

Los filólogos de José Bergamín o cuando la alfabetización produce la confusión babélica

José Bergamín's *Los filólogos* or when literacy produces babelic confusion¹

M.^a Teresa Santa María Fernández

Universidad Internacional de La Rioja
teresa.santamaria@unir.net

Palavras-chave: José Bergamín, *Os pássaros* de Aristófanes, comédia de vanguarda, literatura comparada, confusão de Babel, crítica da alfabetização.

Keywords: José Bergamín, Aristophanes' *Birds*, Avant-garde Comedy, Comparative Literature, Babel confusion, Critique of literacy.

Constituye *Los filólogos* una de las primeras obras de teatro escritas por José Bergamín y que conforman esa “noción impertinente” de su primera producción dramática, tal y como recoge la profesora Paola Ambrosi en la edición de la dramaturgia de estos años. En efecto, esta comedia se inscribe dentro del teatro de Vanguardia, aunque el dramaturgo no considerara este término “bélico” como definitorio de nada, pues “La noción de vanguardia supone una estrategia más o menos bélica de aplicación inadecuada a todo movimiento literario o artístico” (Bergamín, 1930, p. 1).

En estas primeras incursiones en el mundo teatral, el escritor español ya incluye características y motivos que aparecen en obras posteriores o son constantes en otras de sus producciones literarias. De este modo, su consideración de la poesía como “artefacto” le lleva a actualizar motivos de la literatura anterior en su teatro “impertinente”, junto con otras piezas publicadas del autor: *Enemigo que huye* y *Tres escenas en ángulo recto* y la parodia, aún inédita pero que se puede consultar en la Biblioteca de la Real Academia Española de la Lengua, *Ramón Ramírez o La reputación* (Santa María, 2017). Si en las anteriores piezas los motivos literarios van desde la referencia a temas y personajes con una gran tradi-

¹ Dedicamos este artículo al “Grupo de Aveiro”. ¡Gracias, António Manuel Ferreira, Ana Maria Ramalheira, Carlos Morais, Maria Fernanda Brasete, Maria Hermínia Amado Laurel y Rosa Lúcia Coimbra por estar siempre ahí, incluso en tiempos de babélica pandemia!

ción literaria, tanto culta – Fausto, Hamlet, Pascal y Plauto – como popular – los Reyes Magos, trabalenguas populares –, en la obra que nos ocupa, se trata de la actualización de una comedia de Aristófanes, *Las aves*, escrita en el 414 a.C. Nos interesa comentar, por un lado, las diferencias y similitudes con la pieza griega que le sirve como base temática a José Bergamín y, por otro, comprobar cómo se vincula *Los filólogos* con otros textos del escritor madrileño donde defiende el analfabetismo como el pensamiento y la cultura popular y que se opone al monopolio letrado que, a base de estudiar solo la forma, se olvidan del auténtico fondo y sentimiento de las palabras, lo cual, en opinión de nuestro autor es una manera de conducir el lenguaje a la confusión babilónica.

1. *Las aves* y *Los filólogos*, similitudes y diferencias

José Bergamín guarda en su haber teatral, como si de un nuevo dramaturgo griego se tratara, tres tragedias y una comedia de inspiración clásica. Nos referimos, en orden cronológico, a *La hija de Dios* – basada en *Hécuba* de Eurípides y *Hécuba, triste* de Fernán Pérez de Oliva –; *Medea la encantadora*, inspirada en las de Eurípides y Séneca; y *La sangre de Antígona*, que actualiza la tragedia de Sófocles y la vincula con otras luchas fratricidas, desde Caín y Abel hasta la reciente guerra civil española. No nos puede extrañar esa pasión hacia la tragedia clásica, ya que en numerosos textos había revelado su interés hacia ese tipo de concepción dramática, fundamentalmente, por tres motivos. En primer lugar, por el origen religioso de ese teatro y su elemento ritual de repetición, siempre igual y diferente, puesto que

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”. (Bergamín, 1973, p. 28)

En segundo lugar, por plantear la cuestión del destino, y no la de la libertad personal y el libre albedrío que recogían los dramas del Siglo de Oro, de una manera que solo será tratada por el teatro contemporáneo:

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. (Bergamín, 1940, p. 229)

Y, en tercer y último lugar, porque en su opinión el teatro griego y el del Siglo de Oro conjugaron dos ingredientes difíciles de aunar y conseguir: su éxito popular y su raigambre culta:

El teatro, se ha dicho, es una reflexión del hombre sobre sí mismo. En el teatro el pueblo reflexiona sobre sí mismo como un hombre. En este sentido, esencialmente humano, era popular el teatro griego y lo fue el español católico del XVII. El teatro refleja imaginativamente a un pueblo en su tiempo y en sus costumbres representando los actos o acciones humanas, que son, por definición, lo mismo en Aristóteles, intérprete del teatro griego, que en Santo Tomás, promotor del teatro cristiano, los actos racionales o irracionales, pero virtualizados moralmente por la razón. (Bergamín, 1933, p. 63)

De todo ello deducimos el vasto conocimiento que poseía José Bergamín de la dramaturgia clásica griega desde su juventud, así como defensa de una popularización del pensamiento y la literatura. Por todos estos aspectos no resulta difícil comprender que eligiera una comedia griega para satirizar el recién creado Centro de Estudios Históricos (CEH) de la Junta para Ampliación de Estudios (JAE) (López Sánchez, 2003 y Abad, 2007), centrando su crítica al excesivo elitismo o afán por recluir el saber tras las puertas de una institución ensimismada en cuestiones, en opinión de Bergamín, demasiado científicas y apartadas de la realidad y del pueblo.

En este sentido no podemos olvidar la oposición que Bergamín contra algunos postulados defendidos en *La deshumanización del arte* de Ortega y Gasset, que fueron apareciendo en el diario *El Sol* entre enero y febrero de 1924, aunque se publicaran en forma de libro un año más tarde (Gutiérrez Pozo, 2017, p. 195). En su artículo “Las cosas en su punto” Bergamín defiende que el teatro “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” el teatro o es popular o no es teatro (Bergamín, 1924). Recordemos que el 16 de enero de 1925 es la fecha que aparece tras el “Fin del Acto III y de la farsa aristofanesca” en la edición de *Los filólogos* (Bergamín, 2004, p. 295).

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. El poeta onubense, 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” (Penalva, 1985, p. 50). Por su parte, el escritor madrileño, en “El ensimismado enfurecido”, responde que el intelectual no debe 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” (Bergamín, 1944, p. 6).

Precisamente, el filósofo será el que reciba uno de los retratos más caricaturescos dentro de la obra, a pesar de que “el paso de Ortega por el Centro de Estudios Históricos resultó un tanto fugaz, y buena parte de la representatividad de

este CEH la suponen Hinojosa (hasta su enfermedad y muerte), Gómez-Moreno, o sobre todo Menéndez Pidal” (Abad, 2007, p. 10). Por otro lado, no sabemos si el secretario García al que se refiere Bergamín como acompañante de Ortega sería Manuel García Morente, quien fue discípulo del filósofo y ensayista madrileño.

Para esta parodia, Bergamín podría haber elegido *Las nubes*, por el paralelismo con la crítica a Sócrates y los sofistas que incluye; y, sin embargo, elige como “artefacto” la sátira política de *Las aves*. Con toda seguridad, porque también en esta comedia aparecían muchísimos personajes que los atenienses de su época conocían y sabían reconocer dentro de la obra, al igual que ocurre con los personajes de *Los filólogos*, tanto en el caso de los escritores que cuenta con el favor o reconocimiento por parte de Bergamín – Ramón del Valle-Inclán, Miguel de Unamuno y Antonio Machado; como los criticados dentro de la farsa: El profesor Tomás Doble – por Tomás Navarro Tomás – y El Doctor Américus – por Américo Castro –, El Excéntrico o Cauteloso Díez – por Enrique Díez Cañedo – o Eugenio d’Ors; y los ya mencionados Menéndez Pidal y Ortega y Gasset.

2. *Los filólogos* como “farsa aristofanesca”

La actualización de *Las aves* por parte de Bergamín incluye varios aspectos coincidentes que resultan muy relevantes. En primer lugar, su excepcionalidad. No nos consta ninguna obra dramática española anterior que recoja esta comedia de Aristófanes, la recree y actualice en su época. Es cierto que las aves, como otras clases de animales, aparecen profusamente incluidos en las imágenes de emblemas relevantes del Siglo de Oro (Antón, 202, pp. 209-210) y que constituyen dentro de este género un elemento didáctico del que no es ajeno la farsa bergamasca, aunque sin que resulte esta su intención principal. Pero fuera de ese hecho, no encontramos en la escena española ninguna parodia de ese reino utópico, protagonizado por diferentes tipos de pájaros, aunque sí se ha destacado la influencia de esta pieza de Aristófanes en la novela *Fortunata y Jacinta* de Galdós (Chamberlin, 1987) y se pueda observar el uso de cualquier género de animales en las fábulas de Samaniego. Tampoco podemos saber si Bergamín conocía la ópera de Walter Braunfels, *Die Vögel*, que fue estrenada el 30 de noviembre de 1920 en el Teatro Nacional de Múnich (Duarte, 2002-2003).

Por otro lado, el auge de la comedia y su renovación en esos años en España conllevan también cierta clase de consideración literaria mejor para este género que solo durante el Siglo de Oro aspiró a tener el mismo rango que el drama o la tragedia. Desde finales del siglo XIX hasta bien avanzado el siglo XX, surge una cantera de grandes comediógrafos que aportan una visión más elevada a la comedia. Al astracán de Muñoz Seca y las obras de los hermanos Álvarez Quintero, hay que añadir la labor escénica de Carlos Arniches (Sotomayor, 1992), Antonio Paso, Miguel Mihura y Enrique Jardiel Poncela, junto con toda la elaboración teórica y plástica que supuso el esperpento de Valle-Inclán.

En este contexto no resulta extraño que Bergamín elija una “farsa” para una de sus primeras muestras teatrales. Además, esta comedia enlaza muy bien con el carácter lúdico y de juego de buena producción literaria de los años veinte en España y en la del propio escritor con sus piezas teatrales *Don Lindo de Almería*,

Tres escenas en ángulo recto, *Enemigo que huye* y *Ramón Ramírez o La reputación*; así como algunos de sus aforismos de *El cohete y la estrella*, de 1923. Pero, sobre todo, guarda conexión *Los filólogos* con *Caracteres*, por el retrato caricaturesco y satírico de personajes eminentes de su época, bajo diferentes aposiciones o adjetivos como “EL INSISTENTE” o “EL BONDADOSO”, que aparece en 1926. Curiosamente, ambas obras van precedidas por una dedicatoria a “Pedro Salinas” (Bergamín 2004, p. 263 y 2005, p. 147).

Esta caricaturización de personajes conocidos – estudiosos y escritores – será la clave para interpretar *Los filólogos* porque, como hemos visto en *Caracteres*, Bergamín también ilustra con adjetivos a modo de epítetos épicos muchos de los personajes de la obra: “El Maestro Inefable Don Ramón Menéndez Pidal”, “El insigne Ortega”, “El Cauteloso Díez” o “El santo civilista Don Felipe Urrutia de Diego”. Aclaremos aquí los lapsus – no sabemos si babélicos, pero sí lingüísticos – de nuestro autor respecto a estos dos últimos personajes. El primero de ellos aparece tildado como “Excéntrico” en el “dramatis personae” inicial (p. 265) mientras que en el cuerpo de la obra se refiere a él como “El Cauteloso”. Y, por su parte, aunque en el repertorio de personajes se menciona a “Don Felipe Urrutia de Diego” (p. 266), quien aparece en el Segundo Acto será “Don Felipe Clemente de Diego, vestido como San José en la huida a Egipto” (p. 285).

Otros aspectos, además de la inclusión, para provocar la comicidad, de varios personajes ilustres de la época, actualiza y toma Bergamín para la farsa de Aristófanes ya que “El propósito de este tan expandido “humor ritual” es el de mostrar una conducta contraria a la de la normalidad ciudadana” (López Eire, 2000, p. 86) y provocar la comicidad desvelando el absurdo, en este caso, de una postura supuestamente seria y académica, como es la labor investigadora que realiza el Centro. Ese gusto por la inversión y los contrastes seriedad-comicidad y veras y burlas que propicia el carnaval y las fiestas que dieron origen al teatro griego resulta frecuente en Bergamín y no en vano dos de sus obras posteriores se desarrollarán precisamente en esas coordenadas festivas y farsescas, *Tanto tienes cuanto esperas* y *Melusina y el espejo*. Si Aristófanes podía mofarse en *Las aves* de la polis y de la democracia ateniense, bien podía el dramaturgo español poner el centro de su sátira en los filólogos y sus investigaciones.

En segundo lugar, encontramos su preferencia por la comicidad en el uso de las palabras por el lugar o contexto en que se pronuncian. Estamos ante otro tipo de confusión babélica ya que, al sacar algunas de ellas del contexto o ámbito investigador del Centro Histórico, se producen las equivocaciones y también el efecto humorístico y satírico. Así, si diversos discursos que incluye Aristófanes en algunas de sus comedias resultan cómicos por el espacio en el que se desarrollan (López Eire, 2000, p. 93), en *Los filólogos* el contraste humorístico, la confusión babélica, proviene de la seriedad con que se toman estos su labor filológica, absurda desde nuestra perspectiva y para nuestros oídos; así como el desfile antes nuestros ojos de personajes que con su aspecto quitan seriedad a sus parlamentos. Y, en concreto, en *Las aves* podemos ver cómo la solemnidad de Poseidón se desdice por el dialecto griego con el que le hace hablar Aristófanes (Aristófanes, 2011, p. 245), mientras que en la farsa bergamasca esos parlamentos sorprendentes, que rompen y confunden al espectador, vendrán de la mano del

Gramófono, la Cacatúa y el Perro, pero también se expresarán mediante meras onomatopeyas ciertos personajes como Azorín y Baroja (p. 283).

Un tercer aspecto que incluye Bergamín procedente de *Las aves*, pero que resulta común a todas las comedias griegas (cf. Base de datos de Greek Drama Corpus), lo constituye el uso del coro, que aparece como un elemento de renovación teatral de esos años y que utilizó, por ejemplo, Cipriano Rivas Cherif en sus producciones escénicas (García-Ramos, 2014). La diferencia en este caso estriba en que mientras en la comedia de Aristófanes solo aparece el Coro de las Aves, en la versión bergaminiana tendremos no solo el Coro de Pájaros, sino también otros tres coros diferentes: el Coro de Monos, el Coro de Sátiros y el Coro de Fichas (p. 266).

Aunque, como hemos indicado, no encontramos ninguna versión de esta obra de Aristófanes dentro del teatro español previa a la farsa bergamasca, no ocurre así, con posterioridad a la obra de José Bergamín, pues encontramos dos actualizaciones de *Las aves* en el siglo XX. En primer lugar, la portuguesa *Os pássaros* de António Pedro, que se estrenó en el Teatro universitario de Porto en 1963 (Silva, 2017); y, en segundo lugar, Mauricio Kartun adapta al universo ornitológico y social de Argentina la comedia aristofanesca, bajo el título *Salto al cielo*. La obra fue estrenada en el Teatro de la Campana de Buenos Aires en 1991 (Cavallero, 2017, p. 19). Fuera de la dramaturgia, podemos destacar la obra de Augusto Monterroso, *Pájaros de Hispanoamérica*, donde recoge treinta y siete retratos biográficos de sendos escritores latinoamericanos contemporáneos, convertidos en aves.

3. En defensa del saber y del sabor iletrado

Una de las cuestiones fundamentales que subyace en *Los filólogos* es la valoración de la palabra, de la literatura, como algo inefable y, en cierta forma, imposible de sujetar en reglas y normas rígidas y prestablecidas. José Bergamín había mantenido en varios ensayos su defensa del analfabetismo, pero no en el sentido literal de la frase, sino como revalorización del saber iletrado y popular. Al escritor madrileño le gustó, desde su infancia, reconocer los diferentes acentos, entonaciones, dichos, retahílas, poemas, canciones que dimanaban del pueblo que, lejos de conformar una nueva torre de Babel, aportan un gusto inequívoco por las palabras:

Sus diferencias de tono y de acentos, según la región de España de la que llegaban, creo que fueron educando mi oído –dada la profunda atención de mi silencio infantil– en una riqueza de lenguaje español, a la que debo más, tal vez, que a mis devoradoras lecturas posteriores de adolescente, la formación imaginativa de mi propio vocabulario parabolero. Un cierto gusto, diré que barroco, por las palabras, y por sus infinitas posibilidades de expresión imaginativa, por su enorme poder de evocación fantástica, creo que lo debo al contacto vivo de aquel lenguaje popular que escuchaba de niño, oyendo la charla inagotable, como fuente viva de figuras y sentidos poéticos, de las mujeres de los pueblos, que venían a servir a Madrid, desde todos los rincones de España. (Bergamín, 1953, p. 64)

Esa variedad babélica, rica y enriquecedora, le parecía el mejor medio para acercarse al gusto popular pero también respondía a unas preferencias personales, en los que los términos “saber” y “sabor” se convierten en sinónimo: “saber el sabor mismo: que es el saber mismo. Por eso olvidamos tan fácilmente lo tan puramente sabido – como el sabor que paladeamos de algún sabroso manjar o fruto –. Por eso tenemos que volver a paladearlo siempre y siempre de nuevo, mientras vivimos” (Bergamín, 1957, p. 14).

Frente al saber letrado, filológico y gramatical, que intenta tener todo registrado en fichas, fonemas o explicaciones teóricas, Bergamín prefiere la riqueza popular y literaria, de la que también resultan herederos los escritores que él admira y que aparecen en la obra, como Valle-Inclán, Antonio Machado o Miguel de Unamuno. Las coplas populares y las canciones aparecerán en obras teatrales del propio Bergamín, como *Tanto tienes cuanto esperas*, *La niña guerrillera*, *Melusina y el espejo* o *Medea la encantadora*. También en estas obras encontramos recursos formales como las glosas y el eco, que nos remiten al Siglo de Oro, pero que también corresponde con esa defensa de la literatura y tradición populares que tanta resonancia adquirió entre los coetáneos – y en especial los exiliados – de Bergamín, cuya buena memoria para ese tipo de composiciones orales quedará más tarde plenamente de manifiesto en algunos de sus volúmenes de poesías, como *Canto rodado* (Bergamín 1984). Por otro lado, él mismo ha reconocido en numerosas ocasiones su deuda literaria con este tipo de composiciones que, además, en su “peregrinaje” físico le debían confortar por el recuerdo a esa tradición tan lejana y cuya pervivencia querían salvaguardar desde el destierro, para lo que reproduce poemas tomados directamente de la savia popular y literaria en muchas de sus obras (Santa María, 2003).

Sin duda, aunque *Los filólogos* es anterior a dicho destierro, aporta ese reconocimiento del saber/sabor de una lengua, ajena a los experimentos formales y en este sentido “babélicos” de los investigadores del Centro de Estudios Históricos. Estos estudiosos estarían más preocupados por la forma que por el fondo de las palabras, sin ese “sabor” que conforma el verdadero saber literario. Pero limitarse al “pie de la letra” y no al espíritu constituye una forma de evitar el verdadero conocimiento y, paradójicamente, estos estudios, en opinión de Bergamín, contribuyen más a la confusión babélica y al analfabetismo, frente al saber popular y analfabeto.

Ese universo lúdico, de juego de niños, aparece en muchas de las piezas de nuestro dramaturgo – y no solo durante los años 20 – ya que repite algún rasgo o situación que había intentado recuperar de los siglos XVI y XVII. Nos referimos al gusto por las adivinanzas, juegos de palabras, los diálogos absurdos, y a la aparición de personajes alegóricos, mitológico y simbólicos. Por su parte, ese mundo lúdico e infantil que asomaba en los bailes, mojigangas, momos, entremeses y juegos carnavalescos vuelve a hacer acto de presencia en el teatro de la República y en el que, como continuación de este, sigue realizando Bergamín en el exilio. De esta forma, el ambiente desenfrenado de carnaval aparece en obras como *Tanto tienes* o *Melusina* y diversas máscaras aparecerán sobre el escenario en *La cama, tumba del sueño* y en las obras antes citadas; mientras que un tono de

fiesta se desprende en el inicio de *Medea* ante los esponsales que se van a celebrar o en *¿A dónde iré?*, por la inminente llegada de Pedro de Alvarado.

Sin duda, no se tratan de obras pensadas únicamente para entretener y divertirse, sino que nuestro escritor, cuando juega con las palabras, ya sea en sus aforismos, ensayos, poemas o textos dramáticos, siempre aporta significados y matices impensados que nos sirvan como punto de partida para la reflexión posterior del lector:

Busco por mis esfuerzos por expresarme el que tú, lector, te esfuerces por expresarte, acaso en contradicción conmigo. Y expresarse es expresarse. Que te exprimas, pues. Y hacernos lengua común es hacernos comunidad y comunión. Y trabajando uno en hacerse lengua para otros se hace a sí mismo y se enriquece y acrece para enriquecer y acrecer a otros, a los que le oigan. Que la lengua es caudal común y quien lo mejora, mejora la comunidad. (Bergamín, 1985, p. 92)

Bergamín nos ha dejado admirables ejemplos de ese pensar y buscar nuevos matices a las palabras, en títulos sugerentes que utilizaba él mismo o prestaba a sus amigos; en aforismos o poemas donde trata de dar la vuelta a lo pensado habitualmente; en ensayos donde lleva al último extremo una idea, desgajándola a partir de su etimología histórica o inventada por nuestro indagador de conceptos.

Por otro lado, los juegos lingüísticos que encontramos en *Los filólogos* aparecerán en otras obras dramáticas de Bergamín, en las que juega con los sonidos y fonemas, para crear también cierta confusión, como puede ser en *Melusina y el espejo* o *Una mujer con tres armas* y *Por qué tiene cuernos el diablo*: “MINUTISA. Sí que sí. ARLEQUÍN. Pues, ¿cómo así / en miércoles de ceniza? MINUTISA. Como así / la llama que es un rubí / si se deshace en el viento / se hace polvo ceniciento. / Y yo, porque soy rojiza, / me enmascaro de ceniza” (Bergamín, 2001, p. 212, vv. 487-495). También la imposibilidad babélica de poder comunicarse o llegar a un acuerdo aparece de forma manifiesta en el diálogo entre Jasón y Medea, en *Medea, la encantadora* (Bergamín, 2001, pp. 297-300) o al inicio de *La cama, tumba del sueño* (pp. 430-438). Este proceder aparece en el teatro del Siglo de Oro, pero, además, aproxima a nuestro dramaturgo a los procedimientos de autores conceptistas como Gracián o Quevedo. Al igual que ellos, intentará mover al lector a la reflexión y al “arte de pensar”.

Nuestro dramaturgo se opuso en repetidas circunstancias a la alfabetización o “literarilización” 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, irremediabilmente, 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. (Bergamín, 1961, pp. 30-31).

Para Bergamín, esa función primordial es ineludible, ya que constituye la esencia misma del arte teatral. Y resulta prioritario hacer lo más complejo inteligible para cualquier tipo de público y no “babelizar” o hacer más complicados los componentes de una lengua. De hecho, pone como ejemplo de buen hacer teatral los misterios cristianos o autos sacramentales, ya que “La imagen o imágenes sensibles, del lenguaje sacramental se nos hacen inteligibles por la sensibilización de este lenguaje para los ojos y los oídos” (Bergamín, 1973, p. 39).

Además, dentro del sentido cristiano que impregna el pensamiento y la obra del escritor, encontramos ese afán intelectual y excesivo intelectualismo, de tal modo que

El hombre es criatura de creación, de poesía divina. Si se enorgullece de serlo, creyendo serlo por sí mismo, se satiniza, se apaga; pierde esa misma inteligencia, don divino; se idiotiza al golpe del *ala de la imbecilidad* satánica como la sintió Baudelaire. Por eso debemos desconfiar de los que nos dicen de sí mismos que son poetas o intelectuales. Son precondenados al infierno dantesco. (Bergamín, 1981, pp. 175-176)

De ahí que esa sabiduría quede, al igual que Menéndez Pidal, momificada o muerta y, por tanto, resulte no solo inútil sino demoniaca. Regresamos así al concepto de deshumanización del arte de Ortega, vinculado con una dimensión religiosa, pues para Bergamín si el hombre se deshumaniza, solo es humano, ya no tendría importancia para el demonio, como recoge en uno de sus poemas: “que el hombre, en fin, por deshumanizarse / se sueña humano, demasiado humano: / todo el horror vacío del abismo / de su razón, en la que se ha enterrado, / ya no le importa nada, nada, nada, / ni siquiera al mismísimo Diablo” (Bergamín, 1983, p. 117).

Por otra parte, la consecuencia de este tipo de conducta es clara y los intelectuales criticados en *Los filólogos* no solo caen en este defecto de “deshumanización” y “desdivinización” de la literatura. Su comportamiento poco humano y, a la vez, divino, les aparta de esa concepción de la poesía como “arte de temblar” (González Casanova, 1995, p. 64) que es característica del escritor madrileño. Pero, además, no es el único pecado que achaca Bergamín a los integrantes del Centro de Estudios Históricos, ya que la palabra sin sentimiento se vuelve muerta e inútil. En su opinión, el intelectual debe hacer más comprensible – y, por lo tanto, menos babélica e incomprensible – el saber y, en este caso concreto la lengua:

la propiedad intelectual no es un dominio, es una cualidad; cualidad de pensar que no es otra cosa que sentir; que sentir que se siente: ver, oír y entender, en definitiva. El que piensa, tiene la propiedad de entender como un buen conductor, la de conducir el fluido eléctrico. Ideal conducta. (Bergamín, 1935, pp. 162-163)

Sin duda, esa vinculación estrecha entre literatura y religiosidad resulta 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 en una carta, fechada en 1928 y que recoge Nigel Dennis, a Miguel de Unamuno, quien recordemos que sale como un pájaro de buen agüero o buen hacer literario en *Los filólogos* y en otros textos bergaminianos:

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 espiritual. (Dennis, 2018, p. 191).

Se alinea, de esta forma, José Bergamín, en el lado de los pájaros humanos, a medio camino entre los hombres y los dioses, como en el mundo que querían inaugurar los personajes de Aristófanes en *Las aves*. Nunca podrá sentirse cómodo en un mundo demasiado organizado, perfecto y, por tanto, poco humano o humanizado. Recordamos así, como indicaba Giorgio Agamben que “A cette connaissance théâtrale, Bergamín oppose la connaissance comme ordre alphabétique international de la culture, qui prit naissance avec les encyclopédistes, sorte d’anticipation mortelle de l’Enfer” (Agamben, 1989, p. 34). También nos recordaba la profesora Rosa María Grillo que “a Bergamín le atrajo el tradicionalismo de *Asir*, el idealismo, el antiintelectualismo que se respiraba en la revista, el respeto por la cultura popular y la nostalgia de valores eternos” (Grillo, 1995, p. 66).

4. A modo de conclusión

En las páginas previas esperamos haber comprobado cómo *Los filólogos*, lejos de suponer un mero entretenimiento o juego “impertinente”, recoge, ya a principios de 1925, cuando fue escrita, muchas de las ideas que serán insignia y referencia permanente en el pensamiento de José Bergamín. No solo en cuanto a la recreación de obras y su concepto de la literatura como “artefacto”, del que serán ejemplo obras posteriores, entre las que debemos destacar, por la actualización de obras griegas clásicas sus tres “tragedias”: *La hija de Dios*, *Medea*, *la encantadora* y *La sangre de Antígona* (Santa María, 2001). Ese “releer”, volver a saborear y dar un nuevo significado y sentimiento a las palabras, escuchadas o leídas como recién pronunciadas supone un elemento distintivo en el escritor madrileño y lo que lo separa, sin duda, de la deshumanización intelectual llevada a cabo por los malos filólogos.

Bergamín huía de la vacua erudición, del falso intelectualismo. Resulta tan complicado organizar y reducir a meras fichas y pronunciaciones fonéticas el

lenguaje, como privar de sentimiento y “temblor” a la poesía y a la literatura, en general. No se puede reducir a una única interpretación científica una obra, un pensamiento o ni siquiera una palabra. Precisamente, sobre dobles o triples lecturas trata su ensayo “Leer y releer” de *La corteza de la letra*. Porque en esa libre interpretación de la literatura, ajena a fichas unívocas y ordenadas alfabéticamente, estriba la importancia de la literatura. También su necesidad, puesto que muchas veces hemos “olvidado de puro sabido”. Esa mezcla de placer y recuerdo en la lectura resulta fundamental en la manera de escribir de nuestro escritor, tanto en su teatro como en sus poemas o ensayos, pues en todos los géneros que cultiva trae a colación a otros autores u obras, o bien las palabras o personajes que durante mucho tiempo han acompañado su práctica lectora.

No se trata de construir torres elevadas con lenguajes ininteligibles, como en la torre de Babel, sino sobrevalorar sobre esas mismas torres y pájaros. Sin duda, más que ante una crítica política como supuso la obra originaria de Aristófanes (Paredes, 2007), Bergamín se queda con el espíritu de la letra y aboga por una literatura y unos creadores que sepan elevarse, como intentaron Evélpides y Pistetero, para conseguir que la literatura sea, al ser humana, más divina. No caeremos al vacío, como Ícaro, pues contamos con buenos poetas y guías que precedieron y nos mostraron que ese vuelo es posible – Unamuno, Machado, Valle-Inclán. Sin olvidar, por último, que Bergamín dedicaba libros o ilustraba cartas o poemas con esos pájaros dibujados por su propia mano como para recordarnos que ese vuelo libre y sin ataduras excesivamente intelectuales ni literales resulta esencial para disfrutar de la literatura y no caer en ninguna confusión babélica.

Referencias bibliográficas

- Abad, F. (2007). El Centro de Estudios Históricos de la Junta para Ampliación de Estudios, (1907-1938). *Cauce. Revista Internacional de Filología y su Didáctica*, 30, 7-39.
- Agamben, G. (1989). Du dandy au démonologue. In D. Florence & L. Dominique (Eds.), *Cahiers pour un temps: José Bergamín* (pp. 21-35). Paris: Centre Georges Pompidou.
- Ambrosi, p. (2004). Plasticidad e imagen poética. In p. Ambrosi (Ed.), *José Bergamín, Teatro de Vanguardia (Una noción impertinente)*. Valencia: Pre-Textos.
- Antón, B. (2002). Emblemática y didáctica del latín: *Insignis pietate Ciconia. Revista de Estudios Latinos (RELat)*, 2, 199-233.
- Aristófanes. (2011). *Las avispas. La paz. Las aves. Lisístrata* (Traducción de Francisco Rodríguez Adrados). Madrid: Cátedra.
- Bergamín, J. (12 de enero de 1924). Las cosas en su punto. *España*, Madrid, 8-9.
- Bergamín, J. (1 de junio de 1930). *La Gaceta Literaria*, 83(IV), 1-2.
- Bergamín, J. (1933). *Mangas y capirotos (España en su laberinto teatral del XVII)*. Madrid: Plutarco.
- Bergamín, J. (1935). *Almanaque literario*. Madrid: Plutarco.
- Bergamín, J. (1940). *Disparadero español, III: el alma en un hilo*. México: Séneca.
- Bergamín, J. (septiembre de 1944). El ensimismado enfurecido. Los puntos sobre las jotás. *Letras de México*, 21, 6.
- Bergamín, J. (1953). Ahora que me acuerdo. (Fragmentos del capítulo I del libro *Recuerdos de esqueleto*). *Entregas de la Licorne*, 1 y 2, 51-69.
- Bergamín, J. (1957). *La corteza de la letra*. Buenos Aires: Losada.
- Bergamín, J. (1961). *La decadencia del analfabetismo. La importancia del demonio*. Barcelona: Cruz del Sur / Ariel.
- Bergamín, J. (1973). *El clavo ardiendo*. Barcelona: Aymá.
- Bergamín, J. (1981). *Al fin y al cabo (prosas)*. Madrid: Alianza.

- Bergamín, J. (1978). *Los filólogos*. Madrid: Turner.
- Bergamín, J. (1983). *Poesía, IV. Velado desvelo*. Madrid: Turner.
- Bergamín, J. (1984). *Poesía, VI. Canto rodado*. Madrid: Turner.
- Bergamín, J. (1985). *Prólogos epilogales*. Valencia: Pre-Textos.
- Bergamín, J. (2001). *Melusina y el espejo o Una mujer con tres armas y Por qué tiene cuernos el diablo*, en *El teatro en exilio de José Bergamín, II*. Tesis doctoral de M.ª Teresa Santa María Fernández (pp. 167-265). Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.
<https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2001/tdx-0327107-160203/mtsmf1de1.pdf>
- Bergamín, J. (2004). *Teatro de Vanguardia. (Una noción impertinente)*. Valencia: Pre-Textos.
- Bergamín, J. (2005). *José Bergamín. Obra esencial*. Madrid: Turner.
- Cavallero, p. A. (2017, marzo, 6). Pervivencia de Aristófanes. Conferencia pronunciada en la Universidad de Granada. <http://repositorio.cfe.edu.uy/bitstream/handle/123456789/265/Cavallero%20CP.Pervivencia.pdf?sequence=2&isAllowed=y>
- Chamberlin, V. A. (1987) Aristophanes' *The Birds* and the ornithological tour de force in *Fortunata y Jacinta*, *Hispanic Review*, 2, 165-180.
- Dennis, N. (2018). *José Bergamín. Introducción crítica (1920-1936)*. Sevilla: Renacimiento.
- Duarte, A. S. (2002-2003). Uma adaptação operística d'As Aves de Aristófanes na Alemanha de Weimar. *Classica*, 15-16, 259-267.
- García-Ramos, J. (2014). El coro en la renovación teatral de Cipriano Rivas Cherif. *Revista Signa*, 23, 443-469.
- González Casanova, J. A. (1995). *Bergamín a vista de pájaro*. Madrid: Turner.
- Gutiérrez Pozo, A. (2017). Más allá de los manifiestos artísticos. 'La deshumanización del arte' de Ortega y Gasset como meditación sobre el arte. *HYBRIS. Revista de Filosofía*, 8(2), 187-212. *Greek Drama Corpus*. 2020. <https://www.dracor.org/greek>
- Grillo, M. R. (1995). *José Bergamín en Uruguay. Una docencia heterodoxa*. Montevideo: Cal y Canto.
- López Eire, A. (2000). Reflexiones sobre la comedia aristofánica. *Myrtia*, 15, 69-101.
- López Sánchez, J. M. (2003). *Las Ciencias Sociales en la Edad de Plata española: el Centro de Estudios Históricos, 1910-1936. Tesis doctoral*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Monterroso, A. (2002). *Pájaros de Hispanoamérica*. Madrid: Editorial Alfaguara.
- Paredes, R.C. (2007). Repúblicas aéreas, réplicas terrenales. La sátira política entre los modelos clásicos y la modernidad. *XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras*. Universidad de Tucumán, Tucumán (Argentina).
- Penalva, G. (1985). *Tras las huellas de un fantasma: Aproximación a la vida y obras de José Bergamín*. Madrid: Turner.
- Santa María, M. T. (2003). Bergamín, interlocutor con el pasado. In M. Aznar Soler (Ed.), *Las literaturas del exilio republicano de 1939: Actas del II Congreso Internacional (Bellaterra, 1999)*, II (pp. 133-143). Barcelona: Associació d'Idees.
- Santa María, M. T. (2017). Tres textos teatrales inéditos de José Bergamín: *Ramón Ramírez o la reputación*, *El triunfo de las Germanías* y *Donde una voz se apaga*. *Anales de la Literatura Española Contemporánea (ALEC)*, 42 (2), 139-160.
- Silva, M. F. S. (2017, marzo 13). *Os pássaros* de Aristófanes. Versão do Teatro Universitário do Porto, de António Pedro (1963). Conferencia en la Universidad de Lisboa.
- Sotomayor, M. V. (1992). *La obra dramática de Carlos Arniches. Tesis Doctoral*. Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.

Resumo

José Bergamín escreveu em 1925 *Los filólogos*, uma comédia onde satiriza o desejo de incluir a linguagem em etiquetas e cartões, que pode levar a uma falta de compreensão e comunicação. Em outras ocasiões, o dramaturgo espanhol utilizou temas e personagens da tragédia grega, mas desta vez José Bergamín usa *Os pássaros* de Aristófanes como "artefato" para satirizar o Centro de Estudos Históricos, dirigido e fundado por Menéndez Pidal em 1910, e onde Pedro Salinas e Enrique Díaz Canedo colaboraram. La comedia critica os primeiros estudos em Fonética e Fonologia de Tomás Navarro Tomás e o esforço de explicar a Literatura com rótulos de

Américo Castro. Na parte oposta, Bergamín propõe a visão poética e literária de autores como Valle-Inclán ou Unamuno, que não quiseram encerrar ou explicar a língua. Na obra, portanto, é parodiada a ânsia de alfabetizar e tentar explicar a língua, o que, na opinião do escritor, paradoxalmente significava o fim da cultura, como refletido em 1933 em seu ensaio *La decadencia del analfabetismo*. *Los filólogos* denotam a influência da comédia grega em várias cenas e personagens e permitem-nos contemplar no palco não só o Coro dos Pássaros, mas também o dos Macacos, Sátiros e Fichas. Mas, acima de tudo, representam um hino ao melhor da linguagem para chegar a todos e conseguir a comunicação entre as diferentes pessoas: a sua liberdade e as suas múltiplas possibilidades; não ter que se confinar a uma gaiola ou rótulo escravizador. Parece, assim, que o estudo filológico, tomado como ciência simples e esquecido do aspecto artístico, torna-se um diálogo sem sentido de macacos e pássaros; uma balbúrdia que, como na torre de Babel, impede os homens de se entenderem.

Abstract

José Bergamín wrote in 1925 *Los filólogos*, a comedy where he satirizes the desire to enclose language in labels and cards, losing in this way and the understanding and communication. On other occasions, the Spanish playwright had used themes and characters from Greek tragedy, and this time José Bergamín uses Aristophanes's *Birds* as an "artefacto" to satirize the Center for Historical Studies, directed and founded by Menéndez Pidal in 1910 and where Pedro Salinas and Enrique Díaz Canedo collaborated. The play serves to criticize the first studies on Phonetics and Phonology by Tomás Navarro Tomás and the effort to explain Literature with labels by Américo Castro. In the opposite part, Bergamín proposes the poetic and literary vision of authors such as Valle-Inclán or Unamuno, who did not want to enclose or explain scientifically the language. The comedy, therefore, parodies the eagerness to literate to explain the language, because, in the opinion of the writer, paradoxically, this literacy means the end of culture, as reflected in 1933 in his essay *La decadencia del analfabetismo*. *Los filólogos* denote the influence of Greek comedy in various scenes and characters and allows us to contemplate on stage not only the Chorus of Birds, but also that of Monkeys, Satyrs and Chips. Above all, the comedy represented a hymn to the best of language to reach everyone and achieve communication between different people: its freedom and multiple possibilities; not having to confine to a cage or enslaving label. It seems, in this way, that philological study, taken as a simple science and forgetting the artistic aspect, becomes a meaningless dialogue of monkeys and birds; a hubbub that, as in the Tower of Babel, prevents men from understanding each other.

