

PRÓLOGO

Pedro G. Romero

José Bergamín sigue siendo un autor desterrado. Jean-Luc Godard, Giorgio Agamben o Georges Didi-Huberman lo tienen como autor de cabecera y, sin embargo, en su país, España, apenas encuentra lectores de provecho. Claro, llamar a España su país es muy cuestionable y de eso va esta película. España ya no existe, el pueblo español ha desaparecido. No hay pueblo. Max Aub, cuando volvió tímidamente a España, constató que el país era otro. María Zambrano advirtió que era imposible regresar al mismo país del que partió camino del exilio. Bergamín, convencido de lo mismo, intentó una y otra vez encontrar la España que había perdido. Cuando propone a Michel Mitrani hacer una película, el argumento será ese. La búsqueda del rastro de lo que significó un pueblo, el español, que, acaso, no existiera nunca.

El argumento es sencillo, un carro de cómicos recorre la península en busca del pueblo, del pueblo español. No, no lo encuentra. O lo encuentra muerto. Sabemos que Bergamín vendió a Buñuel el título de su película *El ángel exterminador*, por una peseta. Cuando acometió un proyecto cinematográfico propio había vendido su mejor título y decidió adoptarlo en plural y en pasivo. En realidad, al pueblo le va mejor el plural. Y es el Ángel el que lo ha exterminado. El Ángel, en singular y mayúsculo, es demasiado teológico para la litúrgica idea de pueblo que Bergamín y sus cómicos de la legua van a perseguir. En el carro van, entre otros, Francisco Rabal, Josep Maria Flotats o María Cuadra, y van representando, aquí y allá, por el territorio mesetario, a Cervantes, a Lope, a Calderón, escenas diversas de clásicos, también de autos de culto, en un audaz montaje que es, a la vez, teatral y cinematográfico. En realidad, el montaje está en la base de la estructura

ensayística de Bergamín y, con lógica, aparece en sus distintos tientos teatrales, tomando siempre como modelo el auto sacramental; y, con más lógica aún, aflora desnudo el montaje en este tiento cinematográfico. Como señala en su estudio de introducción Max Hidalgo, quien se ha encargado de la edición de este guion del revés, transcripción fiel de lo visto y dicho en este filme, el montaje estaba ya en *Cante hondo*, el libro que Bergamín realizó con el fotógrafo Andre Martin. Allí las imágenes se disponían ya con ciencia cinematográfica. Hay una imagen en ese mismo libro en la que una vendedora callejera de estampas religiosas ofrece un desordenado catálogo de imágenes —vírgenes, cristos y santos— que bien pudiera ser el modelo de montaje que se practica en *Los ángeles exterminados*. No sólo las imágenes, también los textos siguen esa lógica del atlas, del mural didáctico.

El punto de vista está bien definido desde el principio cuando aparece el niño Miguelín, encarnando al Lazarillo de Tormes y haciendo suya la única mirada que puede ver la realidad. El pueblo, si existe, sólo lo pueden ver los niños. «Paradoja es como llaman los tontos a la verdad», escribe Bergamín. Y no sólo está denigrando el punto de vista de los sabios de este mundo, catedráticos y gramáticos, que, incapaces de entender lo que pasa, acuñan palabros paradójicos, contradictorios, para intentar decir lo que no se puede decir. El propio Bergamín, alfabetizado, anda atrapado en esas trampas del lenguaje. Pero Bergamín alaba, además, la mirada del tonto, del inocente, del loco. La mirada de los niños, como aquella inaugural que Val del Omar capturara viendo por primera vez el cinematógrafo, aparece retratada de muchos modos en esta película. Es más, el teatro aparece constantemente como juego. El niño pregunta una y otra vez al actor si está muerto, realmente muerto, después de haber fallecido, suicidado o asesinado, interpretando su papel. Esa mecánica de la realidad y su doble es la base poética del filme. Toda representación es teatro y eso pasa en el cinematógrafo, en la televisión —ese

fue el destino primero de este filme dado en dos partes— o en la explosión digital de internet y las redes sociales. Pero el pueblo solo puede aspirar a esta representación simbólica, al fantasma; pero el teatro es política, no existe teatro sin público, el teatro es el primer momento en que la poesía se hace política; pero «el público es la muerte», así lo explica, displicente, en el filme, el torero Luis Miguel Dominguín. Pero, pero y pero, así opera el montaje cinematográfico de Bergamín, un bloque de imágenes se oponen a otras, y sus efectos, sus funcionamientos, se producen por contradicción.

En el filme abundan las parodias —en el sentido que Agamben toma de Bergamín, parodia es el verdadero entendimiento de la cosa— de los dramas de honor del siglo de oro español. En todos ellos el pueblo, tras un lío de faldas que desafía el derecho de pernada, se rebela contra el poderoso y mata a su señor. Esa rebelión, dice Bergamín, sólo puede ser política. Las circunstancias religiosas y culturales pueden dar un contexto, pero la revolución subsiguiente sólo tiene un significado político. Por eso es teatro. Durante la guerra civil española, tanto el bando republicano como el nacional-católico usaron el teatro clásico español para ponerlo al servicio de sus intereses. *Numancia* fue representada por unos y por otros. Del mismo modo, *Fuenteovejuna* una vez justificaba la revolución y otras el golpe de estado. Bergamín retoma esa lógica, con la intención de puntualizar lo que verdaderamente significan las palabras. No su significado sino lo que significan. En muchos sentidos, esta película es un documental sobre el teatro del siglo de oro español, sobre el teatro barroco. Una lección magistral sobre qué significa leer a los clásicos. Llevarlos de nuevo a escena. Interpretarlos, en el doble sentido de la palabra.

En el filme abundan los momentos documentales. En muchos sentidos la película es el par ideal de *Lejos de los árboles*, la obra maestra de Jacinto Esteva. En uno de ellos, un militar español hace pintorescas declaraciones sobre el honor, el honor del ejército español. Paco Rabal entona, medio cómico, la

letrilla del charlestón que era *El novio de la muerte* y la cámara se pasea por la ritual procesión del Corpus Christi en Toledo. Por supuesto que te ríes, por supuesto que hay algo cómico en todo ello, pero, también, algo que te hiela la sangre, algo estremecedor. Porque, si el pueblo ya no existe, es porque alguien lo habrá matado. Y a eso dedica el filme toda su primera parte, a entender qué significa la muerte para el pueblo español, que significa su propia muerte. También podríamos decir, entonces, que es un documental sobre la muerte. La muerte, ¡ah!, pero la muerte no existe. En el teatro los actores y actrices mueren, pero en realidad, no mueren. El «muero porque no muero» es eso, más allá de parábolas trascendentes. Bergamín es un caso extraño de católico materialista. La muerte no existe. El film completo es un insistente matar la muerte, literalmente, con espadas de mentirijillas. Matar la muerte, como en el libro de Jordi Carmona sobre Agustín García Calvo. La muerte, lo que la muerte significa en la cultura española, es, a la vez, asesino y asesinado. El mero hecho de que la muerte aparezca ya resulta maloliente. Al fin y al cabo, los que se mueren siempre son los demás.

Ya lo hemos dicho antes, si para Bergamín la poesía es la única forma posible de filosofía, el teatro es la única forma posible de política. Y de historia. Como en el Walter Benjamin de *El origen del drama barroco alemán*, la historia, la gran historia, se quiebra en alegorías. Y esa forma, la alegoría, es la unidad mínima de significado que *Los ángeles exterminados* van montando, van hilando. Desde la cortina que abre el telón, la cabecera de la película, con su desfile de soldados de todas las guerras que en este país hubo, la alegoría, el ángel de la historia, es la única posibilidad de la historia misma. El pueblo respira en otro lado, en la historia con minúscula, la de las canciones —en toda la película se canta, decir el verso es cantarlo—, la de las narraciones. Hay un enfrentamiento entre la historia con minúscula y la Historia con mayúscula de los historiadores. Pero sí, quienes lo resuelven son los

ángeles exterminadores, que como en el ángel de la historia de Benjamin, devuelven el mundo hecho pedazos. Los ángeles exterminados son, de hecho, esos mismos pedazos. Las mayúsculas son el Ángel y las minúsculas los ángeles exterminados. Lo uno es uno porque mata a muchos. Pero la fortuna —esa peseta pagada por Buñuel— nos regala el plural, la voz del pueblo, y no son uno sino mil los ángeles de la historia de José Bergamín. El título, el nombre, construye esta película determinadamente.

El pueblo no existe. El pueblo es minoría. El pueblo es eso que nunca puede aparecer, que siempre va por debajo, decía Agustín García Calvo leyendo a Bergamín. El pueblo no es masa ni es público ni es multitud. Es la formulación del pueblo como lo que no puede tener representación política, sólo representación simbólica, sólo teatro. No hay pueblo capaz de ser sujeto político. Eso no es pueblo, si acaso son ya los españoles. Giorgio Agamben entendió bien esa disyunción moderna del pueblo y el populacho. La idea de pueblo siempre lleva incorporada la de populacho. El populacho jamás podrán ser los españoles. Hay una escisión fundamental que sólo puede falsificar la idea de pueblo. Lo que Franco, el general golpista que acabó dirigiendo el país bajo la bandera nacional-católica, lo que el franquismo hace es escindir en dos esa idea de pueblo. Los españoles como sujeto político acaso, pero nunca como pueblo. La única representación posible del pueblo es, ya, la representación simbólica del teatro. Pero Bergamín no es que saque conclusiones, no. Bergamín hace circular su film, una y otra vez, a lo largo de estas ideas. La contradicción y la paradoja son para Bergamín las únicas posibilidades, tuerta y ciega, del lenguaje. Lo que sale de la lengua, no son «comunicandos», lo que sale de la lengua es música, cesura, gestos. Todo lo que transmite la lengua tiene cualidades performativas y por eso el teatro, aquí el cine, es su vehículo ideal. Esa es la lógica última de *Los ángeles exterminados*, por eso es, sobre todo, una película.

La puesta en escena —en francés, y se trata de una producción francesa, puesta en escena y guion son la misma cosa— de *Los ángeles exterminados* es, por definición, anacronista. Desde el primer momento, cuando el moderno descapotable adelanta al carro de los cómicos de la legua, la voluntad es esta de superponer varios tiempos a la vez. Hay otro momento de impacto, cuando, ataviados como personajes del siglo XVII, entran los actores en un bar moderno y se piden un café. O cuando la actriz, en uno de los andenes del metro de Madrid, recita el «Sueño de la muerte» de Quevedo. Esta composición anacronista es, también, razón de la actualidad de la película. La posibilidad de habitar varios tiempos a la vez —el film es anacronista más que anacrónico— le permite proyectarse sobre nuestros días, sobre nuestro presente, sombras de nuestro presente. Sin duda, Bergamín no sólo fue a morir a Hondarribia porque no era España, como pasaría metros más allá, en la nación francesa. No, Bergamín quería ser enterrado donde se negara España como realidad, como país, como condición. Los últimos años de Bergamín, cercano a grupos abertzales en el País Vasco y a la misma ETA, tienen esa razón, si se quiere poética. Desde luego, la sombra intelectual que ha caído sobre el poeta viene de esa decisión biográfica y, por eso, no sólo no se le lee, se le niega. Desde luego, Bergamín entiende que tampoco es posible que el pueblo tome los nombres de vasco o de catalán, pero esa no era una pregunta política pertinente en *Los ángeles exterminados*. Cuando se dice anacronista, las condiciones de veracidad son más necesarias que nunca. Para que se puedan habitar dos tiempos a la vez, la realidad histórica es una condición necesaria. En la historia lineal no, ahí las falsificaciones presentistas de la historia son necesidad: la definición vulgar de anacronismo —en una película de romanos un legionario lleva un reloj de pulsera— es imposible en la versión anacronista. Los tiempos que conviven deben estar perfectamente definidos, cuidadosamente definidos para que no se mezclen. ¿Qué pensaría Bergamín de que hoy día sólo lo

lean los taurinos?, ¿qué pensaría del significado político que eso está proyectando en nuestros días?, ¿qué pensaría de la polémica antitaurina? Desde luego, abrazaría el partido antitaurino porque esa negación es casi la única posibilidad de supervivencia que queda. Estar en contra es estar pegado a la cosa, como cuando se dice «contra la pared»; no es que la pared sea tu enemiga, sino que te pegas a esta.

Porque el juego de la muerte en el teatro —ese niño que pregunta al actor, ¿estás muerto?— es la única muerte que a Bergamín le interesa. Las cosas aparecen, desaparecen, reaparecen. ¡Ah! ¡El fantasma! Claro está que es una película de fantasmas, como todas. La realidad fantasmática del cine es una obsesión de este film. Cada escena en la que se habla de la muerte, se habla de la muerte del cine, también, y, por supuesto, de su resurrección, que sólo puede ser en la forma del fantasma. Así, *Los ángeles exterminados* es una película metalingüística también. Bergamín pensó que un teatro de fantasmas no era otra cosa que el cinematógrafo. De pronto, el medio, el media —la media que cubre el rostro del atracador— está constituido totalmente por fantasmas. En el film podemos pensar que, menos el niño Miguel, todos los retratados están muertos, todos son fantasmas. Esa cualidad de la forma le da todo tipo de recursos, esa cualidad de la materia permite que, sólo con acercar la cámara, se ponga en danza una verdadera danza de la muerte. La certeza católica de esa cualidad fantasmagórica —más que cine, estamos ante una primitiva fantasmagoría— es para Bergamín uno de los grandes logros de la cultura —no hace distinciones Bergamín entre lo culto y lo popular— del llamado siglo de oro, desde Cervantes hasta Gracián y todas sus consecuencias: la capacidad de entender el mundo como real y como fantasma, dado de una misma vez. Bergamín, que había leído esa cualidad en Ramón Gómez de la Serna, en Federico García Lorca, en toda la generación de artistas y escritores que traería la República Española, que la habían certificado allí, sabe que, sin embargo, en su presente,