
LOS ÁNGELES EXTERMINADOS: TRANSMISIÓN DEL PENSAMIENTO DE JOSÉ BERGAMÍN A TRAVÉS DEL MEDIO TELEVISIVO

Ane Seijas Garzón

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Escultura y de Arte y Tecnología

Resumen: el texto que se presenta tiene como base el caso de *Los ángeles exterminados* (Mitrani, 1968) producción televisiva en dos capítulos de la Office de Radiodiffusion-Télévision Française (ORTF) dirigida por el realizador Michel Mitrani. El compromiso de Mitrani con la transmisión del pensamiento de José Bergamín, entonces exiliado en París por segunda vez (1964-1970), le llevó a rechazar la idea original de la cinta, un documental sobre El Greco, y trasladar en su lugar a la pantalla un guion del escritor republicano. Este hecho resultó en un título singular en el conjunto de la obra de Bergamín, puesto que se trata de la única producción audiovisual en la que participó como autor. El carácter excepcional de *Los ángeles exterminados*, empero, no desliga el filme del resto de la obra del escritor; al contrario, en este quedaron cristalizados aspectos de su pensamiento y estilo. En el filme encontraremos, por un lado, algunas ideas de los ensayos *La decadencia del analfabetismo* y *La importancia del demonio* y, por otro lado, el gusto de Bergamín por la cita de los clásicos. En este texto prestaremos especial atención a cómo se transmiten ambos aspectos a través de la imagen.

Palabras clave: BERGAMÍN, JOSÉ (1895-1983); MITRANI, MICHEL (1930-1996); CINE; TELEVISIÓN, EXILIO

LOS ÁNGELES EXTERMINADOS: TRANSMISSION OF JOSÉ BERGAMÍN'S THOUGHT THROUGH THE TELEVISION MEDIUM

Abstract: the text presented here is based on the case of *Los ángeles exterminados* (Mitrani, 1968), a two-part television production of the Office de Radiodiffusion-Télévision Française (ORTF) directed by the filmmaker Michel Mitrani. Mitrani's commitment to the transmission of the thought of José Bergamín, then in exile in Paris for the second time (1964-1970), led him to reject the original idea for the film, a documentary on El Greco, and to transfer a script by the republican writer to the screen instead. This resulted in a singular title in Bergamín's oeuvre as a whole, as it is the only audiovisual production in which he participated as the author. The exceptional nature of *Los ángeles exterminados*, however, does not separate the film from the rest of the writer's work; on the contrary, aspects of his thought and style are crystallised in it. In the film we find, on the one hand, some ideas from the essays *La decadencia del analfabetismo* and *La importancia del demonio* and, on the other, Bergamín's taste for quoting the classics. In this text we will pay special attention to how both aspects are transmitted through the image.

Keywords: BERGAMÍN, JOSÉ (1895-1983); MITRANI, MICHEL (1930-1996); CINEMA; TELEVISION; EXILE

Seijas Garzón, Ane. 2025. «Los ángeles exterminados»: Transmisión del pensamiento de José Bergamín a través del medio televisivo». *AusArt* 13 (1): 175-187. <https://doi.org/10.1387/ausart.26973>

1. Introducción

En enero de 1968 se emite por primera vez en la televisión francesa *Los ángeles exterminados*¹, una serie dirigida por el director franco-búlgaro Michel Mitrani, que tiene la rara particularidad de ser la única adaptación al cine de un guion de José Bergamín, exiliado entonces en París.

Durante la Guerra Civil Española, el escritor de la Generación de la República (comúnmente conocida como la del 27)², «en mono azul y pistola al cinto» (Penalva 1985, 105) desempeñó un papel activo en la defensa del gobierno legítimo, así como en la lucha antifascista encabezando la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura. Finalizada la contienda la única alternativa fue el destierro. Los primeros catorce años del exilio los pasaría en México, Venezuela y Uruguay. En 1954 decide volver a Europa, viviendo en París hasta el año 1958, cuando consigue el permiso para entrar por primera vez desde el fin de la Guerra Civil en España. Al volver «tiene problemas de tipo económico y, sobre todo, le falta comprensión de los que aquí quedaron³» (ibíd., 197). La adhesión del escritor a un manifiesto que denunciaba públicamente la represión sufrida por los mineros asturianos en las huelgas de 1963 (Sastre 1997, 29) precipitó de nuevo su expulsión del país. Entre 1964 y 1970 Bergamín se exilió por segunda vez en París⁴, periodo en el que se produjo la serie que nos ocupa.

No fue hasta el 30 de junio en 1996 —pasados veintiocho años desde su estreno en el extranjero—, que la serie fue emitida⁵ en España en el marco del especial de *José Bergamín, la España peregrina del programa* «La noche temática» de TVE dedicado al escritor republicano en conmemoración del centenario de su nacimiento⁶.

2. Memoria restituida: primeros reconocimientos emitidos por televisión

El programa consistió en un conjunto de entrevistas a conocidos y amigos relevantes de Bergamín⁷. Algunos de los testimonios fueron previamente grabados en diferentes localizaciones y otros en plató con formato coloquio. Entre los primeros entrevistados, cabe destacar al escritor Antonio Gala⁸, amigo de Bergamín a quien, tal y como explica en el programa, le dijo por primera vez la conocida frase «con los comunistas hasta la muerte, pero ni un paso más allá»⁹, con la cual el pensador católico establecía el límite entre compromiso político y fe. Por otro lado, en el coloquio dirigido por José Infante estuvieron presentes José Esteban, Francisco Rabal y Michel Mitrani, invitados los dos últimos con motivo del estreno de carácter público de *Los ángeles exterminados*.

Nos dice Florence Delay sobre el director de la película que fue «pionero de la televisión inteligente» y, además, uno de los amigos que trataron de atenuar la precariedad material que sufrió Bergamín en su segundo exilio: «recuerdo a Michel Mitrani comprando dos abrigos de talla diferente» (Delay

2017, 91-94). No es de extrañar que Mitrani desoyera el encargo de realización de un programa sobre el Greco, propuesto por la Office de Radiodiffusion-Télévision Française (ORTF), para dedicárselo en su lugar a Bergamín. Como relata en la entrevista «en ese momento tenía un amor por Bergamín total»¹⁰ y dice deberle una mejor comprensión de su país vecino, idea que posibilitó la existencia de la serie:

Había para él una España de la luz y otra de las tinieblas. He pensado si se podía hacer una cosa muy ambiciosa sobre las Españas, según sus palabras. Y hemos pensado hacer un guion con textos de los grandes clásicos, escogidos por él, claro, porque yo soy un analfabeto. Tenía una cultura, no se dice esto, pero extraordinaria de España. Conocía todo. Hemos escogido unos fragmentos de esos textos y la idea fue, pensando a Lorca, que se podría interpretar por actores ambulantes, y en los pueblos los cómicos se paraban para interpretar los textos. Un teatro muy vivo. Y al mismo tiempo hacer reportajes, una mezcla. Preguntaba a Luis Miguel Dominguín, a un obispo, a un coronel, qué es la muerte. El mismo Paco Rabal cantó la canción El novio de la muerte (ríe), y yo preguntando al coronel –¿qué representa para usted la canción? – y lo que contesta es extraordinario¹¹.

Según Pedro G. Romero (en Bergamín 1968, 18) el papel de entrevistador habría sido desempeñado por Bergamín si en aquel momento hubiera podido cruzar la frontera española, pero la película fue realizada precisamente en el exilio. En este sentido debemos señalar que no hemos encontrado información alguna sobre el rodaje de la película en la España franquista. Aun así, Miguel Ángel Auladell sitúa esta producción como antecedente de posteriores colaboraciones entre TVE y otros canales televisivos europeos, como sería el caso de la televisión italiana: «La apuesta de la televisión pública francesa por el proyecto de Bergamín pudo tomarse como aliciente para que se emprendieran coproducciones. Tanto *Fuente Ovejuna* (1970) como *La leyenda del alcalde de Zalamea* (1973), van a ser coproducciones de TVE y de la RAI» (Auladell 2019, 355). Por lo tanto, aunque no tenemos información específica sobre el rodaje, si podemos decir que coincide con cierta iniciativa de apertura¹²; paradójicamente, el escritor permanecía relegado.

3. La película: Un intento de transmisión hacia la modernidad

Sobre la película y su recepción, nos dice Mitrani en la entrevista televisiva citada, que para André Malraux tenía «este sentido español muy español». Pero no podemos entender las palabras del brigadista y político francés sin describir el gesto que las matiza: Mitrani levanta las dos manos a la altura de la cabeza, recoge sus dedos sobre las palmas y los mueve haciendo la señal del tacto y, a la par, mueve corta pero intensamente las manos hacia

delante como quién muestra sorpresa. De aquello podemos interpretar que ese sentido español descrito es algo material, pues se puede conocer a través del tacto, y, al mismo tiempo, inasible. Teniendo en cuenta que hace este gesto para hablar de la opinión de Malraux, debemos citar a éste para mostrar el acierto de la expresión de Mitrani: «Durante la Guerra Civil Española me intrigó la relación de los rusos y los españoles: el cante improvisado de los rusos que, a través de las montañas, replicaba el cante jondo. Tal vez el genio español sea uno de los más obsesionados por el misterio, de lo que no cabe duda es uno de los más misteriosos de Occidente» (Malraux 1979, 10). No sabemos si a pesar o por causa de este carácter tan particular de *Los ángeles exterminados* debemos esta película a la televisión francesa.

La cinta está compuesta por fragmentos de un nutrido grupo de nuestros autores clásicos (Moncho 2011, 102). Pasajes de Jorge Manrique, Miguel de Cervantes, Teresa de Jesús, Lope de Vega, Francisco de Quevedo, Fernando de Rojas, entre otros, son puestos en escena por una compañía ambulante de cómicos¹³. Como hemos visto Mitrani reconoció que esta fue una idea de inspiración lorquiana. Pero más allá de esta relación confesa creemos que la imagen de la carreta también puede ser un reflejo de los viajes de Bergamín en su primer regreso a España hasta su expulsión en 1964; con la expresión que el escritor recoge de su adorado Lope de Vega, «el peregrino en su patria»; así como con la extrañeza que le causó la imposibilidad de reencuentro con el pueblo que dejó atrás finalizada la Guerra Civil:

Ya llevo más de cuatro años peregrinando por tierras españolas, desde que volví a ellas, y todavía no me he cansado de peregrinar. Ni, lo que es más, de sentirme más cada vez 'peregrino en mi patria'. Como un extraño en ella: no a ella. Y no por sus tierras y sus mares y sus cielos, sino por sus gentes. Extraño, peregrinante, a un mundo humano que no me parece sentir como mío. Y teniendo que evocar su intimidad de vida, para mí, en temporales lejanías. Estas extrañas gentes españolas que hoy pueblan los campos y ciudades de España se me parecen, muchas veces, tan inhumanas, que se metamorfosean a mis ojos con alucinantes imágenes enmascaradoras de su humana figura (Bergamín 1984, 92-93).

La carreta en sentido figurado, es decir, el rodar de los cómicos por la entonces realidad presente, se podría vincular asimismo a la idea bergaminiiana de continuidad histórica¹⁴. Es además un recurso formal para incluir la contemporaneidad en la cinta. El filme de Mitrani, como evidencian los fragmentos pretendidamente documentales, no trata de corroborar la realidad, al contrario, la España de los años sesenta aparece entremezclada con las distintas representaciones y puestas en escena de los textos clásicos. Del mismo modo, el teatro no queda limitado a las funciones de la compañía ambulante. Podríamos decir que si *Los ángeles exterminados* no puede ser considerada teatro grabado precisamente es porque teatraliza la

imagen. Y, a su vez, es por este aspecto que el filme se diferencia del medio cinematográfico.

4. Elementos de imagen física que reconocen y transmiten la intensidad textual

En el tramo que transcurre del minuto 31:53 al 33:52 podemos ver un ejemplo de lo que podríamos llamar imagen teatralizada. Se trata de una transición desde unas grabaciones en El Escorial a unos detalles de la pintura de «*El entierro del conde de Orgaz*» de El Greco. Entre las imágenes del monasterio destacaremos las filmadas en la Cripta Real. En este plano, acorde con la planta del edificio, la cámara situada en el centro de la cripta gira en torno a su propio eje, es así que vemos un corro de sepulcros que se repite en el tiempo que se recita el soneto *A la memoria de la muerte y el infierno* de Góngora (1612):

*Urnas plebeyas, túmulos reales,
penetrad sin temor, memorias mías,
por donde ya el verdugo de los días
con igual pie dio pasos desiguales.*

*Revolved tantas señas de mortales,
desnudos huesos y cenizas frías,
a pesar de las vanas, si no pías,
caras preservaciones orientales.*

*Bajad luego al abismo, en cuyos senos
blasfeman almas, y en su prisión fuerte
hierros se escuchan siempre, y llanto eterno,
si queréis, oh memorias, por lo menos
con la muerte libraros de la muerte,
y el infierno vencer con el infierno.*

De esta imagen pasamos a los exteriores de El Escorial, en el sonido, dos tercetos finales del soneto de Francisco de Quevedo titulado *Amante desesperado del premio y obstinado en amar* (1648):

*Del vientre a la prisión vine en naciendo,
de la prisión iré al sepulcro amando,
y siempre en el sepulcro estaré ardiendo:*

*cuantos plazos la Muerte me va dando,
prolijidades son que va creciendo,
porque no acabe de morir penando¹⁵.*

En el siguiente plano vemos ya la pintura de El Greco «*El entierro del conde de Orgaz*». La obra se presenta de la siguiente forma: en un movimiento descendiente, y en el siguiente plano, en otro movimiento de izquierda a derecha. Es decir, la señal de la cruz. Los siguientes planos, detalles de la pintura, son estáticos poniendo así de manifiesto, por contraste, la intencionalidad de los dos movimientos anteriores. Esta cruz, por un lado, podría considerarse una rima del plano de la Cripta Real, ya que nos recuerda a planta de las iglesias. Por otro lado, en el sentido que veníamos analizando, evidencia la dramaturgia con la que se carga la imagen en la serie, ya que el movimiento de la cámara reproduce el de la mano al santiguarse.

En un plano secuencia de los primeros minutos de la serie podemos ver otro ejemplo de teatralización del lenguaje cinematográfico.

Un grupo de niños juega con lo que parecen cruces construidas con palos. Uno de ellos sale por la izquierda del plano a la par que su madre, situada a la derecha, lo regaña. La cámara se mueve hacia la izquierda, dejando a la mujer fuera de plano (aunque seguimos escuchando sus reproches) y acompaña al niño que escapa alzando la cruz sobre su cabeza. El niño pasa corriendo cerca de la cámara y el plano se cierra sobre el cruce de los dos palos dejando ver que han crucificado un murciélago con las alas extendidas.

El niño entra corriendo en el pórtico de la iglesia seguido por el grupo de sus iguales y se coloca delante de una cruz que allí está colgada, contraponiendo a ella el murciélago. En esa misma pared hay un dibujo de tres murciélagos volando y otro niño dibuja un cuarto. En el espacio del pórtico de la iglesia se refuerza la idea de que los niños juegan a simular el vuelo con el animal muerto, ya que la síntesis entre la cruz de la pared, y los murciélagos dibujados, resulta en el juego del murciélago crucificado. La contraposición de imágenes para generar un sentido distinto al que cada una de ellas representa de forma individual, tan propia del lenguaje cinematográfico del montaje, como sería el caso de:

Dibujo del murciélago + cruz = murciélago que vuela (juego)

Se hace en este caso a través de una puesta en escena, volviendo así el lenguaje del teatro cine.

Por otro lado, resulta interesante ver cómo continua la acción, ya que nos encontramos ante una secuencia que refleja el pensamiento bergaminiano. En el siguiente plano, mucho más corto y rotundo, apenas cinco segundos, la madre entra en el pórtico, quita la cruz al niño y contra su voluntad lo saca del pórtico agarrándolo por la chaqueta. Es decir, el murciélago crucificado no tiene un único sentido, el que ha recibido de los niños en su juego, también es peligrosamente parecido, a ojos de la madre, al símbolo del crucifijo. Creemos que esta secuencia está altamente influenciada por la obra del escritor. Nos remite a dos de sus textos

más conocidos *La decadencia del analfabetismo* y *La importancia del demonio*, ambos fueron publicados por primera vez en la revista *Cruz y Raya* (1933-1936) de la que Bergamín fue editor.

Precisamente Mitrani hace un guiño al ensayo *La decadencia del analfabetismo* en la entrevista de *La noche temática* que hemos transcrito al llamarse así mismo analfabeto. Y es que para Bergamín esto tenía cierto valor positivo ya que lo enfrenta al orden estanco del alfabeto o, dicho con otras palabras, a un racionalismo muerto. Veamos cómo la secuencia del murciélago puede ser comprendida a través de este texto:

¿Y qué hace el niño con su razón, si no la usa, si no la utiliza? ¿Que qué hace? Pues lo que hace con todo: jugar. Juega.

El pensamiento es todavía en el niño, mientras es niño, un estado de juego. Y el estado de juego es, siempre, en el niño, un estado de gracia.

Si el niño juega porque es niño o es niño porque juega, pensar es para el niño, jugar, poner en juego, graciosamente, las imágenes de su pensamiento: las cosas; poner, que es lo que hacen los niños, todas las cosas en juego. La razón de ser niño el niño, es éste su estado de juego; la razón de estado de la infancia, como todo estado poético o de pura racionalidad, es el juego (Bergamín 1974, 34).

Por otro lado, en *La importancia del demonio*, Bergamín construye el texto dejando entre ver la relación dialéctica entre Dios y el demonio, según M^a Teresa Fernández se trata de una «contraposición obligatoria pues para que exista el primero resulta imprescindible creer en la realidad del segundo. Este pensamiento llevado a esos extremos que tanto le gustaban a nuestro escritor le conducen a postular que el diablo es 'el único amigo verdadero que tiene Dios'» (2001, 89).

En consecuencia, podríamos entender la contraposición entre murciélago crucificado y crucifijo como referencia a esta cuestión. Un párrafo del mencionado ensayo que creemos, puede ayudarnos a sostener esta idea:

(...) había para los griegos tres órdenes o mundos de distinta naturaleza: el de los dioses, el de los hombres y el de los demonios. La diferencia entre estos mundos era una distinción o distancia sencillamente elemental: el mundo elemental del hombre es de la tierra; el de los dioses, el del cielo etéreo; el de los demonios, el arie. Si atendemos a esta interpretación, que llamaríamos la interpretación clásica del Demonio, nos lo encontramos, así, primeramente por el aire, o por los aires: poblando la atmósfera de invisibles presencias espirituales (Bergamín 1974, 105).



5. Conclusiones

El rechazo de Michel Mitrani a la propuesta de realización de un documental sobre El Greco fue motivado por, retomando las palabras antes citadas, un amor total por Bergamín o, dicho de otra forma, compromiso con el autor y su obra. La producción de *Los ángeles exterminados* transmite el pensamiento bergaminiano previamente comprendido e interiorizado, y no lo hace únicamente a través del guion del escritor republicano, sino que adopta asimismo sus formas en la imagen. Esto resulta en una producción en la que se ensaya sobre la difícil unión entre teatro y cine. Un ensayo que nada tiene que ver con el simple teatro grabado ya que en este caso la dramaturgia se vuelve lenguaje cinematográfico. Estas secuencias se intercalan asimismo con los textos clásicos de la literatura española que interpretan los cómicos y fragmentos de pretendido carácter documental, poniendo así en entre dicho el límite que separa realidad y representación.

Referencias bibliográficas

- Auladell Pérez, Miguel Ángel. 2019. «Fuente Ovejuna, la versión fílmica de Juan Guerrero Zamora». En *Fuente Ovejuna (1619-2019) Pervivencia de un mito universal*, Jornadas sobre el Teatro Español Universitario, Madrid, 8 al 10 de abril; edición al cuidado de Javier Huerta Calvo; coordinación de textos Masa Kmet, 343-381. Nueva York: Instituto de Estudios Auriseculares
- Bergamín Gutiérrez, José. (1968) 2022. *Los ángeles exterminados*. Edición crítica e introducción de Max Hidalgo Nácher; prólogo de Pedro G. Romero. Sevilla: Athenaica
- Bergamín Gutiérrez, José. (1983) 2015. *Obra esencial*. Selección y prólogo de Nigel Dennis. Madrid: Turner
- Bergamín Gutiérrez, José. 1936. *Disparadero español, Vol I. La más leve idea de Lope: Lope, suelo y vuelo de España-Un verso de Lope, y Lope en un verso-Lope, siguiendo el dictamen, del aire que lo dibuja*. Madrid: Ediciones del Arbol
- Bergamín Gutiérrez, José. 1949. «La máscara y el rostro: Cristal y noche de los tiempos (Mito, historia, poesía)». *Escritura 6*: 16-22
- Bergamín Gutiérrez, José. 1973. *Beltenebros y otros ensayos sobre literatura española*. Madrid: Noguer
- Bergamín Gutiérrez, José. 1974. *La importancia del demonio y otras cosas sin importancia*. Madrid: Júcar
- Bergamín Gutiérrez, José. 1984. *El pensamiento de un esqueleto: Antología periodística*. Selección y comentarios Gonzalo Penalva Candela; viñetas Antonio Abad. Málaga: Litoral
- Buñuel, Luis Portolés & Jean-Claude Carrière. (1982) 2008. *Mi último suspiro*. Traducción de Ana María de la Fuente. Barcelona: Debolsillo
- Delay, Florence. 2017. *Puerta de España*. Traducción de Manuel Arranz Madrid: Turner
- Fernández Santa María, M^a Teresa. 2001. «El teatro en el exilio de José Bergamín». Tesis Univ. Autònoma de Barcelona
- Fernández Santa María, M^a Teresa. 2015. «José Bergamín y su dramaturgia en Francia». *Creneida 3*: 323-349. <https://doi.org/10.21071/calh.v3i.5309>
- López Cabello, Iván. 2007. «Consideraciones sobre París como etapa en los exilios de José Bergamín». En *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, París, del 9 al 13 de julio; Pierre Civil & Françoise Crémoux, eds. Madrid: Iberoamericana
- Malraux, André. 1979. «El clavo ardiendo». *Camp de l'Arpa 67-68*: 9-10
- Mayordomo, Elena. 1983. «Crítica de 'Los ángeles exterminados', de Michel Mitrani». *Cartelera Turia 1032*
- Mitrani, Michel. 1968. *Los ángeles exterminados*. Sur une idée de José Bergamín avec la collaboration d'André Camp et José Berzosa. Paris: Office de Radiodiffusion-Télévision Française, 128 min.

- Moncho Aguirre, Juan de Mata. 2000. «Las adaptaciones de obras de teatro español en el cine y el influjo de éste en los dramaturgos». Tesis Univ. Alicante
- Moncho Aguirre, Juan de Mata. 2011. *Teatro capturado por la cámara: Obras teatrales españolas en el cine (1898-2009)*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert
- Penalva Candela, Gonzalo. 1985. *Tras las huellas de un fantasma: Aproximación a la vida y obra de José Bergamín*. Madrid: Turner
- Penalva Candela, Gonzalo. 1997. «Bergamín en París (1964-1970)». En *El exilio literario español de 1939: Actas del Primer Congreso Internacional (Bellaterra, 27 de noviembre- 1 de diciembre de 1995)*, 177-188. Sant Cugat del Vallès: Gexel
- Sastre Salvador, Alfonso. 1997. «Un episodio en la vida de José Bergamín». «José Bergamín: La escritura, símbolo de exilio y peregrinación», número monográfico *Anthropos* 172: 29-30

Notas

- 1 Sobre el título de la película debemos aclarar que no guarda casualmente relación con *El ángel exterminador* (Luis Buñuel, 1962). Bergamín le habló a Buñuel de una obra de teatro que quería titular «El ángel exterminador» y tiempo más tarde éste le escribió desde México pidiéndole permiso para usar el nombre que tan buena impresión le había causado. Bergamín le respondió que «la obra de teatro no estaba escrita y, que, de todos modos, el título no le pertenecía, que estaba en el Apocalipsis» (Buñuel & Carrière [1982] 2008, 204).
- 2 Bergamín se refería a la ‘Generación del 27’ como ‘Generación de la República’ ya que consideraba el año 1927 no tenía significación literaria para los integrantes del grupo; los escritores mayores eran aún incipientes en 1927 y no alcanzarían la plenitud hasta 1931 (Penalva 1985, 54).
- 3 Un encuentro que tuvo lugar en casa de Dámaso Alonso ejemplifica las dificultades de Bergamín para adaptarse a la realidad española franquista «En una reunión de varios académicos y literatos estaban todos los contertulios hablando mal de Franco, mientras Bergamín permanecía callado. En un momento determinado, Dámaso Alonso le preguntó al escritor madrileño su opinión sobre el tema, a lo que Bergamín respondió: ‘Nunca hablo mal del señor en la casa de sus criados.’ Se produjo un silencio sepulcral; al momento se le acercó la esposa de D. Alonso y le felicitó» (Penalva 1985, 54).
- 4 Más información sobre el segundo exilio de Bergamín en Francia, etapa poco conocida de la vida del autor: (Penalva 1997; López Cabello 2007; Fernández Santa María 2015).
- 5 En este texto no haremos referencia a las proyecciones de la serie en cines, que, aunque pocas, si las hubo. Sobre la primera proyección de la película en España sólo sabemos que fue presentada en la 31ª edición del Festival de Cine de San Sebastián, celebrada en septiembre de 1983. Otras fuentes (Moncho, 2000; Auladell, 2019) se refieren a la proyección de la Filmoteca Nacional, que tuvo lugar el 1 de noviembre, como la primera. Sobre esta última existe una crítica, escrita por Elena Mayordomo, en *Cartelera Turia* nº 1032 (1983).
- 6 Debemos aclarar que el centenario en realidad habría sido el año anterior. Según Gonzalo Penalva (1985, 35) siempre ha existido diversidad de opiniones sobre la fecha de nacimiento del autor (recoge hasta tres posibles fechas aparecidas en distintas publicaciones) y sostiene que nació el 30 de diciembre de 1885.
- 7 RTVE había dedicado anteriormente un monográfico al escritor *José Bergamín, pensamiento libre, espíritu de contradicción, episodio del programa «La memoria fértil» dirigido por Domènec Font, emitido en TVE el 5 sept. de 1986*. Para este programa se contó con la participación

- de Florence Delay destacada escritora, traductora y miembro de la Academia Francesa, quien conoció a Bergamín en 1962 (Delay 2017) siendo desde entonces su amiga, además de su traductora. Desafortunadamente en el especial de *La noche temática* no participó ninguna invitada.
- 8 No parece casual que el escenario escogido para la entrevista de Antonio Gala nos remita a la serie *Paisaje con figuras*, producción también de RTVE, de la que fue guionista y presentador.
 - 9 Extraído del programa especial de «La noche temática», titulado *José Bergamín: La España peregrina* que fue emitido el 30/06/1996 en TVE 2 (27'09").
 - 10 Ibid., 36'59".
 - 11 Ibid., 32'17".
 - 12 «TVE había emprendido una cierta incorporación a sus programas culturales de algunos relevantes escritores que abandonaron España tras la Guerra Civil. Tal era el caso de *'Poesía e imagen'*, que dio cabida a poemas de Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez. Sin embargo, seguían vetados otros exiliados como Alberti, Cernuda o el propio Bergamín» (Auladell 2019, 354).
 - 13 El grupo de los comediantes, y al mismo tiempo el reparto de la película, lo componen Francisco Rabal, Paloma Matta, José María Flotats, Adelaida Blazquez y Mario Moreno.
 - 14 La idea de continuidad histórica aparece con frecuencia en los textos de Bergamín. Como ejemplo aportamos un fragmento de *La máscara y el rostro: Cristal y noche de los tiempos (Mito, historia, poesía)*: «Por debajo de tan luminosa maravilla, fabulosa, legendaria, pasa, sueño de verdad, la corriente contante y cantante o sonante del río vivo de la historia. De la historia, que no se repite, porque no se interrumpe. Lo que se interrumpe, lo que se repite, es el mito. Como un reflejo, como un eco. Cuando el mito se repite en reflejo, en eco temporal, nocturno, sí atronador y relampagueante» (1949, 19). También cabe nombrar en este sentido *Disparadero español: La más leve idea de Lope* donde el autor hace referencia a la expresión «pasar a la Historia», «historia que es literal o literaria», «desarrollo lineal del tiempo en el espacio». Pasar a la Historia, escribe Bergamín, es morir (1936,171).
 - 15 Poemas extraídos del libro *Los ángeles exterminados* —que transcribe la película homónima—, editado por Max Hidalgo Nácher (Athenaica, 2023).

(Artículo recibido: 27/09/2024; aceptado: 11/11/2024)