen de ese origen inicial ritual, los dos teatros conservan, en su esencia, rasgos religiosos o litúrgicos:

Una comedia o representación se repite todo el tiempo que requiera, hasta poder ofrecerse a un público o públicos sucesivos para quienes, repitiéndose, se representa. 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*. Se dramatiza esta poesía teatral por una forma épico-lírica, como la de la tragedia griega o la de la visionaria teatralización también teológico-poética, del *poema sacro* de Dante para mostrar «lo religioso teatralizado por un acto de fe»²⁵.

Esa vinculación estrecha entre teatro y religiosidad es fundamental para entender la producción dramática de Bergamín y, en general, casi toda su obra, incluyendo sus ensayos y poemas. Nuestro autor resuelve el problema de la época respecto a la disyuntiva entre un arte deshumanizado o social, defendiendo su propia postura:

Para mí el arte —literario— todo arte, es adjetivo: arte de... Y ahora están en el arte *para* el arte —que es morderse la cola. Peor que el arte *por* el arte. Todavía peor. Para mí el arte debe ser, en definitiva, ni más ni menos que una propaganda religiosa. Y nunca «demasiado humano». Propaganda o propagación espiritual²⁶.

Se sitúa, de esta forma, en tierra de nadie, con una concepción muy personal del fenómeno artístico y literario que muy pocas veces resultará bien comprendida. Y, sin embargo, José Bergamín incluye la religiosidad en su obra por resultar un elemento indisociable del ser humano, de su lucha vital y existencial. Y defendía esa postura porque la fe, la dimensión religiosa, el diálogo con Dios le eran imprescindibles.

Como una de sus constantes referencias literarias y humanas, Miguel de Unamuno, no podía concebir el camino de la fe, sin el de la duda, Dios sin el Diablo. En más de una ocasión se referirá a esa fe incierta, la que él tenía, como único medio de vivir, de sentirse vivo: «La duda y la fe son el ritmo vivo del pensamiento», «La duda no es vacilación: es oscilación, y es fidelidad», «Se empieza siempre por creer y se acaba siempre por dudar; pero hay que empezar siempre de nuevo» o «Lo cierto es la muerte; lo incierto, lo dudoso, es la vida, la inmortalidad. Aprende a dejar lo cierto por lo dudoso»²⁷. Esa oscilación entre la duda y la fe fue constante a lo largo de toda su vida.

Porque la lucha entre la fe y la incertidumbre resulta también la lucha entre la esperanza y la desesperación, la tranquilidad y la angustia, Dios y el Diablo. Toda una problemática que se erigirá en protagonista de sus piezas teatrales, ya que refleja la agonía interior de quien las escribió. Y una vez más la vida del autor y su pensamiento cobran una dramática coherencia en su obra.

Pero, al margen de las posibles interferencias entre sus incertidumbres personales y su obra, existen otros elementos que vinculan lo divino con la poesía, el teatro, el arte en general. En primer lugar el carácter de eternidad que transpira toda obra poética, de momento sublime, único y, en última instancia, divino. Porque, como afirmaba su amigo Malraux:

Bergamín afirma que todo lo sagrado es poesía. Que la poesía es una expresión indispensable de la fe. El vínculo que establece entre la poesía y lo sagrado parece complejo, pero en realidad es simple: tanto la poesía como lo sagrado convierten el tiempo en eternidad [...] Toda vida, dice, está hecha

de momentos históricos cruzados de instantes eternos. Cual la poesía suprema, el sacramento une la vida a la eternidad, funde la vida en eternidad²⁸.

Y, de esta forma, el teatro sirve para visualizar los aspectos más trascendentes, misteriosos y divinos que componen la vida humana. «La teatralidad del culto litúrgico, su representación del misterio cristiano por el acto de fe sacramental, es también conciencia popular del cristianismo; su instrumento de popularización, al visibilizarnos lo invisible de sus misterios de fe, teatralizándolos por una especie de enmascaramiento transparente, que, en principio y en definitiva, es un acto estético y poético. La imagen o imágenes sensibles, del lenguaje sacramental se nos hacen inteligibles por la sensibilización de este lenguaje para los ojos y los oídos»²⁹.

Esa capacidad de hacer inteligible las realidades más sublimes y arraigadas en el pensamiento del hombre es la que convierte al teatro en un medio popular y de popularización. Popular porque refleja la manera de pensar del pueblo en que se dio cita su conciencia popular. Instrumento de popularización porque hace inteligible a todo tipo de públicos realidades trascendentes, filosóficas y metafísicas. El teatro constituye el sistema ideal, en opinión de Bergamín, para que el espectador se interroge, a partir de las preguntas que el autor y el actor ha planteado, sobre las grandes incógnitas del hombre. Por eso resulta popular, es decir, comprometido e interesante para cualquier hombre, para todos los hombres, independientemente de su condición, cultura, época o ideología. Y en esa relación con lo popular y lo humano basará su manera de entender y hacer teatro.

Por esta razón, el público que mejor puede entender su dramaturgia, dejarse llevar por la magia, la metafísica y la mística que transpira será el formado por los niños y los analfabetos. Analfabetas son también algunas de sus protagonistas teatrales en el exilio: Santa Catalina de Siena, la Niña o Teodosia —que ha pasado en su imaginario de reina troyana a campesina abulense—. Y analfabetos pueden ser también los espectadores de su teatro, mientras sean capaces de temblar, como veremos a continuación, al encontrar con asombro nunca fingido, al monstruo en su laberinto. Otra paradoja de nuestro autor que nos lleva a la cuarta dimensión concéntrica de su dramaturgia.

■ MORAL: TEATRO POPULAR, EL MONSTRUO EN SU LABERINTO

Como hemos podido comprobar hasta ahora, para Bergamín, el teatro refleja, mejor que ningún otro arte, la conciencia o manera de pensar de un pueblo, porque es capaz de representar ante los ojos y los oídos los aspectos más íntimos, sus pensamientos. De esta forma, a través del teatro se comprende y se entiende a una nación, pues «un pueblo se conoce cuando se verifica definiéndose por el teatro: cuando se teatraliza. Un teatro se verifica cuando se define conociéndose por su popularidad: cuando se populariza: Teatralizar es popularizar, siempre. Y a la inversa, todo lo que se populariza es porque se teatraliza de algún modo. El teatro es un instrumento, una máquina de popularizar: lo que sea, la religión o la moral o la política; de popularizar las ideas o las cosas. Un instrumento poético. El teatro es un arte poético de popularizar el pensamiento»³⁰.

Pero, además, llega aún más lejos esa relación entre teatro y pueblo. Y es que no solo nosotros podemos conocer a un pueblo a través de su teatro, sino que también «un pueblo se conoce a sí mismo por su teatralidad, o en su teatro, como un teatro se conoce por su popularidad o en su popularidad:[...] cuando cuenta su historia se hace teatro como cuando su teatro se hace historia; cuando piensa; cuando habla o cuando canta: cuando se *romanca* o se *noveliza*, haciéndose, verdaderamente, de nuevas; que todo ese lenguaje popular es lenguaje poético, enfurecido o escenificado, teatralizado: que todo eso es, en definitiva, teatralidad: pura teatralidad»³¹. Coincide, en ese sentido y con ciertos matices³², con una actitud romántica ante la literatura, entendiendo como tal la vinculación que este movimiento establecía entre la cultura y el pueblo que la producía. Y podemos comprobar en la práctica cómo esta identidad de términos se nos revela de manera especial, dentro de su dramaturgia en el exilio, en el romance de *La niña guerrillera*.

Las posibilidades del teatro como arte para llegar a un amplio sector del público fueron comentadas frecuentemente por Bergamín. Por ejemplo, al afirmar que «el pueblo, cuando se representa a sí mismo su propia historia, saca a relucir sus *figuraciones* más puras, especulando poéticamente su pensamiento en ellas; y esta es la historia del teatro popular, por lo que se llamó el espejo de las costumbres. El teatro es una especulación superficial de imágenes, reflejo de la vida imaginativa popular, reflejo de figuras y formas: una especulación fabulosa y fantástica del

pensamiento [...] graduándose en tragedia o comedia según curve la línea de su superficie especular de un modo o de otro [...] El teatro es cosa de ver o de mirar porque en él vemos el fondo, esotérico, de nuestro pensamiento niño, que es nuestro pensamiento pueblo: nuestro analfabetismo radical. Y es que el teatro representa las *figuraciones* poéticas por la palabra; y no por la letra»³³.

Por esta razón le atrae poderosamente el teatro a Bergamín, porque es un arte analfabeto, en el sentido de que en él lo que importa es la palabra, el espíritu, y no la letra. Porque nuestro dramaturgo se opuso en repetidas circunstancias a la alfabetización o «literarización» del arte y de la cultura. El excesivo apego a las palabras, a la palabrería, suponía una barrera respecto al auténtico sentido de lo que los vocablos querían decir en realidad. Por eso el teatro le parecía el sistema más idóneo y analfabeto, ya que añade, irremediamente, una dimensión no literal y más espiritual a la simple letra escrita. Bergamín se oponía a esa alfabetización que supone leer de corrido, pronunciar sonidos, sin pararse a pensar los múltiples significados o matices que cada palabra encierra en sí. Además, la escena era un ejemplo claro de la diversidad de significaciones que pueden transmitir las palabras. En una representación, como ya indicamos, el autor y el actor ofrecen la posibilidad de que cada espectador entienda más de lo que se ha querido decir, además de que a cada cual le suenen de forma diferente esas palabras, no las letras.

Pero, además, el teatro, el arte en general, es popular por otra razón, por la función y finalidad que posee. «El teatro popular —y decir que el teatro es popular es como decir que es poético, una redundancia—, el teatro popular no lo es por el público que tiene [...] sino por la función que públicamente representa: como la Iglesia; esto es, por ser función exclusivamente espiritual o imaginativa del pensamiento. Basta con un niño para poblar de figuraciones un teatro: o sea, para teatralizar figurativamente un pensamiento»³⁴. En opinión de Bergamín, esa función primordial es ineludible, ya que constituye la esencia misma del arte teatral.

No nos ha de extrañar, por tanto, que en la polémica suscitada en torno al arte deshumanizado que inició Ortega y Gasset, nuestro dramaturgo tomase el punto de vista contrario, respaldando no solo el deber, sino, fundamentalmente, el derecho a un arte popular. Su respuesta al artículo de Ortega sobre «La deshumanización del arte», que se empezó a publicar en *El Sol* en enero-febrero de 1924, es una de las más rápidas y críticas. «El autor de *El cohete y la estrella*, en “Las cosas en su pun-

to" (12 enero 1924), dice que Ortega ha iniciado una especie de campaña, entre literaria y política, para demostrar que el arte moderno no solamente es *impopular, sino antipopular, enemigo de todos y dedicado exclusivamente a unos pocos*. Bergamín rechaza *humildísimamente* la teoría orteguiana, y refiriéndose al teatro afirma que *es popular o no es teatro, es otra cosa distinta, que puede ser literatura, mejor o peor, escenografía, música..., etc, para delectación de minorías selectas*³⁵.

También una parte de sus desavenencias con el que un día había sido su maestro, Juan Ramón Jiménez, proviene del diferente enfoque que ambos tenían sobre esa cuestión. Este último, en el artículo «Historias de España y México. Un enredado enredo», «rechaza el enfoque machadiano de Bergamín y expone su idea, muchas veces defendida, en el sentido de que el escritor debe estar si no al margen, sí libre de cualquier condicionante que no sea estrictamente literario»³⁶. Bergamín, en «El ensimismado enfurecido», responde que «el intelectual, el escritor, no tiene derecho a permanecer aislado, en su torre de marfil, cuando la realidad circundante es tan dura como la vivida en España durante la guerra civil y en los años posteriores. De ahí que contraponga las figuras de Machado, Lorca o Miguel Hernández a las de Juan Ramón, Ortega y otros»³⁷.

Y es que José Bergamín no podía desentenderse de los problemas y tragedias de la época que le tocó vivir. Tampoco su teatro, que tocará, además de los temas humanos de siempre —Dios, la fe, el tiempo y la muerte— aquellas circunstancias más terribles de su época. De esta forma, la guerra y el destierro dominarán el conflicto dramático de *La hija de Dios* o *La niña guerrillera*, y exiliadas resultan también Antígona y Medea, en sus respectivas obras. Y, si bien es cierto que el hombre y sus grandes cuestiones, de hoy y de siempre, serán los protagonistas que más veces actúen en sus escenarios, sin embargo, no dejará de escribir teatro con una función social o popular indudable, pese a las acusaciones que se le han hecho de ser precisamente lo contrario, oscuro e intelectual.

Ya hemos aludido, al hablar de su producción dramática, de cómo Bergamín consideró un fracaso personal y de autor sus escasos escauceos con la escena propiamente dicha. Y lo sintió así porque estaba convencido de que solo la afluencia de público a un teatro es signo de la popularidad del mismo. Pero, además, era optimista respecto a la viabilidad de un teatro popular que pudiera tocar las cuestiones más importantes para el hombre sin ningún reparo. Un teatro que, situado en un contexto y época determinados, fuese válido y útil en cualquier otra época y cir-

cunstancia. El éxito de esta clase de teatro se había conseguido con la tragedia griega y el drama cristiano. Bergamín, al igual que otros dramaturgos de su época, creía poder conseguir un teatro popular y digno, para todos y donde tuviera cabida todo. Las circunstancias históricas que le tocó vivir impidieron que esa simbiosis perfecta entre el público y un teatro magistral se produjese.

■ MÚSICA-MUERTE: TEATRO UNIVERSAL, EL MUÑECO ROTO

Llegamos así a la comparación entre dos de las cumbres teatrales de todos los tiempos, la tragedia griega del siglo V antes de Jesucristo y el drama cristiano del XVII. En numerosas ocasiones Bergamín recurre a ellas como ejemplos de un teatro de calidad que, sin embargo, consiguió ser popular. No será extraño, por tanto, que recurra a ellos como partitura formal de su teatro, en el que encontraremos tragedias, autos sacramentales, dramas del Siglo de Oro, incorporación de coros o canciones para aportar un tono más lírico, versos que retoman las estrofas más clásicas como los sonetos, el romance o las coplas. Esta música universal le permite tocar todos los registros y aunar, además, todas las notas que defendía en su teatro en un modelo válido en cualquier momento y lugar. Por eso resulta importante el análisis que nuestro autor realiza sobre estos dos grandes monumentos teatrales en sus ensayos.

De este modo, ya hemos visto anteriormente que ambas dramaturgias tienen en común su origen religioso. Pero, se diferenciarían, en opinión de Bergamín, en la concepción diferente que, sobre la divinidad y el destino, poseen ambos:

La razón era una pasión para el griego: una pasión humana; la pasión es una razón para el cristiano, una razón divina. De este modo se le representaba al griego, en su teatro, una verificación de la muerte, por la razón, que es el desesperado y desesperante *sentimiento trágico de la vida*, como le ha llamado Unamuno; mientras que al español del XVII lo que se le representa en su teatro es una verificación de la vida por la fe, que es una esperanzada y esperanzadora concepción lírica de la muerte. Por eso el teatro griego se convertía, por su verdad, en un vivo *teatro de la muerte*, como le diría Calderón. En cambio, el teatro católico español del XVII, se hizo, por la muerte, un verdadero teatro vivo: un poético *torcedor del pensamiento*³⁸.

Aparentemente, para el espectador y dramaturgo del XVII ha desaparecido el conflicto trágico, pues la fe y la esperanza han acabado con el *sentimiento trágico de la vida*, en el mismo instante en que la muerte, por la redención de Cristo, ya no resulta un mal temible, sino la puerta hacia una segunda existencia, mucho mejor y más verdadera, que la terrena. De este modo, parecería que ya no es posible una agonía o rebelión del hombre contra su propia existencia, conflicto que, por otro lado, constituye uno de los desencadenantes de los argumentos trágicos. José Bergamín reconoce que de la tragedia se ha pasado al drama, pero que en este se puede dar cabida a uno de los problemas más acuciantes y maravillosos, a la vez, del hombre, el de su libertad:

En la tragedia o comedia griegas, por la máscara, el destino del hombre actúa sobre el hombre, desde fuera, como voluntad de los dioses. En el drama cristiano, al desenmascarse el destino, por el hombre, resulta lo verdaderamente dramático del hombre, que es no tener destino: tener libertad. El destino humano es para el cristiano la propia libertad del hombre³⁹.

El hombre, de esta forma, no lucha contra fuerzas externas, ya sean divinas o naturales, sino contra sí mismo. El uso de esa libertad, la capacidad de elegir y, por tanto, de responsabilizarse de cada una de sus acciones, constituye el germen de lo auténticamente trágico. Ya no cabe echar la culpa a una falta heredada de los antepasados o a un destino injustamente querido por los dioses. El hombre resulta el único responsable de sus acciones y al único al que se le va a pedir cuentas de cómo ha utilizado su capacidad de obrar y equivocarse con absoluta libertad. Esa dimensión dramática y agónica del hombre la vivió Bergamín en sus propias carnes, con sus dudas de fe y dos intentos de suicidio. Pero además, será un tema recurrente en su obra, especialmente, en *Tanto tienes, ¿A dónde iré?*, *La sangre de Antígona* y *Medea, la encantadora*.

Para Bergamín esas dos posturas diferentes ante la vida conllevarán dos maneras diametralmente opuestas de hacer y entender el teatro:

Lo que ve el cristiano con sus ojos cuando se mira en este espejo de su teatro católico español, es lo que no ve mientras más mira; que mientras más mira y menos ve, mejor se siente cantar en el corazón la fe: la música de su sangre; mejor presiente lo que no siente en su corazón, por sus ojos ciegos: la pura corazonada de la fe: el presentimiento divino de lo eterno [...]

Los ojos del griego, por el contrario, le hacían sentir la vida, en lo aparente, como velo o vestido o traje de verdad: y en esta forma, la vida se le revelaba, por la muerte, enmascarándose de su mentira: trágicamente⁴⁰.

La diferencia es manifiesta para nuestro escritor. El drama cristiano, el auto sacramental, resulta un medio para materializar y mostrar a los ojos la fe y la vida eterna, mientras la tragedia griega lo que consigue es racionalizar las inquietudes del hombre, darles una dimensión de realidad enmascarándolas, convirtiéndolas en teatro, en ficción teatral. La vida del ser humano se pone en escena para que el espectador la contemple desde fuera, racionalmente, y así pueda entenderla mejor. Solo comprendiendo la tragedia de Edipo podía el griego asumir su propia tragedia, la de su existencia: esa parece ser la auténtica dimensión trágica del hombre griego, según Bergamín:

Trágico modo de purgar el hombre, por la sangre, su delito mayor: el de haber nacido. Así llevaba a su corazón el griego por lo que veía, por lo que lloraba, la mayor desdicha según su filósofo: una idea confusa de lo divino; y hasta una trágica difusión o profusión, sangrienta y llorona, de sus mismos dioses. Por eso se hacía el griego de la divinidad una especie distinta de la suya; como una conjunción de dioses en el espacio intemporal del éxtasis: una conjunción copulativa o disyuntiva, de amor o de odio, belicosa o erótica; y crepuscular, por fronteriza de la sombra. Mientras, al cristiano, la divinidad se le hizo, por su propia especie, como una conjunción personal de Dios en el tiempo; una humanización verbal de Dios, por Cristo: crepuscular, por fronteriza de la luz eterna⁴¹.

Sin embargo, el hecho de que Cristo se encarnase en hombre y procurase para la humanidad un camino hacia la vida eterna no acaba con la tragedia o el sentimiento trágico de la vida. Se necesita la fe para creer que hay una vida después de la muerte. Por esa razón, la tragedia del drama cristiano llega a ser aún más compleja que la griega. Para el hombre griego la existencia del destino llegaba a ser una creencia consoladora, pues toda su vida pasaba a depender de la voluntad divina, no de la suya. En cambio, la libertad que abre Cristo para todos los hombres supone preguntarse incesantemente sobre nuestro obrar humano y aceptar que la responsabilidad última de todas nuestras acciones depende de nosotros mismos:

Nada escapa al poder divino de ese destino trágico contra el cual afirma *Prometeo* que los mismos dioses son impotentes. Así leemos en Esquilo que frente a ese poder moral eterno, a ese orden y concierto racional del mundo, orden y concierto espiritual de la razón, el hombre se siente débil, frágil: porque *sus pensamientos son inconstantes como sombra de humo*; porque *toda su vida es como una imagen pintada que se borra con una esponja*. [...] Por eso es un *arte de vestir al muñeco* [...]

Y ese cuerpo desnudo que para el griego era una respuesta, para el cristiano fue una interrogación.

El drama cristiano añade a la especulación racional de lo divino por la máscara, por el hábito, por el traje, por la costumbre, la significación enigmática de su interrogación temporal. La vida humana se nos hace, según San Pablo, por la fe de Cristo, espejo y enigma: solamente por un espejo, en un enigma, la hemos de contemplar⁴².

De esta forma, ambos teatros, pese a las diferencias que establece entre ellos, son un ejemplo de temas y requisitos que Bergamín propone para su propia manera de concebir el arte escénico. Y es que tanto en la tragedia griega como en el drama cristiano se tocaron las grandes cuestiones eternas del ser humano: Dios, la razón, la libertad, el tiempo, la angustia de vivir y la muerte. Todos los interrogantes que él desea mostrar en su teatro. Además, en uno y otro se conjugaron los tres requisitos para que un teatro triunfe en su época y adquiriera la condición de clásico en las siguientes. Un teatro se convierte en universalmente humano, en opinión de nuestro escritor, cuando consigue ser a la vez religioso, popular y poético:

También el primitivo teatro griego había representado la figura humana, por la muerte, plena, en su íntimo vacío, de esa embriaguez de la sangre como de una borrachera divina. Por eso, como otras veces he señalado, en estos teatros populares, y esencialmente poéticos, exclusivamente poéticos, el español del XVII y el primitivo griego, por la transparencia de la sangre se ilumina el pensamiento humano de presencia divina; traspasando el hombre los límites de su ser temporal, de su cuerpo [...]. Una y otra sangre, uno y otro vino, desvelan, revelan al hombre, luminosamente, por la muerte. Una y otra embriaguez mortal de la fe, encienden la figura humana de trascendente desesperación o esperanza. Tras la animación de las máscaras de estos prodigiosos teatros vivos se nos revela la figura del hombre revolucionariamente dramatizada en el tiempo y contra el tiempo. [...] En este humanismo esencial, trágico o dramático, coinciden los poetas primitivos griegos, con los españoles del XVII⁴³.

Y de nuevo, en este sentido de la muerte y la aparición del muñeco roto que nos muestra toda producción teatral llegamos a la máscara, a la realidad reveladora, al esqueleto enmascarado que resulta, en su opinión, el hombre. Otra vez, el círculo poético o «beltenebresco» de Bergamín se reúne entre esos cinco círculos concéntricos con una absoluta solidez y buen hacer teatral. ¿Mera teoría dramática o historia de la literatura dramática? Todo puede ser, pues tanto en su siglo como en el nuestro está comprobado que resulta difícil conjugar y conjurar la magia, la metafísica, el misterio o la mística, la moral y la música o la muerte sobre las tablas y diabladas de nuestra imaginación.

■ NOTAS

¹ Madrid, Plutarco, 1933. Existe una edición facsímil reciente: Córdoba, Diputación de Córdoba (Biblioteca de Textos Recuperados. Facsímiles), 2007.

² *El pasajero, peregrino español en México, III*, México, Séneca (otoño 1943), pp. 9-27.

³ *Primer Acto*, 44 (1963), p. 36.

⁴ *Boletín de Información del «Retablillo Español»*, Montevideo, I, 1 (enero 1954), p. s/n. Aparece reproducido al principio de la reciente edición de *Primer Acto*, 329 (III, 2009), pp. 88-89.

⁵ Florence Delay, «Círculo beltenebroso», en AA.VV., *En torno a la poesía de José Bergamín*, edición a cargo de Nigel Dennis, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida (col. El Fil d'Ariadna), 1995, p. 177.

⁶ Bergamín, J. «En la muerte de Paul Éluard», *Calderón y cierra España y otros ensayos desparatados*, Barcelona, Planeta, (Ensayo 4), 1979, pp. 183-187. En *Beltenebros* el MISTERIO y la MUERTE aparecen como MÍSTICA y MÚSICA (Puerto Rico, Editorial Universitaria, 1969, p. 20).

⁷ Bergamín, J. *La claridad del toreo*, Madrid, Turner, 1987, p. 10.

⁸ Bergamín, J. «Ramón y el eco», en *Prólogos epilogales*, edición de Nigel Dennis, Valencia, Pre-Textos, 1985, pp. 73-74.

⁹ *Op. cit.*, p. 74.

¹⁰ Bergamín, J. «Figuraciones pasajeras...», *El pasajero, peregrino español en México, III...*, pp. 11-12.

¹¹ *Op. cit.*, pp. 13-14.

¹² Bergamín, J. «Al toreo andaluz, escuela de elegancia intelectual» (pp. 19-70), que se incluye en *El arte de birlibirloque, La estatua de don Tancredo y El mundo por montera*, Santiago de Chile/Madrid/ [Barcelona, Ariel], Cruz del Sur (Renuevos de Cruz y Raya, 1), 1961, p. 26.

¹³ Bergamín, J. «Figuraciones pasajeras: Musaraña del Teatro. Poesía a voz en grito: Tablas y diablas no son más que imaginación» en *El pasajero, peregrino español en México, III...*, p. 10.

¹⁴ Bergamín, J. «Quien más ve, quien más oye, menos dura», *Prosas previas*, selección y prólogo de José Esteban, Madrid, Universidad Complutense, 1982, pp. 60-61.

¹⁵ Bergamín, J. «Notas para unos prolegómenos a toda poética del porvenir que se presente como arte», *op. cit.*, p. 99.

¹⁶ Bergamín, J. «Aquello y esto», en *Calderón y cierra España y otros ensayos disparatados...*, p. 88.

¹⁷ *Op. cit.*, pp. 26-27.

¹⁸ Bergamín, J. «Hablar en cristiano», *Cruz y Raya*, Madrid, 28 (julio 1935), pp. 73-83; recogido en *CRUZ Y RAYA, Antología*, Madrid, Turner, 1974, p. 412.

¹⁹ Bergamín, J., «Notas para unos prolegómenos a toda poética del porvenir que se presente como arte», en *Prosas previas...*, p. 98.

²⁰ Bergamín, J. «Transparencia y reflejo», en *op. cit.*, p. 76.

²¹ Agamben, G. «Du dandy au démonologue», en AA.VV., *José Bergamín*, sous la direction de Florence Delay et Dominique Letourneur, Paris, *Cahiers pour un temps*, Centre Georges Pompidou, 1989, p. 25.

²² *Op. cit.*, p. 31.

²³ Dennis, N. *El aposento en el aire: introducción a la poesía de José Bergamín*, Valencia, Pre-Textos, 1983, p. 16.

²⁴ Tomo ese adjetivo de la maravillosa edición y estudio de Paola Ambrosi, a José Bergamín, *Teatro de vanguardia (una noción impertinente)*, Valencia, Pre-Textos, 2004.

²⁵ Bergamín, J. «El pan en la mano», *El clavo ardiendo*, prefacio de André Malraux, Barcelona, Aymá, 1973, p. 28.

²⁶ De una carta a Miguel de Unamuno, recogida en Dennis N. *José Bergamín: A Critical Introduction, 1920-1956*, Toronto, University of Toronto Press, 1986, p. 215, nota 7. «The letter is dated 7 March 1928 and is as yet unpublished. I quote from it with the kind permission of Sr. Bergamín», (*op. cit.*, p. 113).

²⁷ Bergamín, J. *El cobete y la estrella, La cabeza a pájaros*, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 138), 1981, pp. 93-94.

²⁸ Malraux, A. «Prefacio» a José Bergamín, *El clavo ardiendo...*, p. 10.

²⁹ Bergamín J. «El pan en la mano», en *El clavo ardiendo...*, pp. 38-39.

³⁰ Bergamín J. «La pura verdad por el arte de vestir al muñeco», en *Mangas y capirote...*, p. 27.

³¹ *Op. cit.*, p. 29.

³² «El teatro es siempre conciencia de un pueblo o no es teatro — escribió románticamente Zeller, estudiando a los griegos — ; para decirnos que un pue-

blo que no tiene teatro no tiene conciencia» (José Bergamín, «Vida y milagros del género chico. Preludio a un libro futuro», en *De una España peregrina*, Madrid, Al-Borak, 1972, p. 111).

³³ Bergamín, J., *La decadencia del analfabetismo y La importancia del demonio*, Santiago de Chile /Madrid, Cruz del Sur [Ariel, Barcelona] (Renuevos de Cruz y Raya, 2), 1961, pp. 28-29.

³⁴ *Op. cit.*, pp. 30-31.

³⁵ El artículo «Las cosas en su punto» apareció en *España*, Madrid, 404 (12 enero 1924), pp. 8-9. Pero toda la cita entrecomillada está recogida de Gonzalo Penalva, *Tras las huellas de un fantasma...*, p. 45.

³⁶ *Op. cit.*, p. 50. Para más información sobre la relación entre ambos escritores, véase Dennis N. *Perfume and Poison. A Study of the Relationship between José Bergamín and Juan Ramón Jiménez*, Kassel, Edition Reichenberger, 1985.

³⁷ Bergamín J. «El ensimismado enfurecido. Los puntos sobre las jotás», *Letras de México*, México, 21 (septiembre 1944), p. 6; recogido en *ibidem*.

³⁸ Bergamín J. «La cólera española y el concepto lírico de la muerte», en *Mangas y capirotos (España en su laberinto teatral del XVII)*, Madrid, Plutarco, 1933, p. 102.

³⁹ Bergamín J. «Pasar y suceder», en *Disparadero español, III: el alma en un hilo*, México, Séneca (Árbol), 1940, p. 229.

⁴⁰ Bergamín J. «La pura verdad por el arte de vestir al muñeco», *Mangas y capirotos (España en su laberinto teatral del XVII)...*, p. 37.

⁴¹ *Op. cit.*, pp. 39-40.

⁴² *Op. cit.*, pp. 66-68.

⁴³ Bergamín J. «Música y máscara de la sangre», en *El pensamiento perdido, páginas de la guerra y del destierro*, Madrid, Andra, 1976, pp. 121-122.



EL TEATRO DE TERESA GRACIA: DOS NOTAS
SOBRE EL PLIEGUE HISTÓRICO COMO DRAMATURGIA

THE THEATRE OF TERESA GRACIA: TWO NOTES
ABOUT THE HISTORIC FOLD AS DRAMATURGY

César de Vicente Hernando

(noviembre@nodo50.org)



Resumen: El teatro de Teresa Gracia anuda lo cotidiano con lo histórico. Los efectos que produce su escritura van más allá de las propuestas escénicas realizadas por el teatro del exilio. Además, sus obras transforman la cualidad de lo contado y lo dotan de una nueva dimensión, de un nuevo objeto de representación. La resistencia de los textos a ser asimilados por la escena desaparecía desde el mismo momento en que se introducía un concepto tan complejo como significativo y productivo como es el de pliegue.

Palabras clave: Teresa Gracia, Exilio, Dramaturgia, Puesta en escena.

Abstract: The theatre of Teresa Gracia knots the daily thing with the historical thing. The effects that his writing produces go beyond the scenic offers realized by the theatre of the exile. Besides, his works transform the quality of the few thing and it provides it with a new dimension, with a new object of representation. The resistance of the texts to be assimilated by the scene was disappearing from the same moment in which there was getting a concept so complex as significant and productive as the fold.

Key words: Teresa Gracia. Exile. Dramaturgy. Stage management.

■ EL TEXTO «RESISTENTE»

La obra de Teresa Gracia¹ llama inmediatamente la atención por el *efecto* que produce la manera en que construye sus textos. Ese efecto no es solamente de sentido sino que esboza una forma escénica distinta a las dramaturgias canónicas, una manera diferente de plantear el texto para la escena. Lo habitual, en nuestro teatro contemporáneo, es la ruptura con la representación de lo cotidiano o de *la* historia (historicismo), o la persistencia en representar esa cotidianeidad o esa historia². La obra de Teresa Gracia anuda por una parte lo cotidiano (limitando su escritura a una expresión *sin fuertes mediaciones*) con lo histórico (extendiendo su escritura a una expresión en la que deje su huella las determinaciones históricas). El resultado es un extraño efecto que transforma la *cualidad* de lo contado y lo dota de una nueva dimensión, de un nuevo objeto de representación.

Además, lo que encuentra el lector en sus obras es, desde el comienzo, una *resistencia* a ser *asimilados* por la escena, a pesar de ser textos teatrales. Esto quiere decir que la puesta en escena y la interpretación no pueden trasladar al escenario estos textos *sin analizar la técnica de construcción de las obras que estas disponen y el extraño efecto que promueven*. Un ejemplo significativo de este necesario trabajo inicial puede encontrarse al comienzo de *Una mañana, una tarde y una vida de la señorita Pura*:

PURA.– (*Sola*). ¿Ya habré pasado de la habitación a la oficina? Es que tanto en una como en otra soy lo mismo que yo misma... Que he salido, sí parece porque me tiembla una mejilla. Pero ¿me lo habré puesto, todo? ¡Qué miedo, si se me olvidasen las mangas! Antes de quitarme el abrigo, siempre miro lo que queda dentro... Mejor sería ponerme un impermeable por debajo y sandalias en los zapatos de invierno por si entre mañana y tarde pasa demasiado tiempo. (Gracia, 1992: 19)³

Señalarlo como una elipsis inicial podría solucionar el problema (el tránsito de casa a la oficina) si no fuera porque la siguiente frase coloca al personaje ante una reflexión existencial (ese espacio y ese tiempo no construyen su identidad), lo que pone en duda que ese pudiera ser el problema. Una dislocación del tiempo, tan usada por la vanguardia teatral, tampoco acerca a la resolución puesto que la autora detalla los síntomas en el cuerpo del personaje que produce la estancia en un lugar o en otro. La idea de un personaje demente ayuda menos, puesto que la

apreciación del mismo en relación con lo que queda dentro del abrigo cuando se lo quita implica una consideración sobre el *ser*. Así pues, las formas convencionales y vanguardistas de abordar un texto como el señalado para la representación encuentran muy serias dificultades para establecer un proyecto escénico coherente.

Es cierto que las obras teatrales están concebidas a partir de unos principios de construcción instituidos y reproducidos ya *sin reflexión*, y que, también, los modos de trabajo teatrales suelen proceder con los mismos principios y de la misma manera, lo que consolida una integración de escritura y trabajo escénico. Sin embargo, esto es precisamente lo que rechaza la obra de Gracia: los principios que sustentan el teatro convencional o el teatro vanguardista. Abunda en ello que tanto el léxico utilizado como la sintaxis de las oraciones impiden que los actores puedan decir sus parlamentos *como si hablaran personas*, según —por tanto— el modelo naturalista. Pero tampoco admite que se presenten *como si hablaran símbolos*, según —por tanto— el modelo semiológico. Las mismas acotaciones y las escasas pero significativas didascalias revelan una *dimensión* teatral no convencional de los textos.

Otro aspecto de ese *efecto* es que la búsqueda en su obra de esa anudación entre vida e historia no está producida *metafóricamente*, es decir, a través de la designación de una experiencia mediante otra que tiene con la primera una relación de semejanza. En las conversaciones que tuvimos con Teresa Gracia durante los preparativos del montaje de *Las Republicanas*⁴, ella insistió en la *absoluta realidad* de lo que podrían considerarse imágenes: así los «cuadernos de arena» que aparece en *Las Republicanas* no solo eran *literalmente* la manera de aprender a escribir de las niñas recluidas en el campo de Argelès sur Mer (por tanto no hay lenguaje metafórico), sino la forma de presentar una *experiencia vital* historizada, esto es, una experiencia sometida a la dimensión de los acontecimientos políticos y culturales, lo que abre el camino hacia ese tratamiento dimensional de la realidad. Es por ello que resulta tan limitada la continuada idea de la crítica literaria y teatral que interpreta las obras como trazos biográficos, como datos concretos, amputándolas de su dimensión histórica, que tampoco es reducible a una mera transcripción de hechos objetivos. Esta resistencia y cierta concepción barroca⁵ que declaró en el encuentro con las actrices y los técnicos de Alcores, nos llevaron desde el primer momento a concebir la puesta en escena como traducción de lo que constituía lo central de su dramaturgia. Así, la idea de *plieque* permitió determinar los usos de técnicas escénicas e interpretativas.

La resistencia de los textos a ser asimilados por la escena desaparecía desde el mismo momento en que se introducía un concepto tan complejo como significativo y productivo como es el de pliegue⁶. Se trata de un concepto elaborado por el filósofo francés Gilles Deleuze con el que trataba de dar cuenta de la naturaleza múltiple de lo real. La idea de que un pliegue (en el cuerpo, en el tiempo, en el espacio, etc.) nunca es igual a otro pliegue, permanece —por tanto— singular; al mismo tiempo que la idea de que el pliegue nunca es universal aunque pueda explicar la multiplicidad de lo real, constituye la *matriz productiva* de sus textos. Esta matriz se ha conformado a partir de una idea libertaria del mundo y de la vida. Se puede decir que la obra de Teresa Gracia es un insólito ejemplo de teatro anarquista, que —como es obvio— nada tiene que ver con la elevación de consignas o de sentencias a la escena⁷.

■ ¿QUÉ REPRESENTA LA OBRA DE TERESA GRACIA?

Su obra, por ello, por esta matriz productiva libertaria, favorece una dramaturgia diferente. Se puede entender mejor cuando leemos la nota (que no acotación) con la que se abre *Las Republicanas*:

Tragedia. El hemiciclo se abre ante el mar. La representación es para peces y navegantes. El público recibe las palabras por boca de los peces que se quieren ahogar sacando la cabeza al aire. Son los más listos, aunque a menudo se equivoquen y pongan en labios de una lo que otra pronunció. Pero quizá sepan que no importa, ya que en aquellos días en que la palabra estaba perdida, la primera, la más valiente de las recluidas, acudía para presentarle una frase en que se sostuviera, sin que fuesen respetados ni los turnos en una conversación normal, ni las leyes del diálogo (por las que siempre se ha intentado elevar preguntas y respuestas —sin que su naturaleza diese para tanto— al arte).

Hete aquí que este escenario solo tiene dos de las tres paredes que se le aseguran en otros sitios.

³Trátase, pues, del último suspiro, convertido en palabra, de quien está fuera de su elemento. Debido a la magnitud del texto, se han necesitado gran cantidad de peces cuyos nombres no podemos dar aquí; pero sépase que cada una de nuestras heroínas recuerda la gloria de, por lo menos, un banco de sardinas».

Tras una transposición múltiple inicial de la realidad, el hemiciclo es tanto la forma de un teatro griego como el espacio del parlamento republicano destruido tras la guerra civil, como una descripción exacta del campo

de concentración francés en Argelès sur Mer, se nos advierte de *cómo* debe ser dicho el texto: como si fuera *el último suspiro*, sin respetar turnos de réplica, sin tener asignados los personajes un texto *propio* y se nos indica el punto de vista del espectador: un escenario de dos paredes⁸. Pero esa nota inicial también señala que la tragedia se representó para nadie (es decir, nadie atendió a esa tragedia), solo para «peces» y «navegantes» (esto es, los habitantes del mar y los que pudieran pasar por allí). A partir de aquí, el texto se presenta con las acotaciones habituales de tiempo y espacio («la acción se desenvuelve en un campo de concentración francés para mujeres y niños españoles, poco después de la guerra civil, delante del mar»).

¿Qué debe presentar un proyecto de dirección escénica para integrar la nota y la acotación? Eso constituyó buena parte del interés de la propia autora cuando observó nuestro dispositivo escénico: un escenario donde el espectador estaría separado por una escena (en dos gradas, una enfrente de la otra), a su vez dividida por un telón gasa que permitía el juego de sombras, proyecciones, opacidad en algunos momentos para que se escucharan las voces, y un número más de efectos que permitieran representar el sentido de la obra.

Partimos, pues, de preguntarnos cómo estaba construida la obra y anotamos algunos aspectos fundamentales para el planteamiento de puesta en escena: a) en *Las Republicanas* se quiebra el modelo de géneros con el que funciona la crítica teatral y la práctica escénica: no es teatro poético (fundado en la imagen y la metáfora: de ella dice Gracia que «más temo andar metido en metáforas/ que arranquen la verdad/ de las cosas en que estaba/ para ponérsela en otras./ ¡Eso sí sería pisar en falso! *Destierro*); b) no es teatro histórico, pues se funda en la memoria en tanto que agregación sobre lo histórico —el dato— de la vida. La alucinación y la realidad es uno y lo mismo en *Las Republicanas*: en el ensayo general Teresa Gracia estaba sumamente inquieta porque la historia pudiera ser considerada como poco real, inventada incluso. Describió con exactitud las enfermedades y la sarna y nos hizo comprender que la *situación* en el campo suponía una suspensión de la vida, a la vez que favorecía la aparición en la vida de lo *múltiple*. Un tercer planteamiento por nuestra parte se refería a cómo quebró Gracia este modelo dramático mediante una forma materialista que hemos llamado *el pliegue* y que supone que la composición (dramaturgia y escenificación) está *doblada sobre sí misma*. No es la vida, ni la existencia ni siquiera la historia: es la *intrahistoria* de todas ellas⁹. Lo que define la posibilidad de un texto tal es el *pliegue*: la produc-

ción de una escritura no lineal o, mejor dicho, de una escritura que somete *lo lineal* de la *superficie* histórica (los hechos, el relato consecutivo, etc.) forzándola a dejar su *línea* extensión (debe recordarse aquí una cita anterior en la que Gracia advertía que el exilio no tiene *extensión* en el tiempo sino *profundidad*). En el mismo acto de *plegarse* la escritura deja un *fondo* (lo que Deleuze llama «zona de subjetivación») en el que se acumulan todos los *signos* que produce la imaginación (y que no están sometidos, en principio, a los cambios de las superficies pues estamos ante *sedimentaciones*) y que en el efecto de *despliegue* tales signos, estratos, se confunden con la superficie de lo histórico: en el nivel sintáctico, por ejemplo, el efecto que se produce en la secuencia plegada, hecha doblez (una subrayada, la otra no) sobre la que se escribe: «¡Cinco cielos fritos soy capaz de comer/ con la yema del sol echando el humo a nubes!» (1984: 37), o en el nivel semántico, relacionado con la «pérdida» de la palabra: «¡En cuadernos de arena —dice la Marquesa—. Entierro palabras con el dedo sin darme cuenta de que alguna estaba viva aún. Los chicos, al leerlas, les devuelven la vida» (1984: 12). Lejos de constituirse el texto a partir de elementos de la retórica poética (lo que convertiría la obra probablemente en un ejemplo de lo que se ha llamado *teatro poético* o en un texto de *teatro simbolista*) la escritura no guarda ningún sentido ni significado oculto (la *matemática de la imagen*, según afirmaba Gracia). En esta *cartografía* que crea el texto dramático, lo histórico y lo vital se han *plegado* sobre sí mismo dejando un espacio interior (recuento de voces, objetos, imágenes). En la superficie de los bordes que obligadamente quedan superpuestos se escribe (palabra, sentido) que, sin embargo, quedan al final separados y unidos a otro *texto* (el del interior, no sometido, en principio, a esta mecánica productiva) en el instante del *despliegue*.

Teniendo en cuenta esto, nuestras anotaciones de dirección trataban de dar cuenta de su dramaturgia. Así, respecto al espacio y al tiempo dramáticos lo fundamental era crear la sensación de un tiempo detenido y de un lugar olvidado, a los que se le ha arrancado la posibilidad de cambio. Un escenario estático, un escenario de dimensiones. Para ello dispusimos que se escuchara un permanente ruido de olas, siempre iguales, y fijamos una forma única de iluminación de la escena, constreñimos el movimiento de las actrices, que andaban sin que fueran perceptibles sus pasos, sobre una fina arena que cubrían todo el escenario, al mismo tiempo que tratamos de establecer la sensación de que tras los espectadores de ambas gradas seguía el escenario como si se tratara de

un desierto. Respecto al diálogo dramático, siendo este el tejido del pliegue, una reconstrucción vital, lo hicimos acompañar de una grabación que superponía voces de mujeres estilizadas que reproducían las intervenciones de los personajes en momentos diferentes a cuando se producían. Para Gracia, que apenas pudo ver un aspecto de este trabajo de dirección, esa superposición de sonidos (olas, voces) sumado a la forma de decir el texto por parte de las actrices, hacía que pudiera apreciarse la intensidad de lo escrito (también «su dolor», como nos señaló) y su inscripción vital. Aunque lo que más valoró fue lo que se hizo con respecto a los personajes dramáticos. Partíamos de varias citas de la escritora en la que señalaba que «en realidad [...] no tengo voz propia. Soy un simple recinto cargado de múltiples microbios, donde resuenan otras voces, unos cantos, de personas imaginarias, tal vez, o vivas pues cada una de ellas se ha contagiado en él de la enfermedad de su elección para vivir» (1992: 8) y un poco después: «es por lo que mis obritas carecen todas del riguroso *dramatis personae* con que encabeza Valle-Inclán las suyas (Obras ya), o del aviso de Cervantes <hablan en esta comedia las personas siguientes>, o aún del <personas del auto> de Calderón, y no porque no sepa contar, que aprendí las cuatro reglas» (1992: 9). La insistencia de la autora en la *autonomía de los personajes* pensamos que merecía tenerse en cuenta, así como el hecho de que los parlamentos eran, en cierto sentido, intercambiables. El *deaplique* que opera la escritura de Teresa Gracia cumple «la función —dice Zavala para el teatro de Unamuno— de representar la irreductible otredad de la conciencia». Por ello, la interpretación de las actrices se pensó a partir de una partitura minuciosa de movimientos corporales que las entrelazaban siempre y componían figuras y *culturemas*. Para Gracia fue una sorpresa que la escenificación de la obra no solamente pudiera traer la vida de los campos de concentración sino, también, lo que significó el exilio. Es por ello que en su conversación con las actrices y los técnicos Gracia hizo hincapié en que para ella el exilio no era la añoranza de una tierra o patria que, de hecho, era desconocida en realidad, ni tampoco, como había escrito, una extensión del tiempo y el espacio: «lo que escribí desde su mismo fondo (el exilio no tiene extensión en el tiempo o en el espacio sino profundidad, como si de un subterráneo o pozo mágico se tratara) carece de descripción de calles, de plazas o de puertos, y de recuerdos de amigos y hasta de profesores como los que se pueden encontrar en los de intelectuales adultos que dejaron a España en 1939» (1992: 10) sino que con-

sistió «en recorrer las fronteras de mi idioma, día y noche» (1992: 12), y es ese idioma, esa palabra, la que resaltaba en la escena que habíamos construido. Hasta la memoria aparece en forma de lenguaje: «le echó tres cucharadas de arena a la sopa» (1984: 34), esa palabra, encarnada, hecha vida, la que se había escenificado. En *La ex-exiliada* un personaje dice: «ayer cogí un puñado de tierra sin preguntar de quién era y me la metí en el bolsillo. Allí también la alcanzarán las cuatro estaciones. Dejaré que llueva en ella, que le dé el sol, la sacaré a pasear en invierno y le pondré un poco de nieve encima. En primavera dejaré crecer en ella lo que decida la semilla que llevará escondida dentro» (2004: 214). Se trata no solo de una concepción singular del exilio (que justificaría por sí mismo la idea del pliegue) sino también de un programa vital libertario.

La complejidad de esta obra teatral no está únicamente, por tanto, en el análisis del sentido sino en la dramaturgia que propone. Sus obras, no representadas —a excepción del *Entremés del cajero honrado en busca de amor*— siguen esperando escuchar una palabra: «Entra», que nadie ha pronunciado. Tampoco ningún pueblo ha dicho «aquí estoy». El exilio produjo básicamente un teatro *sobre el destierro*, pero en el caso de Teresa Gracia le impuso una *condición* de escritura. Así la describió en el primer poema de su *Destierro*:

De uno multiplicado por uno
 (son sus pasos el péndulo de la soledad)
 y no sabe por qué hilo de su vida descolgarse
 ni por encima de qué precipicios columpiarse
 para poner de lleno pie en la aurora
 (sería el mejor funámbulo de la mañana aquella,
 pegada por un hilo al cuerpo de la tierra
 —tira de él, que dará vueltas—;
 es aquel que tanto reluce
 con que algunos horizontes se atan cintas
 para confeccionarle al mundo
 una circunferencia al menos que se vea)...
 fluye una voz sin palabra que la capte.
 Los palos del destino
 no le dieron para más (Gracia, 1982: 17).

■ REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GRACIA, Teresa (1982), *Destierro*, Valencia, Pre-textos.
 — (1984), *Las Republicanas*, Valencia, Pre-textos.
 — (1992), *Casas Viejas/Una mañana, una tarde y una vida de la señorita Pura*, Madrid, Endymion.
 — (2004), «La ex-exiliada», en *Laberintos*, n.º 3, Año 2004, pp. 212-218

■ NOTAS

¹ Nació en Barcelona en 1932. Salió de España el 23 de Enero de 1939. Entre 1939 y 1940 está en los campos de Saint Cyprien y Argelès-sur-Mer. Autora de una novela: *Panama Party*. Escribió cuatro obras teatrales: *Las Republicanas* (1968-1972), *Una mañana, una tarde y una vida de la Señorita Pura* (1972), *Casas Viejas* (1973), *Entremés del cajero honrado en busca de amor* (de los 80), *La ex-exiliada* (de los 90). Murió en Madrid en 2001.

² Distingo claramente el *historicismo*, un naturalismo que funciona con un asunto histórico, de *historicidad*, que contempla la matriz productiva de la obra como sujeta a determinaciones históricas. Pueden leerse las palabras de la misma Gracia en el artículo de Alicia Alted «El exilio republicano español de 1939 desde la perspectiva de las mujeres» en *Arenal. Revista de historia de las mujeres*, Granada, vol. 4, núm. 2, julio-diciembre de 1997, pp. 223-238

³ Se dan aquí simultáneamente una nueva dimensión temporal, espacial, una relación nueva con los objetos, etc., lo que significa una dramaturgia.

⁴ La Unidad de Producción Alcores, colectivo teatral en el que trabajo desde 1985, programó para la temporada 1998/1999 *Las Republicanas* de Teresa Gracia, que tendría que haberse estrenado en Mayo de 1999 en la Sala La Asociación. Diversos problemas impidieron que finalmente la obra se representase, aunque la autora llegó a ver la puesta en escena en un ensayo general, y dedicó buena parte de su visita a comentar las escenas con actrices y técnicos. Parte de esos comentarios fueron anotados en el Cuaderno de Dirección que utilizo en este artículo.

⁵ Para Teresa Gracia, lo barroco no se opone a lo austero precisamente porque barroco no señala un exceso de estilo ni de ornamentación, sino más bien una concepción filosófica de la realidad.

⁶ He tratado de estudiar la obra de Teresa Gracia *Las Republicanas* desde esta teoría deleuziana en «Escribir el pasado contra el presente: *Las Republicanas*» en *Ade-Teatro*, n1 64-65, Enero-Marzo de 1998, pp. 82-86.

⁷ Menos, aún, que se pueda adscribir el teatro de Gracia al anarquismo por el hecho de haber escrito *Casas viejas*, un drama sobre este pueblo gaditano que

ARTÍCULOS

había implantado desde el 11 de Enero de 1933 un sistema social libertario destruido por los Guardias de Asalto y cuyo cierre definitivo lo constituye la muerte de los principales dirigentes quemados en la casa en la que se refugian. Lo libertario de su teatro es la emergencia en su discurso de esa multiplicidad vital que no admite jerarquías.

⁸ La eliminación no solo de una cuarta pared, lo habitual en el teatro, sino de una tercera pared debe ser resuelto como la búsqueda de una escena especular en la que ya está funcionando el pliegue puesto que cualquier de las paredes que se quiten obliga al espectador a *venir*, a pasar su vista por la escena para volverse a encontrar otro espectador.

⁹ Utilizo algunas ideas aquí de mi artículo anteriormente citado y del Cuaderno de dirección.