

MITOS MACHADIANOS EN LA ESCENA: LA LOLA Y JUAN DE ZUÑIGA

Aunque la fama de Antonio y Manuel Machado se basa, con razón, mucho más en su poesía que en su teatro, sus obras dramáticas han sido tema de extensos estudios por Manuel H. Guerra (1966) y Miguel Angel Baamonde (1976), además de numerosos comentarios más breves¹. De las seis piezas originales, escritas y puestas en escena por los dos hermanos, la que más éxito tuvo fue *La Lola se va a los puertos* (1929). Sin embargo, muchos críticos están de acuerdo con Eusebio García-Luengo al pensar que el mejor drama machadiano es *El hombre que murió en la guerra*², obra no estrenada hasta 1941, dos años después de la muerte de Antonio, y no incluida en las *Obras completas* de los hermanos Machado, publicadas en España en 1947.

El juicio entusiasta de García-Luengo en 1949, según el cual *El hombre que murió en la guerra* «es una de las comedias más profundas que se hayan escrito en España en lo que va de siglo» (EGL, 674), hoy en día parece algo exagerado, sobre todo si se tiene en cuenta que ninguna de las piezas machadianas ha llegado a formar parte del repertorio teatral, ni siquiera en España³, pero no hay duda de que como obra literaria ha llamado bastante atención por parte de los estudiosos. Baamonde, por ejemplo, quien cree que Antonio la escribió sin la colaboración de Manuel, encuentra una serie de paralelos filosóficos con *Juan de Mairena* y le dedica unas sesenta páginas de su libro. Wilma Newberry, en su análisis del modo pirandelliano en la literatura española, declara que *El hombre que murió en la guerra* es la pieza más «cerebral» de los Machado y la que más fácilmente se podría representar sin

1. MANUEL H. GUERRA: *El teatro de Manuel y Antonio Machado*. Madrid, Edit. Mediterráneo, 1966; MIGUEL ANGEL BAAMONDE: *La vocación teatral de Antonio Machado*. Madrid, Edit. Gredos, 1976. Citaremos estos dos libros con las siglas MHG y MAB, respectivamente.

2. EUSEBIO GARCÍA-LUENGO: «Notas sobre la obra dramática de los Machado», *Cuadernos Hispanoamericanos* 11-12 (1949), págs. 667-76. Otras citas de este artículo se indicarán en el texto por las siglas EGL.

3. En 1975, el año del centenario de Antonio, Antonio Guirau y Rafael Cores recorrieron varias ciudades españolas con representaciones teatrales basadas en textos de los Machado. Además de esta actividad, durante unos veinte años no hay refundición citada en *El espectador y la crítica*, conocido anuario de Francisco Alvaro.

escenografía⁴. Es, sin duda, por el hecho de que *El hombre que murió en la guerra* está escrita completamente en prosa, al contrario que los dramas en verso que la preceden⁵, que García-Luengo afirma que la obra póstuma y *La Lola se va a los puertos* son dos polos (EGL, 669). Al llegar a tal conclusión, pasa por alto un aspecto de *El hombre que murió en la guerra* que otros críticos también han ignorado, es decir, la introducción del protagonista, Juan de Zúñiga, en un plano mítico o arquetípico relacionado con el de la Lola.

Sería difícil hacer caso omiso de la función simbólica de la Lola. Cantora flamenca, la Lola es la voz del pueblo andaluz y la encarnación del cante hondo. En el mismo texto se nota claramente que por bella y encantadora que sea como mujer de carne y hueso, ni la Lola ni su «guitarra», Rafael Heredia, pueden olvidar que es una figura mítica que tiene que seguir su propio código, no las normas humanas. En su primer diálogo con don Diego, rico latifundista que, tanto como su hijo José Luis, pretende a la Lola, Heredia quiere recalcar que la Lola existe en otro plano de la realidad: «Si es ella el mismo cante» (*Lola*, 13); «la Lola no es una mujer siquiera» (*Lola*, 14); «Cante hondo / con faldas, la misma esencia / del cante, la cantora, / la Lola» (*Lola*, 15). Aunque por un breve momento la Lola muestra cierta debilidad con respecto a José Luis, en su esencia no siente ninguna tentación ni por el dinero del padre ni por el amor del hijo. Al rechazar a don Diego se compara con un pájaro que tiene que ser libre: «yo no canto / en jaula si me la forjan / de oro y brillantes» (*Lola*, 23). A Rosario, novia de José Luis, declara que es una mujer que no se vende (*Lola*, 32). Su única pasión en la vida es su canción. Todavía es virgen: «porque no llegó el instante, / o porque ha querido Dios / que sea mi amante el cante / y no puedo tener dos» (*Lola*, 70). Le da la misma explicación a José Luis: «Mi vida es cantar. Unida / a un hombre fuera perder / mi vida. Porque querer / de veras es dar la vida» (*Lola*, 82).

Bien que la Lola sabe que es el símbolo del cante hondo y no una mujer como otras, es Heredia quien da la más frecuente y más poética expresión a su función mítica. A José Luis explica que la Lola se va siempre, como un río (*Lola*, 48), y que siempre estará tan lejos como una estrella (*Lola*, 77). Hasta inventa la historia de su nacimiento. San Pedro se queja que en Europa, incluso en la misma España, todo se ha americanizado: «que lo castizo se acaba / y día vendrá en que venga / hasta el agua del bautismo / de

4. WILMA NEWBERRY: *The Pirandellian Mode in Spanish Literature From Cervantes to Sastre*. Albany, NY, State University of New York Press, 1973. Otras referencias a este estudio se indicarán en el texto por WN.

5. *La Duquesa de Benamejí*, 1932, que cierra el ciclo de seis estrenos de obras originales, está escrita en una mezcla de verso y prosa. Las otras, desde *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel*, 1926, hasta *La prima Fernanda*, 1931, están totalmente en verso. En este estudio se citan las siguientes ediciones: *La Lola se va a los puertos* (publicada con *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel*). 3.^a ed. Madrid, Espasa-Calpe, 1969; *El hombre que murió en la guerra* (publicada con *Las Adelfas*). 2.^a ed. Madrid, Espasa-Calpe, 1964.

Yanquilandia, en botellas» (*Lola*, 62). La respuesta de Dios es la Lola. «Haré una mujer de lujo / que todo el mundo la quiera / y no quiera ser de nadie; / a ver si el mundo se ordena / por el querer, y las ducas / del querer las canta ella» (*Lola*, 63).

A pesar de saber que la Lola no es ni siquiera mujer, Heredia se ha enamorado de ella. Su deseo de ser hombre y no sólo un instrumento de cuerda, indicado ya al principio del primer acto (*Lola*, 18), subraya la acción de toda la obra. La connotación sexual de su «sed» queda bastante clara cuando, por fin, se lo dice abiertamente a la Lola: «llevo un corazón en pena / que hace hablar a la guitarra / lo que ha callado la lengua / diez años, que no son pocos, / de sed junto al agua fresca» (*Lola*, 129)⁶. La Lola sólo puede ofrecerle a Heredia su libertad: «Mis labios cantan, pero no se besan» (*Lola*, 130). Siempre fiel al mito, Heredia decide ir a América con la Lola. Seguirán su camino como «matrimonio flamenco», es decir, el matrimonio de la canción y la guitarra.

Carl W. Cobb, quien acepta la conocida teoría de que la Lola, tanto como las otras protagonistas idealizadas e intocables de las piezas machadianas, es una sublimación del amor de Antonio por Guiomar, afirma que no se explica claramente por qué la Lola rechaza a Rafael⁷. Sin duda alguna, desde la perspectiva del drama realista, Cobb tiene razón. Como personaje, Rafael Heredia es casi tan idealizado como la Lola; es, en todos los aspectos, hombre digno de ella. Pero la protagonista de *La Lola se va a los puertos* no es un ser humano, sino una figura mítica. Si aceptara a Rafael como hombre, tanto la caracterización de la Lola como la esencia poética de la pieza cambiarían radicalmente. Efectivamente, la reacción positiva del público ante este drama en verso se atribuyó directamente a su exaltación de la música flamenca⁸.

A primera vista, *La Lola se va a los puertos* y *El hombre que murió en la guerra*, juntas con sus respectivos protagonistas, no parecen tener mucho en común. Lejos de ser un drama en verso que llama la atención por su valor mítico, esta última obra, escrita en prosa, parece ser un tratamiento realista, aunque profundamente filosófico, de un «hombre nuevo», sobreviviente de la Gran Guerra, «joven, liberal, inteligente, agresivo, desconfiado del pasado, y resuelto a crear un mundo nuevo» (*CMC*, 161)⁹. Juan de Zúñiga, hijo ilegítimo

6. Para Baamonde la Lola es «una representación pura del amor» (*MAB*, 128). Tal vez por eso pasa por alto el valor simbólico más obvio y más tradicional de esta sed de Heredia para decirnos que no es física, sino metafísica (*MAB*, 121-22).

7. CARL W. COBB: *Antonio Machado*. New York, Twayne, 1971, pág. 157. Otras citas de este libro se indicarán en el texto por *CWC*.

8. Según Leopoldo de Luis, el éxito se debe al «ambiente ininterrumpido de cante andaluz que la transforma en una gran copla, como si se hubieran ido desdoblado una y otra vez los versos de una soleá». (*Antonio Machado. Ejemplo y lección*. Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1975, pág. 234.)

9. La traducción es mía.

de un marqués, en el mismo campo de batalla cambió su identidad con Miguel de la Cruz, pobre huérfano de padre desconocido. Cuando el verdadero Miguel murió, Juan hizo correr la noticia de su propia muerte. Unos diez años más tarde, en 1928, visita la casa de su padre, identificándose como Miguel. La vieja ama que le crió no se deja engañar, y la prima Guadalupe, quien se le había ofrecido como madrina de guerra y sigue fiel a la memoria de un novio que nunca conoció, también se entera de la verdad. A pesar de la acogida calurosa de su padre, quien está dispuesto a aceptar a Miguel como si fuera su hijo de veras, y de Guadalupe, quien está enamorada de él, Juan decide continuar su camino, tal vez hacia Rusia.

Cobb tiene razón al afirmar que los personajes de *El hombre que murió en la guerra* no están bien desarrollados (CWC, 162), pero el dramaturgo no pretendió que funcionaran en un plano realista. Guadalupe, no menos que la Lola, es una figura simbólica, siempre fiel a un ideal. Como se indica claramente en el texto, cuando Juan recuerda mal el nombre de su madrina de guerra y después la identifica abiertamente con el mito griego (*Hombre*, 118, 123, 142), Guadalupe, santa mujer cristiana, es a la vez la Penélope moderna. Hace diez años que piensa en su soldado desconocido. La ausencia de Juan no afecta su «amor verdadero y único por encima de todo» (*Hombre*, 114). Marchándose él al final de la obra, está dispuesta a continuar esperando al nuevo Ulises pacifista. Si Guadalupe hace el papel de Penélope —y está consciente de hacerlo (*Hombre*, 149)— Juliana, vieja nodriza ya casi ciega que sin embargo reconoce a Juan, es Euriclea. Así hay una relación obvia Juan-Ulises, pero es aún más complejo y sutil el desarrollo de Juan como héroe arquetípico.

No es que los críticos hayan pasado por alto todos los valores simbólicos de *El hombre que murió en la guerra*. Newberry, además de señalar los elementos pirandellianos, hace notar la relación entre ellos y la problemática de la Generación del 98 con su búsqueda de una vida nueva y su deseo de conocerse a sí mismos y a España (*WN*, 124). Guerra no sólo recalca los sentidos simbólicos que encierran los varios personajes (*MHG*, 154-157), sino que le atribuye a la obra un mensaje político que a lo mejor no contiene ¹⁰.

10. El prólogo que escribió Manuel para el estreno en 1941 y que acompaña la primera edición en la Argentina en 1947 insiste en el aspecto histórico de la obra, es decir, el hecho que la guerra referida es la Gran Guerra y no otra. Al contrario, Manuel H. Guerra no entiende cómo «la censura no advirtiera el significado político que encerraba» una obra en que el protagonista, portavoz de Antonio Machado, «representa los ideales y convicciones del régimen republicano que ascendió al poder en 1931 y fue luego derrotado en la guerra civil» (*MHG*, 161). Sin embargo, el texto mismo de *El hombre que murió en la guerra* sostiene plenamente la advertencia de Manuel Machado. La guerra de trincheras que se describe es la Gran Guerra y el concepto de fraternidad entre todos los soldados, además del fuerte sentido de desilusión con la guerra y la vieja aristocracia, es una reacción internacional a raíz del conflicto que llegó a ser la Primera Guerra Mundial. Entre las muchas obras literarias con que se podría comparar esta de Antonio Machado basta citar *Siegfried ou le limousin*, novela de Jean Giraudoux, de la que sacó en 1928 su primera obra teatral. Como Juan, Siegfried es un superviviente de la Gran Guerra que cambia su identidad; el que sea un francés que resucita como alemán refuerza el mismo concepto machadiano del «soldado genérico».

Pero nadie, que yo sepa, se ha fijado en Juan y sus aventuras como clásica estructura mítica con todos sus mitemas característicos¹¹.

El pequeño Juan, hijo ilegítimo, es rechazado por su padre. Cuando se le muere su madre le mandan al campo con el ama Juliana. Según la vieja criada, se destacó en seguida la superioridad del niño. Seremos todos iguales al morir, pero no al nacer, y la clase social se nota cada vez más: «Pues y luego después, cuando el niño fue mayorcito y ya ven ustedes, criado en el cortijo sin más roce ni más compañía que la nuestra y la gente del campo, había que ver con qué sentío y qué gracia hablaba y con qué aire de señoría los traía y los llevaba tos los chaveas de su tiempo...» (*Hombre*, 113). Es dudoso que el autor nos presente aquí un concepto sociológico en serio. Lo cierto es que tenemos otra «gitanilla» o «ilustre fregona», cuya circunstancia no puede disfrazar del todo la nobleza de su cuna.

Dos etapas esenciales en la aventura del héroe son el abandono de la vida conocida y la iniciación a través de nuevas experiencias. Cuando Juan tiene siete años el padre le manda a un colegio en Inglaterra; el adolescente se escapa para ver mundo y, a los dieciocho años, se hace soldado en la *légion étrangère*. El autor refuerza este patrón clásico al insistir en otra imagen arquetípica, la de la destrucción y el renacimiento. Para Juan el descenso a los infiernos es el apocalipsis generacional, es decir, la Gran Guerra. En el primer acto, antes de la llegada de Juan Miguel, su padre describe en términos hiperbólicos el campo de batalla donde pereció el joven soldado. Cuando fue allá en busca del cadáver de su hijo, don Andrés descubrió que «la ciudad había sido como afeitada a ras de tierra» y que «la tierra puede removerse, alzarse, hundirse, encrespase, revolverse como el mar en una tempestad». Lo que queda, tras «el diluvio de granadas y las explosiones de la dinamita» es una «desolada llanura» de escombros, escombros que «no pararon de removerse a cañonazos hasta el último día de la guerra». Bajo las grandes bandadas de cuervos y grajos, los «millares de cascos ingleses, franceses y alemanes eran como enormes setas venenosas» (*Hombre*, 114-116). El compañero de don Andrés le recomendó que no buscara a su hijo entre los escombros, sino que mirara arriba.

La descripción apocalíptica de don Andrés señala el renacimiento del hombre nuevo. Es con toda intención que el nuevo nombre de Juan —Miguel de la Cruz— connota la resurrección. Tanto como Guadalupe, cuyo nombre simboliza ideales cristianos a la vez que ella misma encarna la imagen arquetípica de Penélope, Juan, al adoptar el nombre de su hermano de armas, junta elementos mitológicos cristianos con los clásicos. Está muy consciente de haber muerto y resucitado. Le explica a Guadalupe que «quien escapa de un peligro de muerte... ha nacido otra vez» (*Hombre*, 147). En la guerra los

11. Para un análisis de elementos mitológicos y su aplicación a textos españoles, véase JUAN VILLEGAS: *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*. Barcelona, Planeta, 1973.

soldados aprenden a odiar a los padres «porque piensan que fueron engendrados para un sacrificio estéril, estúpido» (*Hombre*, 148). Si todos los soldados fueran hijos de nadie tendría más fuerza su sentido de fraternidad. «Fueron también los hijos de nadie, los que siguieron al Cristo, los que entendieron sus palabras fraternas, los que supieron del Padre que no era ya el bíblico semental humano, sino el padre de todos» (*Hombre*, 148). Fue necesario que Juan muriera en la guerra para que Miguel, el hijo de nadie y hermano de todos, naciera.

En un plano realista, las acciones de la Lola y Rafael en *La Lola se va a los puertos* no tienen verosimilitud —ni su salida para América cuando ya ha llegado el contrato esperado de Madrid ni sus diez años de llevar «la sed a medias»—. De la misma manera, las acciones de Juan Miguel y Guadalupe carecen de realidad psicológica. Tal vez se pueda aceptar que el joven soldado, antes repudiado por su padre, decida rechazar todo lo que se ofrece de repente —una familia, un nombre, una fortuna y un amor—, pero es más difícil entender por qué vuelve después de los diez años y por qué se marcha de nuevo. Sólo en el plano mítico tienen sentido sus acciones.

Baamonde acierta al decir que el pensamiento político de Juan «no encaja en ninguna ideología determinada» (*MAB*, 216), pero no toma en cuenta la estructura mítica del héroe cuando analiza «el gran fracaso del protagonista» (*MAB*, 219). *El hombre que murió en la guerra* es una obra abierta. No llegamos a la última etapa en la aventura de Juan, es decir, a su triunfo o fracaso. Siguiendo su camino de iniciación y búsqueda, en Rusia piensa encontrar «el apocalíptico anticristo» (*Hombre*, 141). El desenlace feliz que imagina Manuel Machado en su prólogo —la futura vuelta de Juan para casarse con Guadalupe— no está señalada en la obra. En una última escena llena de sugerencias metateatrales, Guadalupe misma dice que no urge ni la boda ni un beso final. El anillo que Juan le da a Guadalupe «no es promesa de nada» (*Hombre*, 150), y puede simbolizar lo eterno del mito tanto como el amor y fidelidad individual.

El autor ha manejado el mito de Ulises de una manera curiosa, dejándole a su héroe volver a casa en medio de su odisea mas sin indicarnos la posibilidad o imposibilidad de una recuperación definitiva. Si es cierto que la idea para la obra nació en 1928, pero que la versión que conocemos se escribió entre 1934 y 1937, a lo mejor Antonio Machado ya sabía que un mundo nuevo sin guerras no se había realizado y que las aventuras de Ulises continuarían. Lo obvio es que el comportamiento de Juan, lo mismo que el de la Lola, siga más de cerca los patrones arquetípicos que el realismo psicológico que subraya gran parte del drama burgués. Aunque escrita en prosa, *El hombre que murió en la guerra* no es una obra menos poética y mítica que *La Lola se va a los puertos* y requiere una puesta en escena que trascienda los límites del naturalismo.