

Los poetas Manuel y Antonio MACHADO o la tentación del teatro

Manuel Machado y Antonio Machado, ambos sevillanos, nacidos respectivamente el 29 de agosto de 1874 y el 26 de julio de 1875, experimentaron muy temprano gran afición al teatro. Cabe decir que el padre de ellos era escritor en sus ratos libres y, de una manera general, se interesaba por la literatura y las artes. Acudían a casa varios amigos y familiares, y los dos muchachos oían hablar de música, de teatro, de folklore; en esta tertulia se comentaban los acontecimientos literarios o políticos. En la Institución libre de Enseñanza, de Giner de los Ríos, de la que fueron alumnos, se discutía con mucha libertad sobre todos los asuntos. Así se van formando intelectualmente Manuel y Antonio. Sienten irresistible atracción por el teatro, la cual, quizás, se nota más en Antonio que en Manuel. Cuando tienen tardes libres, en lugar de divertirse con sus tres hermanos menores, José, Joaquín y Paco, se marchan al teatro, donde asisten a las funciones de la tarde. Allí se quedan casi embelesados, viviendo intensamente lo que se está relatando en el escenario. Para ellos este espectáculo es un verdadero hechizo. Cuando regresan a casa, son capaces de recitar escenas enteras o largos parlamentos; incluso tratan de imitar la voz de algunos actores, como Rafael Calvo o Vico, que eran ídolos suyos y despertaban en su alma juvenil entusiasmo. Hasta tal punto llegó esta afición que Manuel y Antonio montaron con algunos amigos del barrio una compañía de comediantes. Cuentan sus biógrafos que un día revolvieron los baúles de la casa para encontrar el vestuario que necesitaba la obra que querían representar.

El año de 1888 muere aquel actor tan aplaudido en su tiempo, Rafael Calvo, y tan admirado por los dos Machado. Pero dio la casualidad de que trabaron conocimiento y amistad con los hijos del fallecido actor, María, Rafael y Ricardo, el cual iba a seguir las pisadas de su padre y alcanzar en las tablas fama de gran intérprete teatral.

Antonio parece tener cada día más vocación por el teatro. Bien sabe

que no se alcanza la gloria en seguida, pero está dispuesto a trabajar mucho y a empezar por los papeles más modestos. Su hermano José cuenta que Antonio actuó en funciones de aficionados. Se pasaba, dice José Machado, muchas horas delante del espejo estudiando gestos y actitudes. Con su hermano Manuel, iba a ver actores franceses o italianos, cuando estaba de paso por la capital alguna compañía extranjera. Antonio, que se empeña en ser actor, logra una recomendación de un amigo de la familia, e ingresa en la Compañía de Fernando Díaz de Mendoza, en la que encuentra a la celeberrima actriz, María Guerrero. Allí es meritorio, o sea, aprendiz, es decir, que no cobra sueldo; pero, de momento, eso no le importa a Antonio. Durante mucho tiempo, según cuenta su hermano José, tuvo un papel de muy pocas palabras —dos versos—, y lo tenía que compartir con otro aficionado, un día los decía él, al día siguiente, los decía el compañero. Cuando Manuel, que había preparado en Sevilla la carrera de Filosofía y Letras, regresa a Madrid, su hermano Antonio ha dejado de ser actor, al ver que no le proporcionaban en la Compañía la confianza que creía merecer. Una actuación que se limitaba a dos versos, no podía compensar el placer de salir al escenario. Pero el amor al teatro queda arraigado en el alma de los dos Machado.

Desde muchos años, viven Antonio y Manuel en un ambiente teatral. Forman parte de un grupo de poetas jóvenes, entre los cuales está Jacinto Benavente. Allí se habla de poesía, pero también de teatro. Considera el grupo que el teatro español queda estancado y demasiado aferrado a la tradición romántica. José Echegaray, que comparte con el francés Frédéric Mistral, en 1904, el premio Nobel de Literatura, no renueva nada en el teatro de España. Muchos críticos lamentan la ausencia de un teatro verdaderamente nacional, al ver la invasión de obras extranjeras, francesas e italianas en particular. Parece que los dramaturgos no se atreven a innovar en el aspecto técnico, ni mucho menos a enfrentarse con varios aspectos de la sociedad española. Hay cierto convencionalismo que nadie intenta derribar. Conviene confesar que algunos dramaturgos procuran servirse del escenario como de una tribuna. Así lo hace Benito Pérez Galdós con dramas suyos que son, a veces, la exposición pública de algunas teorías desarrolladas en sus novelas, como por ejemplo, *Realidad*, *Electra*, y demás. Joaquín Dicenta plantea el problema de los conflictos laborales en *Juan-José* (1895). Pero lo que domina, por aquellos años, es el llamado *género chico*, o sea una obra de teatro corta, en prosa o en verso, con música o sin ella. Está en la tradición del siglo XVIII. Son obras baladías, de puro entretenimiento, sin preocupaciones estéticas o sociales. Algún asomo de renovación viene con Benavente, el cual pone de moda lo que la crítica llamó *alta comedia*, por desarrollar temas del mundo de la alta sociedad, a la que satiriza. Sin em-

bargo, siguen opinando muchos críticos que el teatro español está en crisis y que hay que hacer algo para resucitar el teatro clásico del Siglo de Oro. Pero los intentos de los dramaturgos están frenados por la censura durante el gobierno del general Rivera (1923-1930), de modo que la escena española tiene forzosamente que atenerse a los acostumbrados tópicos y rechazar cuantos temas podían mover a discusión o controversia. Al teatro realista se opone la tendencia antirrealista que, prácticamente, viene a coincidir con el modernismo que no tardó mucho en manifestarse en todas las artes españolas. Es la época de la generación del 98. Manuel y Antonio Machado viven en aquella época de crisis y de traducciones y adaptaciones de teatro antiguo y moderno. Empiezan escribiendo una piecicilla inspirada, según lo cuenta Manuel Machado (*«Unos versos, un alma, una época»*, Madrid, 1940), en el teatro francés de Racine y de Molière, *Les Plaideurs* y *L'Avare*, cuyos títulos vienen a ser *El pleito de las gallinas* y *La bolsa*. Estas adaptaciones solamente podían representarse en la intimidad de una casa. En colaboración con el poeta Francisco Villaespesa, amigo suyo, compusieron Antonio y Manuel una traducción muy libre del drama de Víctor Hugo, *Hernani*, que tardó veinte años antes de ser representada (1.º de enero de 1925). Se dedicaron los hermanos Machado a refundir comedias del Siglo de Oro, por ejemplo, *El príncipe constante* de Calderón de la Barca, *El condenado por desconfiado* de Tirso de Molina, *El perro del hortelano*, *La niña de plata*, ambas obras de Lope de Vega.

Así pues, se empapan los Machado en el teatro de su tiempo —bueno o malo, tal como está—, y también en la clásica comedia de los grandes dramaturgos del siglo XVII. Ya se han preparado lentamente para el arte difícil del teatro; ya han madurado y hay quien pueda extrañar, con razón, que hayan tardado hasta pasados los cincuenta años de edad para escribir cosas propias y originales. El 9 de febrero de 1926, en el teatro de la Princesa, se representa la primera obra original de los Machado, titulada *Las desdichas de la fortuna o Juanillo Valcárcel*.

Es un intento de teatro histórico. Otros experimentos vendrán, en direcciones distintas, como lo veremos a continuación.

Esta «tragicomedia», dedicada cariñosamente a Jacinto Benavente, se funda en un tema histórico, mezclado con cierta parte de leyenda. Se trata de Julián, hijo bastardo de un alcalde de casa y corte, Francisco Valcárcel, adoptado más tarde por el conde-duque de Olivares, valido del rey Felipe IV. Julián, hombre de rompe y rasga, quiere casarse con Leonor, mujer de mala vida. Olivares se opone a este proyecto. Gil Blas, su secretario, se vale de una tretita para hacerlo fracasar. Los amantes se separan. Leonor está encerrada en un convento. Julián tiene que casarse con Juana, hija de los condes de Frías. Acepta Julián, a pesar suyo, este casamiento, cuan-

do aparece Leonor vestida de hombre. Se entera Olivares; Julián le amenaza con su pistola. Los amantes se tienen que separar para siempre. Reanuda Julián con su vida de borracheras y pependencias. Se le estropea la salud, cae enfermo y se muere, en el momento en que Juana alucinada cree ver en el marco de la ventana la aparición de ese caballero, aquel «amigo», según le dijeron, de su marido, el cual era Leonor disfrazada de hombre.

La leyenda de Juanillo Valcárcel ha sido detenidamente estudiada por Gregorio Marañón en *El conde-duque de Olivares o la pasión de mandar*. Es verdad que el valido de Felipe IV adoptó a ese Julián porque su mujer no le dio hijo varón. Antes, había llevado en las Indias tan borrascosa vida que le condenaron a ser ahorcado y se escapó de la muerte por intervención de un amigo de su padre. Se casó secretamente, después de su adopción, con una mujer pública, Leonor de Unzueta. Pero Olivares rompió el casamiento y echó a Leonor en un convento, luego la casó con Don Gaspar de Castro y mandó al matrimonio a América. Después casó a Julián con Juana, hija del condestable de Castilla, conde de Frías. Recibió Julián muchos honores en la corte, a los que se alude en la tragicomedia. Finalmente pudo deducir Marañón que el hijo adoptivo de Olivares murió de tuberculosis.

Indudablemente grandes méritos tiene la tragicomedia en la que hay una recreación del ambiente cortesano y palaciego en que vivió el valido Olivares, duro, autoritario y cruel. La evocación de la vida de los pícaros, jaques o rufianes, incluso el empleo de varias fórmulas o modismos dan a la obra un carácter anticuado que no le sienta nada mal, sobre todo con la base histórica que la fundamenta. Pero, a la par, se emplean unos recursos propios del teatro romántico —aún tan de moda por aquellos años—, como el aullido del perro interpretado como mal agüero o la aparición fugaz de una mujer vestida de hombre en una ventana.

Aunque fue representada en plena dictadura de Primo de Rivera, en esta tragicomedia asoma la sátira política y la crítica de las clases privilegiadas que no se preocupan por el pueblo, sino por su propio poder y prestigio. *Libertad* es palabra que no entiende Olivares muy apegado a sus principios de autoridad.

También se ha podido ver en esta obra que, hasta cierto punto, podría competir con la tradicional comedia histórica del Siglo de Oro, una orientación religiosa. Cuando Doña Juana, la esposa de Juanillo, cree ver, en la ventana, al caballero Don César de Cifuentes —en realidad Leonor vestida de hombre—, exclama que ha visto a la *muerte*. Pero la sensata y prudente condesa de Frías contesta diciendo que es la *vida*. Simbólicamente se alude a la muerte del cuerpo y a la vida del espíritu; en otras palabras, se podría interpretar la obra como el conflicto permanente, a que está ex-

puesto el cristiano, entre la carne y el espíritu. La obra, escrita en verso de tipo clásico, tuvo gran éxito y lo merecía.

De la misma cantera histórico-legendaria es *Don Juan de Mañara* representado en el teatro Reina Victoria, el 16 de marzo de 1927. Este drama en tres actos y en verso cuenta la historia de un Don Juan arrepentido, preso entre dos mujeres, Beatriz y Elvira, con las que está ligado por sentimientos de cariño, aunque se casa con la primera. Cada una tiene carácter distinto, Beatriz es egoísta, mientras que Elvira es capaz de sacrificio.

A mi modo de ver, *Don Juan de Mañara* no es un acierto. En esta obra, hay mucha sensiblería y demasiados recursos a los procedimientos románticos (v. gr., la mujer que hiere con un puñal a su enamorado y luego intenta matarse; el milagro de la Virgen del Carmen; las dos mujeres al lado de Don Juan de Mañara moribundo). El melodramatismo exagerado quita al tema del Tenorio —y sobre todo de un Tenorio arrepentido—, su verdadero carácter y su orientación conflictiva. Además se moraliza mucho en esta obra, seguramente demasiado; así leemos en el acto III, 2, el siguiente diálogo:

- DON GONZALO. — Pintorcito, desengáñate,
 toda nuestra vida —deja
 las complicaciones—, sólo
 en tres cuestiones se encierra.
- ESTEBAN. — ¿Tres?
- DON GONZALO. — ¿A ver si sabes otra?
- ESTEBAN. — Cuestión de pesetas,
 cosas de hombres y mujeres
 y la sabida sentencia
 cartuja; morir habemos,
 que es de las tres la más negra.
 Todos los dramas y todos
 los sainetes y tragedias
 que tú imagines cabrán
 dentro de estas tres ideas».

Además hay en *Don Juan de Mañara* demasiado convencionalismo aparente o subyacente, por ejemplo, Don Gil, tipo de cura o sacerdote culto; Doña Casilda, tipo de mujer de las dedicadas «a las ocupaciones propias de su sexo», según la antigua fórmula de los documentos oficiales; Don Gonzalo, marido de Doña Casilda, señorón rico y mujeriego. En cuanto a Juan de Mañara, está pintado a lo moderno, como uno de esos señoritos andaluces aficionados a faldas. Su cambio de actitud, su «conversión» es

repentina, nada hay que la prepare o explique. No se puede considerar esta obra como un drama religioso al estilo del *Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina. Quizás los Machado hayan querido darle esta orientación con algunas añadiduras de tipo moral o religioso, y algún milagro sacado de lo maravilloso cristiano. En realidad es más bien el drama de un hombre entre dos amores que trata de dominar su pasión por aquella mujer con quien no pudo casarse, dedicándose a obras de caridad y sacrificio. Muere santamente de modo edificante, formando en el escenario un cuadro bíblico que recuerda a Jesús entre los brazos de María acompañada por las santas mujeres.

El drama de los Machado fue discutido por unos y ensalzado por otros. No consiguió unanimidad de opiniones.

Con *Las Adelfas*, los Machado hacen otro tipo de tentativa, la de la psicología o del psicoanálisis. Esta obra estrenada el 22 de octubre de 1928, en el teatro del Centro, no fue muy apreciada por el público. El asunto de esta comedia es muy sencillo. La duquesa de Araceli está obsesionada por unas pesadillas a propósito de la muerte de su marido, que murió de un disparo.

Piensa ella intuitivamente que no es un accidente, sino un suicidio. Se confiesa a un amigo, Carlos Montes, su médico de cabecera. Hay que explicar estas pesadillas, dice éste y hacer confesar la verdad a los que estuvieron en relación con el marido, antes o poco antes de su muerte. Así intervienen Rosalía, amiga de Araceli y esposa de Daniel Bernar, y Salvador Montoya, que se ofrece, por amistad y por amor, a ayudar a la duquesa. Rosalía cuenta sus relaciones con el marido de Araceli y revela que se suicidó. Finalmente se casa en segundas nupcias con Salvador Montoya.

La novedad y la originalidad están en el psicoanálisis que procura desentrañar el significado de los sueños de una mujer angustiada, por la muerte de su esposo. A veces asoma cierto tono de burla con esta ciencia que empezaba a divulgarse y usarse entre algunos médicos. El médico Carlos Montes es quien psicoanaliza a la duquesa Araceli; pero en el acto III, esc. 4 p. 85-86 de la col. Austral) ocurre lo contrario y la duquesa se divierte en someter al médico a la experiencia:

ARACELI: Puede ser
tu mal en lo subconsciente
y eso lo vamos a ver
psicoanalíticamente,
¿De sueños?

CARLOS: Nada anormal.

En esta obra se trata mucho de realidad y de ilusión, de verdad y de mentira, de lo que es uno en realidad y de lo que es en apariencias. La dualidad del ser humano contribuye a complicar en el espíritu del protagonista los problemas psicológicos que se le plantean. Con razón aluden los personajes de *Las adelfas* al dramaturgo italiano Pirandello, del cual varias obras tienen por base esta complejidad del alma humana que enreda a todos. En dos o tres ocasiones se habla del pirandellismo —y quizás con tono de crítica a veces—, cuando Salvador entrega a la duquesa el borrador de una comedia para que lo lea; a poco de leerlo, exclama Araceli:

«No quiero seguir.
Me apesta el pirandellismo.
Ya se acabó la lectura.» (II, 4).

Además hay cierta pedantería —de carácter, desde luego, satírico— en el empleo de muchas palabras científicas, que no entendería el público, v. gr., *homeopatía*, *hidroterapia*, *helioterapia*, *erotemática*, esta palabra requiere el siguiente comentario:

«Hay una
erotemática nueva,
un arte de partear
espíritus, que es mayéutica
más sutil que la del sabio
Sócrates, si no tan bella
y consiste en alumbrar
no las divinas ideas,
esas verdades de todos
y nadie, sino las nuestras
las que cada cual al fondo
sin fondo del alma lleva.» (I, 3).

También abundan los tecnicismos de deportes y de mecánica.

Todo el interés de la comedia estriba en el diálogo; pero si en él lucen extremadamente los Machado, la acción queda demasiado estancada. El teatro requiere más movimiento, y más interés de parte del público. Si no logró esta comedia éxito, fue porque se trataba de una obra demasiado intelectual, con carácter experimental, para lo cual no estaban preparados los espectadores.

Después de los tipos de tentativas que se acaban de señalar, se orientan ahora los Machado hacia el folklore andaluz, con *La Lola se va a los puertos*,

estrenada en el teatro Foltalba, el 8 de noviembre de 1929, y con *La duquesa de Benamejí*, presentada en el teatro Español, el 26 de marzo de 1932.

En la primera comedia citada lo domina todo la cantadora Lola, que encarna a esa Lola de la conocida copla cuyo primer verso sirve de título a la comedia de Manuel y Antonio Machado.

El tema es casi endeble: Don Diego, rico propietario andaluz está enamorado de la cantadora, a pesar de ser viejo. Su hijo José-Luis está también enamorado de ella y olvida a Rosario, su novia. En una escena de celos, Rosario amenaza a Lola con una pistola, Pero todo se arregla, merced a la cantadora que defiende con vehemencia su independencia y se marcha a Buenos Aires con su guitarrista.

La actriz Lola Membrives, amiga de los poetas les había pedido que escribiesen, para ella, una comedia andaluza. Accedieron gustosos, pero temieron después ser acusados de haber escrito una «andaluzada más», según sus propias palabras (en *ABC* del 7 de noviembre de 1929). Al contrario, la obra despertó mucho entusiasmo, prueba de que el tema andaluz gozaba de gran aceptación. El éxito fue clamoroso, a pesar de que había en *La Lola se va a los puertos* mucho de la España de pandereta con los tradicionales personajes del flamenco: la cantadora guapa, el guitarrista fiel, el viejo sensual y el joven enamorado.

La pintura de los personajes está muy esquematizada, pero no tiene mucha importancia, ya que el interés está centrado en la Lola, la cual viene a ser una especie de símbolo mítico, la encarnación de la copla andaluza, a través de la cual aparecen las pasiones y las virtudes de una raza. Lola representa la conciencia colectiva del pueblo andaluz.

Además de estos caracteres castizos, tiene la comedia interés por el aspecto social y satírico. El mismo José Luis, hijo de rico propietario critica con cierta aspereza a los señoritos andaluces; así dice:

«Me cargan los señoritos
de nuestra tierra. Son vanos,
fríos de cuello... Confunden
la ligereza de cascos
con la gracia, la indolencia
con la elegancia. Esos gansos
que desprecian cuanto ignoran
—y son el Espasa en blanco—,
no me interesan». (I, 10, p. 36 en col. Austral).

En contraposición, se elogia al pueblo, demasiado olvidado, y como consecuencia se critica a la aristocracia:

«Aquí

muy arriba o muy abajo.
 El pueblo es fino, sensible,
 y, a su modo, aristocrático.
 Trabaja como ninguno,
 pero lo hace cantando
 y, más artista que obrero,
 se ufana del resultado,
 no del sudor que le cuesta,
 de la obra, no del trabajo». (I, 10, p. 36).

Más duro, severo y mordaz es el protagonista cuando pone en tela de juicio el absentismo, esa plaga de la Andalucía de aquellos años. A su hijo José Luis que prefiere vivir en la ciudad que en el campo, dirige Don Diego estas palabras:

«Ya es hora de que te hagas
 al campo y a sus faenas.
 ¡El absentismo es la plaga
 de Andalucía y la muerte
 de nuestra riqueza agraria!
 ¡Hay nada más cursi que esos
 labradores... que no labran!» (I, 11, p. 47).

La misma tecla habían tocado otros escritores, v. gr., Joaquín Costa, en sus ensayos.

También encontramos elocuente y apasionada defensa de todo lo español, en esa época en que la gente empezaba a protestar (¡pero qué dirían en nuestros días!) contra el extranjerismo que substituye abierta o solapadamente a lo castizo y tradicional. Lanza el guitarrista de *la Lola* una filípica contra la americanización del país:

«En la misma España
 que era su parte más recia [de Europa]
 todo se americaniza,
 se desustancia, y de fuera
 viene todo: cante, música,
 juegos, bailes, peleas,
 que lo castizo se acaba
 y día vendrá en que venga
 hasta el agua del bautismo
 de Yanquilandia, en botellas». (II, 1, p. 62).

Con *La Duquesa de Benamejí*, la acción se sitúa en una Andalucía romántica. Allí se mueven los típicos personajes del folklore: aristócratas, bandoleros, gitanas, gente del pueblo. Sencillo es el tema: dos mujeres, Reyes, duquesa de Benamejí, y Rocío, la gitana, se disputan el amor del bandido Lorenzo Gallardo, el cual ama a la duquesa y no ama a la gitana. Es un personaje excepcional, elogiado por el pueblo y los pobres en particular, a quienes ayuda con dinero robado a los ricos. La gitana celosa traiciona a Lorenzo. Así las Autoridades logran prender al bandolero. Cuando Reyes libra a Lorenzo de la cárcel, la gitana la apuñala mortalmente. En lugar de fugarse, protegido por el salvoconducto que le había entregado la duquesa, Lorenzo se queda al lado de Reyes, para acompañar en la muerte a la mujer amada.

Este drama está preñado de romanticismo: escenas nocturnas al claro de la luna, efectos de luz y sombra, fatalismo, puñaladas. Además de pertenecer al folklore andaluz, el tipo del bandolero se inspira en la realidad cotidiana. Harto sabido es que, en el siglo XIX, fue el bandolerismo una plaga de Andalucía, enérgicamente combatida por Zugasti, gobernador de Córdoba y autor de una importante historia del bandolerismo andaluz. Algunos de esos forajidos llegaron a ser famosos, entre los cuales, el que se llamaba «chato de Benamejí», en cuyo nombre se inspiraron acaso los Machado para el título de su comedia. El Lorenzo Gallardo de la *Duquesa de Benamejí* es un personaje particular: es un bandido generoso que no corresponde totalmente a la realidad, pero sí a cierta tradición literaria que remonta al *Bandolero* de Tirso de Molina, una de las tres novelas de *Deleytar aprovechando*, 1635, y al *Piadoso bandolero*, novela incluida en el *Para todos*, 1632, de Pérez de Montalbán.

A través de la *Duquesa de Benamejí*, escrita y representada después de la instauración de la segunda República española, se reflejan las pasiones políticas que agitaban al país. La obra logró muchos aplausos y gran éxito.

Nuevo rumbo toma el teatro machadiano. Con *La Prima Fernanda* y con *El hombre que murió en la guerra*, se orienta respectivamente hacia lo político, lo filosófico y social.

La Prima Fernanda, estrenada en el Reina Victoria el 24 de abril de 1931, nos mete en el mundo de los aristócratas, de los financieros y de los políticos. Forma parte de lo que se llama «alta comedia». La obra cuenta la historia de dos primas casadas por sus familias, una con un príncipe polaco (Fernanda), otra con un rico banquero (Matilde). Las dos mujeres quedan enamoradas, a pesar de los años transcurridos, de Jorge, poeta ambicioso. Leonardo, el banquero, sigue prendado de Fernanda, ahora viuda.

En este grupo de personajes, se cuele un político demagogo, Corbacho, enamorado de Fernanda. Una escena de celos entre las dos primas, un viaje a Francia de Leonardo con su enamorada (Fernanda), una intriga político-amorosa de Corbacho constituyen los episodios más notables de la comedia.

Se puede decir que es una obra de circunstancias. En efecto, conviene recordar unas fechas: el 12 de abril de 1931, se verifican las elecciones municipales con el triunfo de la coalición republicana. El día 14 se proclama la segunda República y Alfonso XIII se marcha al exilio. Diez días después, el 24 del mismo mes, los Machado estrenan *La Prima Fernanda*. Estos elementos históricos aclaran algunas frasecillas que constituyen un elogio discreto de las izquierdas. Así se expresa uno de los protagonistas:

CORBACHO: «...El país necesita
a un hombre de las izquierdas...
pero que no halague al pueblo».

El verdadero interés de la comedia no son las aventuras sentimentales de *La prima Fernanda*, sino los tejemanejes del político Corbacho. Con razón habían añadido los autores un subtítulo: *Escenas del viejo régimen; Comedia de figurón*. Aquí el figurón es el político en el que algunos críticos vieron retratado a Lerroux, político demagogo, pero conservador. La sátira de los hombres políticos invade la comedia y lo más gracioso es que la hallamos en las mismas reflexiones o profesión de fe de Corbacho, el cual explica su modo de entender la política:

CORBACHO: En política
hay una verdad eterna.
Hay que mentir. La verdad
es siempre una impertinencia» (I, 2, p. 85)

¿Qué hacen los diputados en las Cortes? Charlas demasiado, «charlotear», como dice un personaje. Las sesiones duran más de lo conveniente, y con tantos discursos se olvidan del porvenir de España:

CORBACHO: Tres horas
de Congreso, me parece
a mí que bastan.

D. BERNARDINO: «Y sobran.
¡Cuánto charlar! ¡Pobre España!
¡Quién la salvará!» (I, 3, p. 88).

La sátira más dura va contra ese Corbacho, no por ser diputado oportunista, sino porque puede derribar al gobierno sin motivo valedero, por

un discurso cuya elocuencia obceca a la asamblea. Se critica a los parlamentarios que sólo piensan en su prestigio personal.

El mundo de los financieros interesados por los buenos negocios y la mucha ganancia, no se salva del merecido zarpazo de Fernanda:

«Si es rencor lo que siento,
no es a tí, sino al destino,
a la vida, a tu dinero
omnipotente, a tu mundo
cobarde, frío y pequeño». (II, 7, p. 124).

La última obra que compusieron juntos Manuel y Antonio se titula *El hombre que murió en la guerra*. Escrita en 1928, ultimada, según datos proporcionados por sus hermanos, en 1935, a punto de representarse a principios de la temporada de 1936 con el actor Ricardo Calvo, aplazada por haber estallado la guerra en España, solamente se pudo estrenar esta comedia en 1941, en el teatro Español, muerto ya en el exilio Antonio Machado, en Collioure, año de 1939.

La comedia, escrita en prosa, cuenta la historia de Juan de Zúñiga hijo ilegítimo de Andrés de Zúñiga. El joven se alistó en la Legión Española, combatió en Francia contra los alemanes durante la primera guerra mundial y allí murió. Todos los años, y ya son diez, el matrimonio Andrés de Zúñiga y su esposa Berta, celebran en su capilla privada un pequeño funeral. Pero ocurre que llega un día Miguel de la Cruz y se presenta a Andrés de Zúñiga como compañero de armas de Juan. En realidad, y para aclarar las cosas, hay que saber que Juan no ha muerto, pero sí Miguel, cuya documentación se ha llevado Juan, adoptando así nueva personalidad. A este personaje le llamaremos Juan-Miguel. Llega Guadalupe, que pensaba casarse con Juan, pero como han transcurrido diez años, no le reconoce mucho y no está muy segura de si el que le habla es ese Miguel con quien no tenía nada que ver o Juan, su novio. La pobre chica queda enredada por los discursos de Juan-Miguel. No pasa lo mismo con la vieja nodriza Juliana que reconoce en seguida a Juan. Andrés de Zúñiga llega a considerar a Juan-Miguel como a su verdadero hijo, pero los dos hombres, que representan dos generaciones opuestas, discrepan en todos los problemas de la vida. Acaban por separarse. Juan-Miguel se marcha definitivamente de una casa que era su casa.

En esta obra, lo que sí abundan, son ideas, reflexiones, pensamientos de todas clases que despiertan tanto más interés cuanto que se estrenó la comedia después de los tres años de guerra que sufrió España. Además, el espectador, quiera o no quiera, no podía menos de hacer comparaciones

o transposiciones. Ya sabemos por la prensa de aquellos años y por testigos presenciales que *El nombre que murió en la guerra* conmovió a la concurrencia del Teatro Español y que provocó apasionadas discusiones.

Desde el principio del primer acto experimentamos con la sola lectura —¿y qué experimentaríamos con la representación en el escenario?—, la angustia ahogadora que agobia a un matrimonio cuyo hijo murió en la guerra y cuyo cuerpo no se pudo recuperar. Andrés de Zúñiga evoca el campo de batalla que visitó. Allí se describen los horrores de una guerra larga, bárbara e inhumana.

La ciudad estaba completamente arrasada «como si una hoz formidable hubiera segado el caserío a ras de tierra... A trozos se conocía aún el trazado de algunas calles... El cañoneo incesante había logrado rastrear los escombros y borrar todo rastro de construcción y alineamiento... Había de todo entre los escombros, muebles, máquinas, ropas, utensilios, de todo, pero todo roto, partido, destrozado, hecho materialmente añicos... Salpicaban el campo las caretas para los gases asfixiantes y millares de cascos ingleses, franceses y alemanes eran como enormes setas venenosas, la única flora, sobre toda la desolada llanura». (I, 4, p. 115-116). Sólo hacía dos años que había terminado la guerra fratricida que ensangrentó este país. Muchos españoles, de ambas partes, conocieron en varios sitios, tan horrosas situaciones como las que se describen en la comedia. Entre el público que presenció el estreno, no pocos espectadores se encontraban en el mismo caso que Andrés de Zúñiga. No pocos o no pocas eran aquéllos o aquéllas a quienes se les había muerto un hijo, un hermano o un marido, cuyo cuerpo había desaparecido para siempre jamás en el revuelto campo de batalla. Muchos fueron los que comulgaron aquel día con la pena de los señores de Zúñiga.

Juan-Miguel, que es pacifista, tiene opiniones tajantes contra la guerra:

«¿Cuántos como nosotros viven enterrados en estas abominables zanjas sin otra misión que matar y esperar la muerte.» (II, 4, p. 122.)

O esto:

«¡Si hubiese visto usted cuánto nos parecíamos todos en la guerra! Esta cara, que tantas veces sufrió la careta contra los gases asfixiantes, con esos ojos apagados y atónitos, sólo revela la tristeza humilde del soldado, tristeza ómnibus, la misma para todos, la del pobre diablo, cuya misión es matar, sin saber a quién y esperar la muerte, sin saber de quién viene.» (III, 8, p. 133.)

Y este juicio:

«La guerra no es cruel, sino inhumana. Es decir estúpida. La crueldad es todavía cosa de hombres y la guerra se hace entre máquinas. Mató a Juan como me pudo matar a mí, sin odio ni rencor.» (III, 8, p. 135.)

Después de esta violenta diatriba contra la guerra, ¿qué valor puede tener, qué efecto puede alcanzar la opinión contraria de Andrés de Zúñiga, el padre de Juan?:

«La guerra..., es cruel ciertamente, pero puede ser noble, santa.» (II, 4, p. 122.)

Durante los largos años de la primera guerra mundial, ha tenido tiempo el soldado Juan-Miguel para meditar sobre su propia condición y sobre la del hombre en general. Los peligros, angustias y sufrimientos diarios han creado en el joven un sentimiento igualitario ante la muerte, pero también ante la vida. ¿Qué le importa ser hijo legítimo o bastardo de la ilustre familia de los Zúñiga? De estas amargas consideraciones, surgen unas reflexiones revolucionarias, muy nuevas, cabe decirlo, en la España de 1928, y muy atrevidas en la España de 1941; así por ejemplo:

«...lo igualitario, lo terriblemente igualitario, es, en última instancia, la vida misma.» (III, 8, p. 130.)

Estas ideas vienen complementadas por una fórmula lapidaria, a base de pensamiento cristiano:

«Si el Cristo vuelve y nos habla otra vez, sus palabras serán aproximadamente las mismas: acordaos de que sois hijos de Dios, que por parte de padre sois alguien, niños.»

Traducido al lenguaje profano:

«Nadies es más que nadie. Porque, por mucho que valga un hombre, nunca tendrá valor más alto que el valor de ser hombre.» (III, 8, p. 132.)

Ya que llega a la idea de que nadie es más que nadie, se comprende que Juan-Miguel abandone el nombre de su padre Zúñiga, y se atribuya el de su difunto compañero, Miguel de la Cruz, como lo podía haber hecho con otro apellido cualquiera. Bien puede decirle Guadalupe que quiso ser «hijo de nadie».

Esta actitud refleja una afán de independencia, un amor a la libertad y el odio a los vínculos y obligaciones que le impone a uno llevar el apellido resonante de una familia renombrada, cuyas ideas antiguas y sin evolucionar no cuajan nada con la mentalidad nueva de las generaciones jóvenes. Por eso se entiende que Juan-Miguel desprecie el nombre y que para él sólo cuente el hombre. Nos trae esta idea a la memoria, el conocido pensamiento cervantino de que «cada uno es hijo de sus obras.»

El desprecio al apellido de la familia se acompaña del desprecio a la misma familia. Dice Juan-Miguel:

«El culto a los antepasados me parece un poco supersticioso.»
(IV, 1, p. 139.)

Al par que estas ideas sobre la guerra, la libertad, el hombre y la familia, expone Juan-Miguel sus teorías sobre el trabajo que, naturalmente, van en contra de las de su padre Andrés de Zúñiga, y cuando se trata de inventar un himno al trabajo y al trabajador, así habla el joven con amargura y realismo:

«el amor al trabajo, el placer de trabajar..., sí, todo esto está muy bien, cuando lo canta el trabajador que no suele cantarlo... Al trabajador no le gusta oírlo; piensa que [el himno] es una invención de los ociosos que viven del trabajo ajeno, un modo de excitar, animar, jalearse al esclavo para que trabaje más de la cuenta. Todo eso es muy siglo XIX... Hoy se vuelve a la concepción bíblica del trabajo: dura ley a que Dios somete a los hombres, a todos los hombres, claro está, después de todo gran pecado. El que no trabaje, que no coma, dice el trabajador.» (IV, 1, p. 138.)

Se podría citar un montón de pensamientos, reflexiones y aforismos desparrramados por la comedia. Todos revelan escepticismo y desengaño, pero por encima de todo se cierne una voluntad de transformación y reforma social y espiritual. El prólogo, redactado en 1941 por el solo Manuel Machado explica claramente la orientación de la obra. Lo que han planteado los autores es un conflicto de generaciones y un problema de civilización. Después de los años de guerra, el joven despojado de su uniforme militar y puesto a gozar de la paz «busca a tientas —como escribe Manuel Machado— el mundo nuevo, el nuevo ideal humano, la nueva vida en que había de desarrollarse». (Prólogo, p. 103.)

Andrés de Zúñiga y Juan-Miguel son dos personajes simbólicos que se enfrentan y no pueden entenderse porque representan dos ideales opuestos: el primero es un tipo de reaccionario, intransigente y riguroso como el Don

Bernardino de *La Prima Fernanda*, mientras que Juan-Miguel es el pacifista, el defensor de la libertad y de la democracia.

El hombre que murió en la guerra es indudablemente, en el conjunto demasiado breve de la obra teatral de los Machado, la comedia más atrevida y la que se entendió menos, si se juzga por las reacciones de la prensa. Y sin embargo es la comedia más profundamente conmovedora que escribieron Antonio y Manuel Machado.

Pero, ¿ha sido escrita por los dos poetas? Efectivamente puede uno preguntárselo si se lee el *Juan de Mairena* de Antonio Machado redactado en la misma época que *El hombre que murió en la guerra*. Juan de Mairena es un personaje inventado por el autor, pero su *alter ego*, catedrático también, que expone a los alumnos sus teorías sobre el arte, la poesía, la literatura, la sociedad, la metafísica... El cotejo de las dos obras es revelador de una unidad de pensamiento. Bien podría ser que la mayor parte de la comedia hubiese sido escrita por Antonio Machado; a lo menos, todo lo que dice Juan-Miguel está sacado de la misma cantera que Juan de Mairena (cf. García Luengo, «notas sobre la obra dramática de los Machado», en *Cuadernos hispanoamericanos*, XI-XII, 1949, p. 667-676, y José María Valverde, *Antonio Machado*, siglo veinte y uno, editores, S. A., 1975, p. 237). Ejemplos se pueden dar numerosos de esta unidad e identidad de pensamiento hasta tal punto que se podría hablar de plagio o auto-imitación; v. gr.:

En *El hombre que murió en la guerra*:

GUADALUPE: ¿Para salvarse? Nuestro Señor predicó la humildad.

MIGUEL: Cuando vuelva, predicará el orgullo... De sabios es mudarse de consejo. No, no se escandalice Ud., Guadalupe, Nuestro Señor predicó humildad a los poderosos; hoy predicará orgullo a los humildes. Si el Cristo vuelve y nos habla otra vez, sus palabras serán aproximadamente las mismas: «Acordaos de que sois hijos de Dios, que por parte de padre, sois alguien, niños». (III, 8, p. 132).

Y en *Juan de Mairena* (Espasa-Calpe, Madrid, 1936):

«El Cristo, decía mi maestro, predicó la humildad a los humildes. De sabios es mudar de consejo. No os estrepitéis. Si el Cristo vuelve, sus palabras serán aproximadamente las mismas que ya conocéis: acordaos de que sois hijos de Dios, que por parte de padre, sois alguien, niños». (P. 264).

A propósito del trabajo, aquí va este ejemplo:

En *El hombre que murió en la guerra*:

ANDRÉS: Ud. debería escribir un himno al trabajo.

MIGUEL: Al trabajador no le gusta oírlo; piensa que es una invención de los ociosos que viven del trabajo ajeno, un modo de excitar, ani-

mar, jalear al esclavo para que trabaje más de la cuenta». (IV, 1, p. 137-138).

Y leemos en *Juan de Mairena*:

«...iba a proponeros como ejercicio de clase: «un himno al trabajo», que no debe contribuir a entristecer al trabajador como una canción de forzado, pero que tampoco puede cantar, insinceramente, alegrías que no siente el trabajador.

Conviene sobre todo que vuestro himno no suene a negrero, que jalee al esclavo para que trabaje más de la cuenta». (P. 24-25).

Otro cotejo sobre el mismo tema; en *El hombre que murió en la guerra*:

«Hoy se vuelve a la concepción bíblica del trabajo; dura ley a que Dios somete a los hombres, a todos los hombres, claro está, después de todo gran pecado... Pero sería ingrato con los holgazanes que le proporcionan más trabajo del que le corresponde, si el trabajo fuera una bendición». (IV, 1, p. 138).

Y en *Juan de Mairena*:

«El trabajador no odia al holgazán, porque la holganza aumenta el trabajo de los laboriosos, sino porque les merma su ganancia y porque no es justo que el ocioso participe, como el trabajador, de los frutos del trabajo.

...Estamos de nuevo en la concepción bíblica del trabajo: dura ley a que Dios somete al hombre, a todos los hombres, por el mero pecado de haber nacido». (P. 24).

Otra cita a propósito de trabajo en *El hombre que murió en la guerra*:

«El que no trabaje, que no coma, dice el trabajador. Y tiene razón. Pero sería ingrato con los holgazanes que le proporcionan más trabajo del que le corresponde, si el trabajo fuera una bendición». (IV, 1, p. 138).

Lo mismo hallamos en *Juan de Mairena*:

«...Nunca se ha dicho tanto como ahora: el que no trabaje que no coma. Esta frase perfectamente bíblica, encierra un odio inexplicable a los holgazanes que nos proporcionan con su holganza el medio de acrecentar nuestra felicidad y de trabajar más de la cuenta». (P. 23).

Sobre la igualdad entre los hombres se lee en la comedia:

«Nadie es más que nadie. Porque, por mucho que valga un hombre, nunca tendrá valor más alto que el valor de ser hombre». (III, 8, p. 132).

Y en *Juan de Mairena*:

«Recordad el proverbio de Castilla: nadie es más que nadie. Esto quiere decir cuánto es difícil aventajarse a todos, porque, por mucho que

un hombre valga, nunca tendrá valor más alto que el de ser hombre». (Página 39).

Esta frase de *El hombre que murió en la guerra*:

«En toda gran catástrofe moral, sólo quedan en pie las virtudes cínicas». (IV, 1, p. 137),

está en *Juan de Mairena*:

«En toda catástrofe moral, sólo quedan en pie las virtudes cínicas». (Página 76).

Sobre el orgullo en *El hombre que murió en la guerra*:

«—Es Ud. mucho más orgulloso que Juan.

—Más orgulloso que Juan, sin duda. Pero con un orgullo más modesto». (III, 8, p. 132).

Y en *Juan de Mairena*:

«Sed modestos; yo os aconsejo la modestia, o por mejor decir, yo os aconsejo un orgullo modesto que es lo español y lo cristiano». (U. 39).

La idea de ser otro es la base de la comedia. Al ser otro, se libra uno de las obligaciones que le imponen su apellido. El héroe de *El hombre que murió en la guerra* ve en ello una especie de liberación.

Lo mismo o casi lo mismo exponían Juan de Mairena a sus discípulos: «Esta misma desconfianza de su propio destino y esta incertidumbre de su pensamiento, de que carecen acaso otros animales, van en el hombre unidas a una voluntad de vivir, que no es el deseo de perseverar en su propio ser, sino más bien de mejorarlo... El hombre quiere ser otro... Una esencial disconformidad consigo mismo que le impulse a desear ser otro del que es». (P. 301).

No se podrá saber nunca a propósito de esta comedia, como de las anteriores qué parte es de Antonio y qué parte es de Manuel. Lo que sí se puede decir, es que en *El hombre que murió en la guerra* encontramos el tono irónico y el pensamiento sentencioso de Antonio Machado. Esta comedia ha de considerarse como complementaria de *Juan de Mairena*, a lo menos en sus aspectos principales. La comedia es la escenificación de algunas teorías expuestas en *Juan de Mairena*. Parece ser que los Machado —y quizás Antonio en particular—, hayan querido imitar a Pérez Galdós (entre otros varios) transformando el escenario en una tribuna pública donde, alrededor de un caso concreto, se exponen algunos problemas fundamentales sobre el porvenir del hombre y de la sociedad.

El teatro de los Machado se caracteriza, en su aspecto formal, por el predominio del verso. Pero *La Duquesa de Benamejí* está escrita en verso y prosa, y *El hombre que murió en la guerra*, enteramente en prosa.

Intentan reanudar Antonio y Manuel Machado con la gran tradición del teatro clásico español. Eso explica, entre otras cosas, el uso de mo-

nólogos y apartes. Es que «la comedia con monólogos y apartes, dice Juan de Mairena, puede ser juego limpio; nada tenemos que adivinar en sus personajes, salvo lo que ellos ignoran de sus propias almas, porque todo lo demás ellos lo declaran, cuando no en la conversación, en el soliloquio o diálogo interior, y en el aparte o reserva mental».

Según Antonio y Manuel, el monólogo es necesario porque es «la voz de lo subconsciente donde residen los más íntimos y potentes resortes de la acción» (*Juan de Mairena*).

Subrayaron la importancia del diálogo en una encuesta hecha por un periódico madrileño en 1933. Afirman los dos hermanos que «el teatro volverá a ser acción y diálogo... Se renovará el teatro haciéndose más teatral que nunca». Según ellos, el diálogo oscila entre dos polos, el de la racionalidad del pensar genérico y el de la conciencia individual. A estos elementos del diálogo corresponden dos aspectos de la acción: 1) «la trayectoria que tienen que seguir, por ser quien es, 2) su propio margen de libertad y acción».

Si acudieron los Machado en varias ocasiones al folklore, es porque le atribuyen mucha importancia. «Todo lo que no es folklore, es pedantería», decía Juan de Mairena a sus alumnos.

En un libro publicado después de la muerte de su hermano, da Manuel Machado la teoría general a que se atrevieron, él y Antonio en su obra de dramaturgos:

«Teatro poético eso es. Si el teatro no es poético, no es nada. Pero teatro poético, no lírica aplicada al teatro. Nada menos lírico que el teatro. Nada menos teatral que la lírica, pese a toda clase de recitales y recitadores». (*Unos versos, un alma y una época*, Madrid, 1940, página 99).

Al fin y al cabo, ¿qué vale su teatro? Está demasiado impregnado de romanticismo. Sufre la influencia de la «alta comedia», puesta de moda por Benavente. Pero representa una noble tentativa de renovación teatral y de creación original para llevar la escena española a nivel internacional.

Entre los varios dramaturgos españoles de primera fila, de su tiempo, no desmerecen los hermanos Machado. En el conjunto demasiado limitado de su obra de teatro, solamente resaltan y merecen ser alabadas, a mi modo de ver, dos comedias, *Las desdichas de la fortuna o Juanillo Valcárcel* y *El hombre que murió en la guerra*, la primera y la última representadas.

De todas formas, no debemos olvidar que su teatro poético abrió la vía al teatro lírico de Federico García Lorca.

A. NOUGUE