

LOS PERSONAJES FANTÁSTICOS EN EL TEATRO DE BERGAMÍN*

PAOLA AMBROSI

Università degli Studi di Verona

ANTES DE HABLAR de los personajes teatrales de José Bergamín, que por su naturaleza pertenecen, en gran parte, a la categoría de lo fantástico, hay que precisar que la dimensión misma de toda su escritura, y no solo de la dramática, es fantástica en el sentido más amplio y más propio del término. Su creatividad es pura potencia imaginativa, que cree y crea en la paradoja, con el fin de representar la realidad interior, desconocida y trágica del hombre. Su misma vida, la del personaje José Bergamín, según los autorretratos que nos ha dejado, es la vida de un fantasma, hasta el punto de que la conocida serie de entrevistas para la Televisión francesa, publicadas en *Les Cahiers littéraires* de l'ORTF, se titulan *Entretiens avec un fantôme* [Camp-Domenach 1965]. Bergamín tuvo el gusto socarrón y la liviandad de figurarse el planteamiento de la construcción dramática de sus personajes, empezando por sus propias experiencias. Ya desde niño se dio cuenta, después de haber sufrido una caída de esas que no se olvidan, que lo más duro y duradero de lo humano es el esqueleto, armazón que desde entonces representó en su imaginación al hombre interior, la parte que sobrevive; y burlándose de su conocida delgadez, se consideraba y hablaba de sí mismo como de un esqueleto pensante. Coherentemente, celebró el nacimiento de su hijo con un divertido cuento que tituló *Arturo, o el hijo del esqueleto* (1929). Para completar su imagen es necesario recordar que, en su idiolecto, el hábito preserva al hombre vivo, que es el hombre desnudo. Como veremos en *Tres escenas* el Señor explica: «Una estratagema. Si sales muerto eres un esqueleto; si te escapas vivo, un cuerpo desnudo, como eras. Aunque te metas en un saco siempre serás un

* Recibido: 16/enero/2012. Aceptado: 11/abril/2012.

cuerpo desnudo»¹. Y el hombre vivo, en ocasiones, se disfraza como fantasma, máscara del hombre interior, de hecho una figura imprescindible en el teatro bergaminiano. Y fantasma se sintió él mismo en el exilio por no tener una situación legal definida: en su regular documento de identidad, expedido por la jefatura de policía, aparecía como *nacionalidad*, «por determinar»). Es decir, la dimensión fantasmal le sirve al hombre y al personaje como máscara resonadora, para disimular, para hacerse invisible, pero al mismo tiempo es la que mejor lo exterioriza en la paradoja. Y a las sombras, esqueletos y fantasmas, es decir a las modalidades que encarnan las figuras clásicas de lo fantástico, recurre con más frecuencia el dramaturgo al hablar de un personaje, o al darle forma dramática.

La producción teatral de José Bergamín es una de las más desconocidas y olvidadas; nunca subió a los escenarios en su época y tuvo raras representaciones después de su muerte; entre ellas destaca el estreno de *La risa en los huesos* en la Sala Olimpia en la temporada 1988-1999, bajo la dirección de Guillermo Heras, montaje que exaltó el aspecto fantástico de estas obras. Para una información más detallada de las piezas remito a la edición de su teatro de preguerra [Ambrosi 2004] y a los estudios básicos de Dennis [1984; 1986; 2004], Heras [2003] y Penalva [1985; 1997; 2001].

En la escritura dramática Bergamín juega de muchas maneras con la dimensión fantasmal de sus personajes. En sus primeras experimentaciones de los años 20 (experimentaciones que hay que entender en el sentido literal de la palabra; de hecho obras logradas, cabales, que podemos incluir entre los mejores ejemplos de la vanguardia histórica española) utiliza para descolocar al espectador tanto personajes objetos como personajes animales y los que son más propiamente personajes fantasmas, retomando mitos literarios: el mismo Hamlet por ejemplo; y en los años cincuenta los mitos trágicos. Para esta breve

¹ Cfr. José Bergamín, *Tres escenas en ángulo recto*, en *Teatro de vanguardia (Una noción impertinente)*, ed. P. Ambrosi, Valencia, Pre-textos, 2004, pp. 133-155, p.139. Todas las obras de Bergamín se citan por esta edición, con título de cada pieza y número de página entre paréntesis en el texto.

cala utilizaremos un corpus de textos que el autor recogió en 1973 bajo el marbete de *La risa en los huesos*, unificando, en un entramado sorprendente de títulos, de los que se dará referencia en las citas, la gran parte de su obra de preguerra, que comprende: *Tres escenas en ángulo recto*, *Enemigo que huye*, a su vez dividido en «Variación y fuga de una sombra», «Variación y fuga de un fantasma», «Intermedio: la boda de Puck y la damita de la media almendra» y *Coloquio espiritual del pelotari y sus demonios*; se tendrán en cuenta también *Los filólogos* y *La sangre de Antígona*². Los ejemplos que siguen, aunque a veces en clave cómica y paradójica, pueden caber dentro de lo que se ha definido como lo fantástico moderno, que se da cuando en una situación de normalidad, según los cánones naturales y racionales, pasa algo extraño, inclasificable, que crea una grieta, un conflicto [Cesarani 1996; Lazzarin 2000], que es exactamente lo que busca en la escritura dramática nuestro autor. A este fin produce un deslizamiento hacia formas no realistas difíciles de definir, que sin embargo provocan atmósferas inquietantes que el sujeto ya no puede borrar de su experiencia ni de su memoria. En relación a esto, Bergamín va a la raíz del problema, siendo el aflorar de lo inconsciente de cada individuo la fuente de donde llegan todas las creaciones fantásticas y siendo precisamente esto lo que menos acepta nuestra racionalidad. En su ensayo «Musarañas del teatro. Poesía a voz en grito. Tablas y diabras no son más que imaginación» [Bergamín 1944], fundamental para entender su concepto de puesta en escena, «Bergamín argumenta que la máxima virtud del teatro en general es que permite al autor representar la actividad de la mente. Es decir que en el escenario se puede dar forma dramática a todo un proceso de introspección, a la conciencia misma» [Dennis 2004: 14] De hecho, todas sus piezas se pueden interpretar como un examen de conciencia: lo es de manera explícita, siguiendo un método de perfección, el del pelotari; lo es también

² El primer texto está incluido en la edición de *Teatro de vanguardia*, cit.; para el segundo véase José Bergamín, *La sangre de Antígona / Il sangue di Antígona*, ed. P. Ambrosi, Florencia, Alinea, 2003, de donde se cita.

en *Tres escenas* el monologar del Señor cualquiera y, en fin, lo son las reflexiones de Fausto y de Hamlet:

HAMLET [al CÓMICO]. Monta un escenario, una plataforma desde donde gritar, y tendrás conciencia. Eso quiero: mostraros lo que es una conciencia, una conciencia viva. Así gritaréis vosotros, y yo tendré la culpa de todo -las culpas de todos-. ¡Qué solemne peso! Pero mi escenario es el vuestro, el escenario de mi historia: la conciencia especular de la culpa. ¡Un escenario dentro de un escenario! ¡Sublime empresa! Vamos a empezar el ensayo [*Enemigo*, 176].

Esta cita engloba todos los elementos del teatro de Bergamín: la fuerte influencia unamuniana, el teatro en grito («El teatro no es un confesionario discreto: la confesión en el teatro se hace con altavoz» [Bergamín 1944]), y el peso de la culpa, que anticipa aquí el sentido de culpabilidad de Eautontimorúmeno, el pelotari, que lleva el nombre del atormentador de sí mismo de Terencio.

La irrupción de algo inexplicable, inquietante, se realiza en *Coloquio* en un lugar concreto: una cancha para el juego de la pelota vasca, entre las altas paredes del frontón. Vemos al pelotari «sentado en una silla con la cabeza apoyada entre las manos», como si tuviera que empezar a jugar de un momento a otro, o buscara un momento de descanso para quedar concentrado. En esta situación del todo normal entran «por una puertecita abierta en el muro sus dos DEMONIOS -el FÍSICO y el METAFÍSICO-» [*Coloquio*, 247]. El plano real, en una esfera de normalidad, se vuelve a recuperar al final de la pieza, cuando «otros TRES PELOTARIS le rodean y el ENTRENADOR le despierta, poniéndole la cesta en la mano; él lo mira todo sorprendido». Solo en este momento el espectador sale de la dimensión surreal, de ensueño, en la que toda la pieza se desarrolla, con la queja del Entrenador: «No hay que madrugar tanto, para dormirse luego. Que ya empezamos» [*Coloquio*, 259].

El impacto escénico del Demonio físico y del Demonio metafísico en esta pieza, quizás los primeros personajes mecánicos y el único ejemplo de robots en el teatro español, estriba en lo imponente y novedoso de su presencia; aunque lo más chocante de estos personajes sea quizás su voz tecnológica, a la cual volveremos. Su fuerte semblante es proporcionado a la credibili-

dad que su formulación les atribuye: «*sus dos DEMONIOS –el FÍSICO y el METAFÍSICO–*»; el hecho mismo de que sean «suyos» favorece la identificación y confrontación del espectador («¿serán como los míos?»), al sugerir que cada uno de nosotros los puede tener. El teatro nos obliga a verlos, a desenmascararlos a través de su propia máscara. Y ya no podrán quedar desapercibidos. Además «*son dos maquinarias muy complicadas que tienen brazos, manos y pies; hablan por una bocina o altavoz [...] con sonido de fonógrafo; al hablar se les enciende una bombilla eléctrica que llevan en el sitio de la cabeza; la del FÍSICO, roja, la del METAFÍSICO, violeta*» [Coloquio, 247]. La impresionante novedad del personaje robótico, su aspecto ambiguo y, por lo tanto, inquietante, su lenguaje mecánico, amplificado por una bocina, y terrorífico, exalta el interrogatorio que estas dos figuras demoníacas conducen; un examen de conciencia que, en similar situación, pone de relieve exactamente lo que no se puede reducir a pura tecnología: la interioridad del hombre.

La palabra poética, transformándose en producto mecánico por ese canal de transmisión, de gran moda en aquella época³, adquiere un sentido nuevo, que asombra, atrae al público. Muy diferente sonaría el diálogo inicial de la pieza, que por otra parte marca el tono de toda la obra, si se realizara entre dos humanos. La plasticidad de la palabra así conseguida entronca perfectamente con el carácter aforístico del lenguaje utilizado. El personaje mecánico, que con sus potencialidades de fascinación, espanta y amenaza al hombre, responde, en las tablas, a esta exigencia de teatralización poética, plástica y fantasmal. El efecto se complementa con el montacargas, el contador de puntos y otras maquinarias que, en sus transformaciones, contribuyen a recrear una ambientación inquietante para el personaje humano, el pelotari.

Por lo que se refiere a la palabra cabe añadir que el dramaturgo, ya en sus primeras obras, juega con la sonoridad y con su

³ Megáfono, fonógrafo, gramófono, altavoz son objetos de culto en la época de la vanguardia. De hecho, en 1924 Gropius, director del Bauhaus, recibió como regalo de cumpleaños una carpeta con las obras de Klee, Kandisky, Schlemmer y otros, cuyos dibujos desarrollaban ese elemento como medio de comunicación de masa, a partir de la foto de un gramófono.

efecto ensoñador, aprovechando toda su potencialidad creativa y desequilibradora y lo hace en la dimensión farsesca de la sátira. En *Los filólogos* por ejemplo, un Desconocido, hambriento y empapado por la lluvia, pide socorro a la puerta del «Centro». Al abrir la puerta los académicos responden interesados únicamente a las peculiaridades de su pronunciación, que revela desconocimientos sintácticos y fonéticos. En este diálogo entre sordos, y sin embargo, humanos, se inserta un objeto tecnológico personaje: el Gramófono, que materializa una imagen de gran sugestión para la época, personaje que exalta las posibilidades de ampliación fónica y estudio del sonido; delectando y entreteniéndose en los efectos combinatorios de las letras, su balbuceo mecánico, que apela a los nuevos adelantos en los estudios lingüísticos, angustia al recién llegado:

A, B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, etc... (*Todo el abecedario*); A, B, C, D, etc... a, e, i, u; a, e, i, u... B, A: B-A; B, I: B-I; B, O: B-O, B-O. B-O, B-O; B, U: B-U, BUUUUUUU... (*Acabándosele la cuerda*) BUUUUUUU... [*Filólogos*: 270]

Si, por un lado, este tecnicismo de la palabra crea un efecto irónico, por otro, representa la otra cara de la búsqueda del carácter primitivo, orgánico de la palabra que conduce a lo inconsciente (el mismo que interesaba a Shreyer en sus experimentaciones del Bauhaus) y de alguna manera un intento de anular la palabra para provocar el hueco, el silencio, de donde volver a empezar, como revelan los muchos «La, la, la ... », «¡Ay, ay, ay!», «¡Brrrrr...!» y otras muchas onomatopeyas y sonidos en los diálogos de nuestro autor. Apasionado fautor del analfabetismo, como camino privilegiado a la espiritualidad y a la poesía, Bergamín seguirá siendo fiel a este tema [Bergamín 1933a]; lo atestiguan esa mezcla de elementos tradicionales e innovadores que los personajes objeto representan; un ejemplo más, entre los muchos que se podrían dar, de intervenciones en escena de personajes objetos tecnológicos, en el que la concentración jocosa de modismos, coplas populares y trabalenguas es la expresión de un Carrete, en «Variación y fuga de una sombra»:

LA VOZ DEL CARRETE RUHMKORFF. Era una cabra ética perlética pelímpelambrética pelúa pelimpelambrúa cornúa con el morro ozicúa. Y tuvo un hijo ético perlético pelímpelambrético pelúo pelimpelambrúo cornúo con el morro ozicúo. Si la cabra no hubiera sido ética perlética pelímpelambrética pelúa pelimpelambrúa cornúa con el morro ozicúa, no hubiera tenido un hijo ético perlético pelímpelambrético pelúo pelimpelambrúo cornúo con el morro ozicúo. [*Enemigo*: 197]

BRUJAS. ¡Iremos a la huerta/ del toro toronjil; veremos al diablo/ comiendo perejil! [*Enemigo*: 217]

Otra formulación temprana de un elemento icónico significativo, que quizás no llegue nunca a hacerse propiamente personaje, pero sí una presencia fantasmal importante, es la del Hábito del monje, quizás la más famosa de sus creaciones por anticipar la de *El hombre deshabitado*, de Rafael Alberti; aprovechando una eficaz técnica expresionista, la de realizar al pie de la letra un dicho, artificio que el autor practicó ampliamente en su escritura aforística, crea el prototipo del fantasma, jugando con la importancia del hábito (como el de Arlequín, que, de hecho es el verdadero personaje de la conocida máscara):

S: Si el hábito no hace el monje, ¿qué es la verdad?

A: La verdad es un monje deshabitado.

S: ¿Qué le llevó a marcharse de sí?

A: La hartura de si mismo.

S: Harto de fraile a la carne quiso volver [*Tres escenas*: 141].

y el hábito mismo, el traje vacío del monje, va cobrando peso a lo largo de *Tres escenas en ángulo recto*, en un juego de quita y pon con los demás personajes (Señor, Arlequín y Monje), y de arriba abajo, de tablas a diablas hasta el escotillón: «*Entre los papelitos recortados cae, como por equivocación, el hábito de monje*» [*Tres escenas*: 154].

En *La cabeza a pájaros*, un aforismo dice: «HAMLET. El nombre de un fantasma. / DON JUAN. El fantasma de un nombre» (101). Y en *La risa en los huesos* el autor da forma dramática a estos personajes, añadiendo a Fausto, en una singular mezcla de mitos literarios que, en los mismos años o poco después, se repite

en una pieza de Grabbe, *Don Juan und Faust*, que se estrenó en Weimar en 1925.

El Hamlet bergaminiano se presenta al público «leyendo los Pensamientos de Pascal» y citándolos: «El silencio eterno de los espacios infinitos me espanta» y meditando sobre el por qué «el silencio es una cuestión y -todo lo demás es otra-» (167); silencio al que volverá en los últimos parlamentos, repitiendo el lema shakespeariano: «¡Todo lo demás es silencio! (186). Como recuerda Dennis [2004:25] todo el segundo acto de «Variación y fuga de una sombra» es «una parodia oblicua de las peripecias de Fausto en la primera parte de la obra de Goethe»: Don Juan, en sueño, viaja con el diablo que era antes un «caniche negro» y huye con él. Después de una parada en Pekín y otra en el barrio chino de Nueva York, siguen el vuelo, cabalgando insectos-máquina: una libélula y un saltamontes fosforescentes y de grandes dimensiones, dejando estupefactas a las Cochinillas rojas y castañas.

De hecho, otro elemento desrealizador que el dramaturgo utiliza para cuestionar la percepción visual y conceptual de la escena, es la sistemática alteración de relación del tamaño de los objetos que obedece a un juicio de valor atribuido a los elementos según la circunstancia. La desproporción deja claro al público el valor que cada elemento de la escena asume según el lugar donde se encuentra. En *Los filólogos* todos los objetos son de tamaño sobrenatural: las grandes dimensiones del camaleón, o bien el grillo enorme encerrado en la jaula.

También en el laboratorio del Doctor Fausto encontramos «enormes librerías y vitrinas con esqueletos de animales, minerales, frascos inmensos [...] En el centro hay un gigantesco aparato de Rayos X [...] sobre la mesita de trabajo [...] una enorme Biblia». (193) Y Don Juan tendrá que tragarse la «enorme mano» de escayola («lo único que [le queda a Fausto] de un magnífico comendador», 195), que se disuelve como un azucarillo en un inmenso vaso de cristal lleno de agua y someterse al examen radiológico. De gran efecto es, asimismo, el juego de imágenes que se ven a través de la pantalla de los Rayos X: los órganos de Don Juan, agrandados monstruosamente, se moldean a golpes

de boxeo, con efectos de caleidoscopio que recuerdan el cine de George Méliès (*Les Rayons Roentgen*, 1897); un aprovechamiento de aparatos tecnológicos, una atención a las novedades de la ciencia, que mucho éxito tenía y tendrá en el cine y en el teatro, con un efecto acongojante.

Los mismos elementos de «Variaciones» en *Enemigo que huye*, el fantasma y la sombra, Bergamín los desarrolla de forma trágica en *La sangre de Antígona*, texto que escribió en 1955 durante el exilio parisino, reflexionando sobre la lucha fratricida de la guerra española. El dramaturgo retoma los ingredientes fundamentales del personaje trágico: la pertenencia al gen familiar, a la sangre maldita que lleva dentro, aquella sangre enfatizada en el título y por las propias palabras de la protagonista: «Yo no puedo ser real más allá de mi propia sangre» (20); y el acto decisivo que tendrá que cumplir. A ninguno de los dos podrá escaparse; su tremendo privilegio de vivir la muerte, siendo viva, le atribuye la dimensión luminosa del fantasma, que es la que, de hecho, le permite desenmascarse. El dramaturgo exalta su aspecto fantasmal inquietante:

SOLDADO I. ¿Quién es esa mujer que anda entre los muertos?

SOLDADO II. Parece un fantasma de Antígona.

ANTÍGONA. No soy un fantasma. Soy yo, Antígona [18]

Y lo hace también con el auxilio de los coros:

CORO I Y II. ¡Mirad, mirad a Antígona! / Como un fantasma / entre los vivos. / Como una sombra entre los muertos. [...] Parece un fantasma entre los vivos. / Y es una sombra entre los muertos [24 y 26].

TIRESIAS. Veo que el hombre quiere vivir muerto, / encerrándose en los sepulcros, apesándose / unos a otros. / Entre las sombras. / Como espectros, apagados fantasmas [44].

A la insistencia de los soldados, que no entienden qué quiere, si no quiere ni la vida ni la muerte, contesta manifestando su decisión necesaria e improrrogable de asumir su destino trágico e interpretar su papel para cumplir con su deber:

ANTÍGONA. Quiero ser Antígona.

SOLDADO II. ¿No lo eres?

ANTÍGONA. Lo estoy siendo ahora [18].

Y preconiza su inminente futuro, consciente de haber superado una frontera sin posibilidad de vuelta y de estar fuera de la dimensión temporal: «¡Fantasma del tiempo; no me sigas!» [12] y de la dimensión humana: «¿Con los fantasmas? ¿Dejaré de hablar con las sombras de los muertos, para empezar a hablar con los fantasmas de los vivos?»[22].

Otras modalidades de lo fantástico bergaminiano se encuentran en *Melusina y el espejo o Una mujer con tres almas y Porqué tiene cuernos el Diablo. Figuración bergamasca en tres actos, dividida en doce cuadros, en prosa y en verso* (Montevideo, Escritura, 1952). La detallada titulación corresponde a la complejidad de la pieza, una especie de *pastiche* que reanuda con elaborada coherencia la riqueza desbordante de referencias literarias y formales, cuyo contenido, difícil de condensar en pocas líneas, se ha comentado ya en otro estudio [Ambrosi 2006]. Se retoman aquí solo aquellos elementos relacionados con nuestro tema.

La estructura del personaje de la Melusina bergaminiana tiene la fuerza mágica que le viene de la estratificación secular de los atributos fantásticos de esta mujer, al tiempo pájaro y sirena, con toda la fascinación perturbadora de mujer ideal e idealizada que el dramaturgo enfatiza. La sociedad ya no es la de los libros de caballería y el sueño de amor y seducción se sitúa en un ambiente burgués y se reduce a un pacto de fidelidad en la vida conyugal y cotidiana, donde podemos decir, quizás banalizando, que a la sirena se le ve la cola. Es la dimensión moderna que desvirtualiza el conflicto, pero al plantearlo en la normalidad de la vida contemporánea Bergamín consigue ensalzar aquellos factores perturbantes que irrumpen en escena.

Ya Goethe en su versión iluminista y moderna le había quitado encanto, resolviendo el conflicto de manera racional: una vez que el joven enamorado de Melusina saborea, conoce y aprecia los placeres de la vida en su dimensión fantástica, vuelve a la suya, terrena, que le resulta modesta, pero que es capaz de controlar. Nuestro dramaturgo se sirve de este punto de arranque moderno para devolverle al personaje espiritualidad,

con la posibilidad de una huida mística y llevando el aspecto perturbador al territorio de lo inconsciente.

La peculiaridad inasible del personaje se complementa con el motivo del espejo que se rompe y la mirada narcisista se pierde en la fragmentación del yo, en su multiplicarse y perderse (el motivo de las tres almas de Melusina, que en realidad, se disuelven en imágenes poéticas de la tradición).

En el amplio repertorio fantástico bergaminiano no faltan efectos terroríficos en clave irónica, evocadores de la sugestión del *Grand Guignol* o del *Théâtre de la peur*, de finales del XIX, con trucos de prestidigitador y cabezas cortadas. Es el caso de la cabeza del marido que Melusina, como una Salomé, agarra del pelo y saca al balcón, al pasar el desfile de un entierro encabezado por la muerte; o de la misma cabeza, colocada como un tiesto en el centro de la mesa, a la que el barbero arregla pelo y barba mientras dialoga con ella; la misma cabeza que la mujer y sus amigos interrogan.

La fuerza plástica de la cabeza cercenada se juega usando, una vez más, la técnica de escenificar un dicho, en este caso el de «perder la cabeza por una mujer», además por estar Conrado, el marido, enamorado de la suya, con la que entretiene una relación «de cabeza» y por ser él mismo «hombre de cabeza». Bergamín reanuda en esta escena el motivo de la cabeza cortada, de antigua tradición, bien conocido y comentado, pero sobre todo retoma la aventura de la cabeza encantada de la segunda parte del *Quijote* (cap. LXII) y, trastocándolo, el motivo de la conservación de la cabeza del amado para dialogar con ella (*Decameron*, IV, 5); además de traer a colación la más clásica cabeza oraculante.

No falta el Diablo, que al dar a Conrado una explicación solución el problema en clave aforística y paradójica: «Melusina volverá a tener una sola alma cuando pierda definitivamente la cabeza, tu cabeza» [56]), es decir cuando ella consiga traicionarlo.

Para concluir debo subrayar que las modalidades de lo fantástico bergaminiano estriban en la peculiaridad de su lenguaje aforístico filosófico, y en la plasticidad de sus personajes e imágenes poéticas, que utiliza con levedad, jugando con la tradi-

ción y las técnicas más propias del género; pero incluso en lo farsesco, en la sátira, lo que el autor busca constantemente es que aflore el conflicto entre el plano natural y el fantástico, dos realidades inconciliables, que la puesta en escena puede exaltar y la palabra llevar a un conflicto que se resuelve en la paradoja. Lo que en estas piezas puede parecer a veces un efecto sorprendente, que encajaría por su apariencia en lo maravilloso o en un cuento de hadas, esconde siempre una cara abismal y oscura en la que emerge una contradicción permanente, como en la escritura aforística de Bergamín:

Para salir de dudas hay que entrar definitivamente en el infierno.
No es la muerte, sino una idea de la muerte, lo que te inquieta
[Bergamín 1933: 94].

BIBLIOGRAFÍA

- AMBROSI, PAOLA (2004): «Plasticidad e imagen poética - Historia editorial», en *Teatro de vanguardia (Una noción impertinente)*, ed. P. Ambrosi, Valencia, Pre-textos, pp.49-129.
- (2006): *José Bergamín. Tra Avanguardia e Barocco*, Atti del Congresso internazionale di Verona, 2-4 aprile 1998, Pisa, ETS.
 - (2006a): «Sogno di perdizione di un pelotari: esercizio spirituale», in *José Bergamín. Tra Avanguardia e Barocco*, cit, pp.59-75.
 - (2008): «José Bergamín y su teatro experimental de los años 20. La sugestión de la vanguardia», en Bonilla Cerezo, Rafael (ed.) *José Bergamín. El laberinto de la palabra*, Córdoba, Universidad y Diputación de Córdoba, pp.93-128.
 - (2009): «Melusina va in convento. Melusina y el espejo di José Bergamín», in A. M. Babbi (ed.), *Melusine. Atti del Congresso internazionale di Verona*, 10-11 novembre, pp. 249-272.
- BERGAMÍN, JOSÉ (1933): *La cabeza a pájaros*, Madrid, Cruz y Raya: y con *El cohete y la estrella*, ed. J. Esteban, Madrid, Cátedra, 1984.
- (1933a): «La decadencia del analfabetismo», en *Obra esencial*, cit. pp. 17-30.
 - (1944): «Musarañas del teatro», en *El Pasajero. Peregrino español en América*, México, Séneca; y en José Bergamín, *Antología*, ed. G. Pernalva, Madrid, Castalia, 2001, pp.188-189.
 - (1995): «Arturo (o el hijo del esqueleto) 1929», N. Dennis (ed.), *Boletín de la Fundación F. G. L.* 17 de junio, pp. 35-36.
 - (2005): *Obra esencial*, ed. N. Dennis, Madrid, Turner.

- BONILLA CEREZO, RAFAEL (2008): ed., *José Bergamín. El laberinto de la palabra*, Córdoba, Universidad y Diputación de Córdoba.
- CAMP, ANDRÉ-DOMENACH, JEAN MARIE (1965): «Entretiens avec un fantôme», emisiones de TVF octubre-noviembre, y en *Les cahiers littéraires de l'ORTF*, 12.
- CESARANI, REMO (1996): *Il fantastico*, Bolonia, Il Mulino.
- DENNIS, NIGEL (1973): «José Bergamín y su conciencia escamoteada», *Primer acto*, 170-171, pp.10-12.
- (1984): «José Bergamín dramaturgo (Apuntes sobre la antifilología)», *Cuadernos hispanoamericanos*, 409, pp. 111-117.
 - (1986): *José Bergamín. A Critical Introduction 1929-1936*, Toronto, University of Toronto Press.
 - (2004): «Entre tablas y diablas», prólogo a José Bergamín, *Teatro de vanguardia (Una noción impertinente)*, ed. P. Ambrosi, Valencia, Pretextos, 2004, pp. 9-47.
- HERAS, GUILLERMO (2003): «El teatro difícil de José Bergamín: entre sombras y fantasmas», en *Miradas a la escena de fin de siglo (Escritos dispersos II)*, Valencia, Universitat de València, pp. 121-135.
- LAZZARIN, STEFANO (2000): *Il modo fantastico*, Roma / Bari, Laterza.
- PENALVA, GONZALO (1985): *Tras la huella de un fantasma. Aproximación a la vida y obra de José Bergamín*, Madrid, Turner.
- (ed.) (1997): *Homenaje a José Bergamín*, Madrid, Comunidad de Madrid.