

La incondicional adhesión que, como apuntamos, nos une a la protagonista, es índice inequívoco de la maestría con que Mujica Láinez ha sabido insuflarle una intensa carga de vitalidad. Esa mujer —que ante los demás personajes del cuento permanecerá enclaustrada el resto de su vida, enigmática y remota, como un ídolo fascinador en su hornacina— se adueña de nuestra voluntad y nos sujeta con lazos entrañables.

Por eso, cuando Magdalena cierra tras de sí la puerta de calle, nuestro es el suspiro de alivio, nuestra la tranquilidad por ese futuro sin sobresaltos en que, inmersa en una atmósfera que el prestigio torna inviolable, vivirá la hembra inexplorada cuya audaz estratagema nos ha convertido, de una vez y para siempre, en sus insobornables cómplices.

ANGEL PUENTE GUERRA
Princesa, 3. Apto. 821
MADRID-8

José Bergamín, dramaturgo

(Apuntes sobre la antifilología)

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

F. NIETZSCHE

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

No sorprende saber que ya antes de la guerra civil Bergamín escribía teatro con cierta asiduidad, aunque su reputación como escritor tenía poco que ver con sus

experimentos dramáticos. Esto se debe más que nada a su desgana por publicarlos, y la verdad es que lo único que queda de esta temprana obra son la pieza de *Tres escenas en ángulo recto* (1924) y *Enemigo que huye* (1927), reeditadas en 1973 por la ya difunta editorial madrileña Nostromo bajo el nuevo título genérico —admirablemente bergaminiano— de *La risa en los huesos*. Ni que decir tiene que a pesar del interés que tienen estos textos para una comprensión de ciertas inquietudes básicas del autor, su reedición pasó casi inadvertida por los críticos. Lo que quisiera destacar aquí es que *La risa en los huesos* no es más que una muestra —parcial, fragmentaria— de la obra dramática de este gran prosista y pensador de la generación del 27. En realidad, hay varios textos más que datan de los años 20 y 30, pero que permanecieron inéditos hasta la guerra civil cuando se perdieron —cuando la casa de Bergamín fue saqueada y sus manuscritos, sus libros, su archivo entero, desaparecieron. A lo mejor no se destruyeron esos manuscritos, pero las posibilidades de recuperarlos hoy son remotas. Lo que sí tenemos, sin embargo, y lo que sirve como lejano eco de esa obra desaparecida, son los títulos, y quizá sea de interés para los estudiosos de su obra traer a colación aquí algunos ejemplos: *Ramón Ramírez*, *El auto de la Mari-Chiva*, *El príncipe inconstante*, *Comedia de la musaraña*...

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

Parecía entonces que el manuscrito de una obra titulada *La farsa de los filólogos*, que se anunció como terminada en 1927, había compartido el destino de los otros textos que perecieron con la caída definitiva de la Segunda República. Para los conocedores de la obra de Bergamín, este título tenía un interés especial, porque como implicaba una especie de censura satírica de la filología y sus devotos, era posible que la obra se enlazara con ciertos aspectos fundamentales del pensamiento, digamos, «anti-académico» de su autor. Parecía factible, en breves palabras, que las ideas exploradas en la obra arrojaran un poco de luz sobre el sentido de algunas facetas controvertibles de su actuación en el mundo intelectual de preguerra: su defensa del analfabetismo, por ejemplo, su oposición a las Misiones Pedagógicas, su hostilidad hacia el estudio rigurosamente académico de la literatura... En fin, una lectura de esta desaparecida *farsa antifilológica* podría perfilar, quizá, con más precisión, la singular personalidad de Bergamín, y explicar la distancia que le separaba en cierto sentido de sus compañeros *profesores*, los destinados a ingresar más tarde en la Real Academia, bastión de la Filología.

Bergamín especulaba abiertamente que existía la posibilidad de que alguno que otro manuscrito de éstos que he mencionado hubiera sobrevivido a la guerra civil, ya que creía recordar que unos cuantos fueron entregados a amigos durante la contienda

para que los guardaran. No deja de ser extraño, por tanto, que nadie hubiera intentado seguir esta pista para establecer la identidad de estos amigos y el posible paradero de los manuscritos. Cuando Bergamín me comentó, hace años, que tenía la impresión de haber dejado el manuscrito de *Los filólogos* a su amigo Antonio Rodríguez-Moñino, se me ocurrió —como era natural— ponerme en contacto con la viuda del crítico para ver si efectivamente era así. Y es, principalmente, gracias a la amabilidad y cooperación de Doña María Brey, que se ha podido rescatar el texto que ahora ha salido a la luz en una preciosa edición en la colección «Beltenebros» de la editorial madrileña Turner.

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

Hay un evidente punto de contacto entre *Los filólogos* y las piezas de *La risa en los huesos*, y es una semejanza de tono. Cuando Bergamín escribió en *El cohete y la estrella* que «aunque cambie de nombre y se llame como se quiera, la *farsa* es el teatro mismo», expresó una convicción que más tarde ejemplificaría en ciertas escenas y situaciones de *Tres escenas en ángulo recto* y *Enemigo que buye*. Aunque llegó a autodefinirse una vez como un «trágico humorista fracasado», la verdad es que en ciertos momentos su instinto cómico (sin escamotear, por supuesto, sus inquietudes más serias) alcanzó una impresionante plenitud de expresión. Bergamín califica *Los filólogos* en su subtítulo de «comedia», y en su última escena de «farsa aristofanesca» (pág. 77), y estas dos denominaciones indican fielmente el tono que adopta el autor a medida que va ridiculizando sistemáticamente la solemnidad y arrogancia de los eruditos que se desfilan por sus páginas.

El tratamiento irreverente que reciben en la obra estos defensores de la fe académica alcanza proporciones casi escandalosas cuando el lector se da cuenta de que estos ridículos personajes representan —con un mínimo de *camouflage*— a ciertas personas que en 1925 constituían la flor y la nata de la investigación filológica. No cuesta mucho, a fin de cuentas, establecer la identidad de los modelos vivos de los que se valió Bergamín para crear *El Doctor Americus*, por ejemplo, o *El Profesor Tomás Doble*, o *El Excéntrico Díez*, *Pescador de Caña* y *Coleccionista de Mariposas*. Pocos cerebros eminentes de la década de los 20 se salvan de sus ataques. Si *El Insigne Ortega*, *Cazador Furtivo* entra en escena con una gran etiqueta en el sombrero que dice «Made in Germany», el personaje central, *El Maestro Inefable*, *Don Ramón Menéndez* aparece envuelto como una momia, a la que se saca de un baúl/tumba:

Poco a poco empieza a mostrarse en el envoltorio una especie de momia cubierta de riquísimas telas y velos sutilísimos, hasta que, al fin, aparece un brazo; luego, otro;

después, un pie, una pierna, etc., y últimamente se descubre, en la postura habitual de los bailarines en estos casos, la figura del Maestro Inefable, Don Ramón Menéndez, que se mueve rítmicamente y conservando en todo lo posible la línea recta y el perfil (pág. 23).

Bergamín también tirotea irónicamente contra la institución con la que se identifica la mayoría de estos personajes. Cuando *El Joven Desconocido* interrumpe sus investigaciones y pregunta ingenuamente «¿Dónde estoy?» (pág. 24), el diálogo que sigue pone al desnudo la arrogancia y amor propio de los mandarines del Centro de Estudios Históricos:

PROF. TOMÁS DOBLE.—Estás en el centro.

DESCONOCIDO.—¿En qué centro?

DR. AMÉRICUS (*solemnemente*).—En el centro de todo (págs. 24-5).

Sin embargo, la indignación de Bergamín no se dirige solamente contra las pretensiones de estos pontífices del centro, sino también contra la naturaleza de su disciplina. Esencialmente, sostiene que su devoción a la filología —devoción fanática y, por tanto, deshumanizada y deshumanizadora— amenaza y carcome la espontaneidad y las fuerzas vitales y creativas del idioma. *El profesor Tomás Doble*, por ejemplo, no hace caso alguno del *Joven Desconocido* cuando éste dice que tiene hambre y se siente cansado y, en cambio, queda totalmente fascinado —e indignado— por su manera de pronunciar ciertas vocales que inmediatamente intenta corregir y mejorar. La tarea que han emprendido los filólogos y que Bergamín encuentra tan censurable es precisamente la de reducir la poética anarquía creadora y *natural* del lenguaje a una serie de sonidos, rigurosa y sistemáticamente ordenados, pero en última instancia, inexpresivos y muertos. Se resume el sentido del desfigurado espíritu evangélico del centro en un memorable discurso del *Maestro Inefable* cuya misión ambiciosa aparece como una impertinente cruzada contra la naturaleza misma. Rodeado de sus discípulos —representados significativamente por un *Coro de Monos* pontifica del modo siguiente:

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

Lo que está describiendo Bergamín entonces es un conflicto elemental entre dos actitudes opuestas hacia la lengua. Por un lado, tenemos el compromiso de los filólogos con los ideales del orden y la precisión científicos. Su emblema es la cacatúa —«Símbolo de la omnipotente sabiduría filológica» (pág. 57)— y sus discípulos, un coro de monos. Por otro lado, hay los que defienden la elusiva vitalidad del idioma, y elogian la expresividad antiacadémica de la palabra escrita o hablada. En esta categoría de los que podríamos llamar «antifilólogos» Bergamín coloca a un grupo de escritores cuya sabiduría auténtica se encarna en la *Lechuza* (Miguel de Unamuno), y

cuyo lirismo se simboliza en el *Ruiseñor* (Juan Ramón Jiménez). Denunciando la vanidad colectiva del centro, estos personajes defienden la *unicidad* del idiolecto creativo de cada escritor. El Espíritu de Valle-Inclán, por ejemplo, aparece como mensajero de Unamuno y expresa la oposición de éste a la supuesta idea de una «universal lengua filológica»:

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

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

¡Farsantes! ¡Hipócritas! ¡Fariseos! ¿Qué sabéis vosotros de la palabra? De la palabra viva, sangre y cuerpo de nuestra alma. De la fe, del amor, de la poesía. ¿Qué sabéis vosotros? ¡Id a engañar a los tontos con vuestras mercancías, ya que no sabéis descubrir la vida, como los arúspices, en las entrañas palpitantes del idioma! (págs. 28-9).

Como eran y son muy conocidos el respeto y admiración que sentía el joven Bergamín hacia Unamuno y Juan Ramón Jiménez, era natural que a éstos (disfrazados respectivamente de *lechuza* y *ruiseñor*) les diera el papel de inspirar y encabezar la oposición a la campaña vanagloriosa del *Maestro Inefable*. Por medio de ellos Bergamín pudo expresar su desdén por el filólogo, representándole como una especie de ser antinatural. La definición poco lisonjera del filólogo que ofrece la *Lechuza* —«un hombre que, sin dejar de ser hombre, ya no es hombre» (pág. 68)— complementa la versión menos sutil pero igualmente despectiva del *Ruiseñor*, que define el filólogo como «la cosa más estúpida de todo el universo» (págs. 69-70). *La Cacatúa* y las actitudes que representa caen víctimas de este contraataque. El don de habla de la *Cacatúa*, lejos de ser un atributo envidiable, descubre simplemente su traición y capitulación, y muere a manos de los otros pájaros que permanecen fieles a su naturaleza.

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

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

Resulta enteramente natural, entonces, que Bergamín sostenga que los mejores filólogos son los monos, ya que representan idealmente a los devotos serviles, imitativos, irreflexivos, de una profesión deshumanizadora.

El papel desempeñado por *El Mirlo* en *Los filólogos* merece un comentario aparte,

porque actúa, al parecer, en la obra como una especie de alter ego del autor, o por lo menos como una modalidad particular de la voz del autor. Al principio de la obra se presenta a sí mismo con las palabras siguientes:

El que esto escribió me quiere mucho, porque cuando era niño, en los parques, yo fui su mejor amigo, y hasta un poco su negro preceptorcillo juguetero (pág. 12).

Es decir, que en cierto sentido el mirlo irreverente y juguetero representa esa parte de la personalidad de Bergamín que siempre ha hecho burlescamente la pregunta incómoda e impertinente, poniendo al ridículo, con una ironía exquisita pero no menos feroz, la presunción y arrogancia de la gente e instituciones con las que ha entrado en contacto. La voz del *Mirlo* es como la voz del Bergamín rebelde, inconforme, indomable, que sin hacer caso de la hostilidad que a menudo ha despertado, ha ido manifestándose constantemente en su obra. Basta recordar al *duendecito burlesco* que en los años 70, en las páginas de *Sábado Gráfico*, acompañaba cordialmente a Bergamín, y cuyas indiscreciones el escritor transcribía fielmente en sus artículos.

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

Si resultara legítimo comparar a Bergamín con el mirlo que aparece en *Los filólogos* (y no es más que una especulación, aunque creo que bien fundamentada), el diálogo siguiente entre el *Maestro Inefable* y el *Coro de Monos* descubriría una conciencia significativa de parte del mismo Bergamín de los riesgos que puede correr su espíritu burlescamente iconoclasta:

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

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

Efectivamente, una de las consecuencias de la «frivolidad» de Bergamín, de su tendencia a hacer muecas al lector, criticando, reflexionando por medio de la *burla*, ha sido poner en duda, entre sus lectores escépticos, su seriedad intelectual. La dificultad que ciertos lectores experimentan al intentar distinguir entre el ingenioso arabesco y la reflexión grave puede causar frustración e incomprensión. La constante presencia de la *burla*, rasgo definidor del estilo de nuestro autor, puede enajenar al lector que no la acepta por lo que es: un instrumento (delicadamente templado, cuyo son es inconfundible) de la iluminadora reflexión crítica y creativa. El éxito de *Los filólogos*, como el de otros muchos textos de Bergamín, depende de cómo reacciona el lector

frente al tono irreverente y a la postura juguetona que suele adoptar el mirlo/dramaturgo.

Sin embargo, no cabe duda de que para el lector irremediabilmente abergaminado, la *burla* constituye no solamente una fuente de diversión, sino también un modo de *enseñar verdades*. Si Bergamín, siguiendo el memorable ejemplo de Unamuno, considera el «santo oficio del escritor» como el de «inquirir verdades» (y de decirlas también), entonces aquí en *Los filólogos* las *inquiére* y las *dice* con su ingenio habitual, denunciando, entre burlas y veras, las actitudes que consideraba perjudiciales a la esencia vital de la lengua que él mismo ha mantenido viva en su propia obra *antifilológica*.

NIGEL DENNIS.

Slavic Studies and Modern Languages.

University of Ottawa.

Ottawa, Ontario.

CANADA K1N 6N5.

Historia generacional del teatro chileno en el siglo XIX, a partir del discurso de Lastarria (1842)

El teatro chileno presenta, a través de su desarrollo bastante heterogéneo, diversas etapas, las cuales responden y son el reflejo de ciertos hechos configuradores. Desde este punto de vista, es innegable el valor que tiene el año de 1842 en nuestra dramaturgia, básicamente desde una doble perspectiva: en primer lugar, se estrenan dos obras nacionales, «Los amores del poeta» y «Ernesto» (de Carlos Bello y Rafael Minvielle, respectivamente), las cuales corresponden al llamado *teatro romántico* y que, dadas las condiciones en que surgieron, tuvieron un atronador éxito de público y de crítica; en segundo lugar (lo que interesa recalcar aquí), un hecho indirecto a la actividad teatral, como lo fue el discurso pronunciado, el 3 de mayo, por José Victorino Lastarria en la Sociedad Literaria, va a ser un elemento precursor al tipo de dramaturgia (y, en general, a la literatura) que surgirá en la segunda mitad del siglo XIX: el *Costumbrismo*.

Discurso de Lastarria

El discurso de Lastarria, verdadero manifiesto romántico de una generación que se está visualizando, nace a raíz del rechazo de algunos pensadores chilenos a modelos foráneos (principalmente, españoles y franceses), y al intento de rescatar nuestra propia literatura, como reflejo de la sociedad, de la idiosincrasia de un pueblo que poco a poco va adquiriendo su fisonomía y se va gestando. Esta reflexión sobre la función de la literatura y su carácter social es confirmada por el mismo Lastarria: