

## «LA RENOVACION TEATRAL DE LOS HERMANOS MACHADO: JUAN DE MAÑARA Y LAS ADELFA»

Antonio Machado ocupa el más alto sitio en la lírica en lengua castellana y su hermano Manuel, si bien dista en igualarle, figura entre los más destacados poetas del modernismo con un fino sentido de lo popular andaluz. La apreciación de su común obra dramática<sup>1</sup> no corre pareja con los méritos de la misma aún cuando no alcance la calidad de la lírica.

El cotejo que efectúa Baamonde<sup>2</sup> entre el «Manifiesto» sobre el teatro de 1933, firmado por ambos hermanos, y el texto de Antonio «Sobre el porvenir del teatro» de 1928, dado a conocer por Marrast, prueba que la mayoría de las ideas al respecto, aunque compartidas y promulgadas por ambos hermanos, provienen en realidad de Antonio.

Comienza el texto de Marrast: «Creo en el porvenir del teatro. Espero, sin embargo, muy poco de los innovadores, quiero decir de cuantos acuden a la escena sin más propósito que el de la novedad»<sup>3</sup>. Este tajante aserto, lanzado en pleno apogeo del vanguardismo, excluye categóricamente el continuo cambio característico de su momento histórico-literario.

A continuación expone Antonio un punto esencial de su credo dramático: la necesidad de una tradición, «traditio tradens» a lo Unamuno, que inter venga en sucesivas tentativas hasta cuajar en la obra maestra:

Es el teatro un género de tradición, de frutos tardíos que maduran muy lentamente. Ninguna obra importante ha producido el arte dramático sin la colaboración de los siglos. ¿Es Calderón el autor de *La vida es sueño*? Calderón es el (gran) poeta barroco que da estructura dramática al viejo tema de la Leyenda de Buda. Sin salir del teatro español y aun dentro de nuestro Siglo de Oro, *La vida*

---

1. Por vía de excepción se encuentran los libros de MANUEL H. GUERRA: *El teatro de Manuel y Antonio Machado* (Madrid: Insula, 1966), primer estudio dedicado a este tema y, más recientemente, el de MIGUEL ANGEL BAAMONDE: *La vocación teatral de Antonio Machado* (Madrid: Gredos, 1976). Este último estudia con acierto la relación entre la producción dramática de los Machado y el resto de la obra de Antonio.

2. BAAMONDE, op. cit., págs. 229-262.

3. Incluido en BAAMONDE, op. cit., págs. 231-2.

es *sueño* se intenta con fracaso varias veces. El mismo Calderón —después que Lope roza el tema en su *Hijo de los leones*— trabaja por separado los elementos esenciales que integra, al fin, en la obra inmortal. Tampoco es Shakespeare el único autor de sus tragedias y comedias. (No es fácil que) ninguna máscara del teatro griego pudiese sorprender al público de Atenas»<sup>4</sup>.

Por mucho que nos sorprenda, guardan estas ideas cierta consistencia con la máxima machadiana: «La verdadera poesía la hace el pueblo»<sup>5</sup>, la cual también aclara lo que se propuso realizar en un campo en que pisaba con pie más firme, el de la lírica, a saber, restaurar las formas tradicionales dándoles nueva vida. Nótese cómo se proponía igual fin con su teatro al no cerrar la puerta a lo nuevo, sino que lo considera injerto en la tradición teatral: «Con todo en el teatro, arte de tradición, hay mucho por hacer, mucho que continuar»<sup>6</sup> y vaticina acto seguido que «lo que el porvenir más inmediato aportará (sin duda) a la escena, es una reintegración de acción y diálogo, una nueva síntesis de los elementos constitutivos del drama en (que) hoy aisladamente se labora con gran ahinco y éxito mediano»<sup>7</sup>.

Luego, Machado es consciente de la tradición teatral y de su propio camino para continuar la tradición creadora. En lo que al diálogo respecta se propone como meta captar ese «dialogar humano» que para él «oscila entre dos polos: el de la racionalidad del pensar genérico, que persigue el alumbramiento de las ideas, las verdades de todos y de ninguno, y el de la conciencia individual, cúmulo de energías y experiencias vitales, donde la «mayéutica» freudiana opera, con nuevos métodos, para sacar a luz las más recónditas verdades del alma de cada hombre»<sup>8</sup>. Da cabida, pues, Antonio en su estética dramática a las teorías freudianas, que animan también —aunque de forma muy distinta— al movimiento cumbre de las vanguardias: el surrealismo.

A Antonio Machado se le considera, junto con Juan Ramón Jiménez, el introductor en España de las conquistas del simbolismo, cuyos precursores, Bécquer y Rosalía de Castro, no habían tenido sucesores inmediatos. Entronca Antonio Machado con estos poetas y con lo mejor del simbolismo francés, particularmente con la sugerente lírica mallarmeana. De igual forma, su relación dramática con el teatro simbolista, aunque señalada por Guerra<sup>9</sup>, no ha sido analizada con el cuidado que merece. En efecto, anima a Machado

4. Incluido en BAAMONDE, op. cit., pág. 232.

5. Citada por GUSTAV SIEBENMANN: *Los estilos poéticos en España desde 1900*. Versión española de ANGEL S. MIGUEL (Madrid: Gredos, 1973), pág. 149.

6. BAAMONDE, op. cit., pág. 232.

7. Ibid., págs. 232-3.

8. Ibid., pág. 234.

9. GUERRA, op. cit., págs. 97-8, indica con respecto a *Juan de Mañara* que «el simbolismo de los personajes y del diálogo, junto con el diálogo poético, al menos en parte, se asemejan más al teatro simbolista y modernista».

al igual que a Maeterlinck el deseo de crear un teatro con una acción que por estar integrada con la dialéctica anímica tiene que ser necesariamente interior<sup>10</sup>, un «teatro estático», como dijera el dramaturgo belga<sup>11</sup>.

Lo hasta aquí expuesto halla expresión en *Juan de Mañara* (1927). Nada más tradicional que el mito del don Juan sevillano. Es más, restauran los Machado la leyenda original dedicando todo el acto III a la vida de arrepentimiento y santidad del héroe<sup>12</sup>.

Hasta el final del acto I tiene la pieza visos donjuanescos enteramente miméticos con respecto al *Don Juan Tenorio* de Zorrilla. Inclusive, está pronta a ocurrir la seducción de Beatriz —a punto de ser novicia—, cuando en un monólogo —técnica machadiana de restauración de la comedia clásica— afirma don Juan: «Se me esfumó la monjita / ¡tan bonita!»<sup>13</sup>. Igual actitud mantiene Elvira al decirle a don Juan: «Por esa verja os he visto. / Don Juan y la monja. El cuadro / era bello, pero antiguo» (pág. 370). Sin duda, constituyen ambas alocuciones homenajes a Zorrilla y anuncian originales ramificaciones en el tronco tradicional. Los cambios no se hacen esperar. Temáticamente, contraponen los hermanos Machado al don Juan tradicional, una víctima, Elvira, mucho más compleja que su burlador. Ello se hace evidente al cotejar las porciones más relevantes del dialogar de estos personajes:

Juan. Pero un día  
—¿qué hiciste con el recuerdo,  
Elvira?—, un día en mis brazos  
yo sentí temblar tu pecho  
de amor.

Elvira. ¿De amor? Pero ¿cómo  
sabes que era amor aquello?  
¿Amor? Yo no sé qué era  
lo que perdí sin tenerlo.  
Tú amaste como el que mata,  
y algo en mí quedó ya muerto  
para siempre para ti  
y para todos.

Juan. Tras ello,  
vida, corazón, fortuna  
y nombre, todo lo arriesgo.

10. BAAMONDE, op. cit., pág. 265, viene a afirmar algo parecido al considerar la acción independiente del personaje dramático como «subterránea, fluyente, pero casi invisible».

11. MAURICE MAETERLINCK: *Le Trésor des humbles* (París: Mercure de France, 1904), pág. 189.

12. GUERRA, op. cit., pág. 94, señala cómo el Mañara original de la leyenda había fundado el Hospital de la Caridad de Sevilla.

13. MANUEL Y ANTONIO MACHADO: *Obras completas* (Madrid: Editorial Plenitud, 1967), pág. 367.

Todas las citas de las obras dramáticas estudiadas corresponden a esta edición, por lo que en lo sucesivo me limitaré a indicar en paréntesis el número de página.

¿Es esto amor, otro amor  
distinto? ¿Arrepentimiento?  
¿Asombro del mal causado?  
¿Sed de conquista? ¿Despecho  
de verte ajena y lejana  
de mí? ¿Piedad del tremendo  
dolor que ha secado en ti  
toda ternura?... No puedo  
explicarte bien lo que  
para mí mismo es tan nuevo.

*Elvira.* Es tarde. Yo no podría  
dar más de lo que me dieron.  
Lo que fue tuyo y de tantos  
después...

(págs. 376-7)

Notamos que Elvira tiene mayor firmeza de carácter, mientras que don Juan recién empieza a descubrir un amor distinto. Poéticamente estas interrogaciones recuerdan al Antonio Machado de «A José María Palacio».

Más adelante Juan le propone matrimonio a Elvira. Su respuesta revela un temple superior al de don Juan, así como una línea de conducta determinada:

*Elvira.* Es mi libertad  
lo único que deseo.

*Juan.* La tendrás. Aceptaré  
tu vida sumiso y ciego.  
Si el robo, el robo; si el crimen,  
el crimen. Seré tu perro  
para salvarte... o perderme  
contigo, si es que te pierdo.

*Elvira.* ¿Tú harías eso?

*Juan.* Lo hago  
ahora mismo.

*Elvira.* No lo acepto,  
y basta ya de locuras.  
Adiós, Juan.

(pág. 379)

La reacción de don Juan es harto exagerada, recordando un poco en el lenguaje e inclusive en el tema al Maeterlinck de *Joyzelle* (1903), cuya protagonista es capaz de soportar las mayores humillaciones e incluso de llevar a cabo un crimen en aras de su obsesionante amor. En dicha obra Arielle, la

acompañante del mago Merlín, alude al único amor capaz de redimir al hijo de éste, Lancéor, con palabras tan exageradas como las de Juan, sólo que más abstractas y retóricas:

«...s'il aime, s'il est aimé d'un amour ingénu et pourtant clairvoyant, d'un amour simple et pur comme l'eau des montagnes et tout puissant comme elle, d'un amour héroïque et plus doux qu'une fleur, d'un amour que prend tout, et rend plus qu'il ne prend, qui n'hésite jamais, qui ne se trompe pas, que rien ne déconcerte et que rien ne rebute, qui n'entend ne voir plus qu'un bonheur mystérieux, invisible à tout autre, qui l'aperçoit partout, à travers toutes les formes et toutes les épreuves, et qui, en souriant, s'avance jusqu'au crime pour le revendiquer...»<sup>14</sup>.

Igual arrojito demuestra Elvira al enfrentarse con Beatriz —y valga el homónimo dantesco— haciéndonos vislumbrar la intensidad de un amor por Juan, donde ya sólo cabe la renuncia como medio de realizarlo:

*Beatriz.* ...El amor no cede.

*Elvira.* De eso hay quien no sabe nada,  
pobre niña.

*Beatriz.* Pobre, no,  
ni niña...

*Elvira.* Aplaque su brío,  
Lo que usted busca y es mío  
no puedo tenerlo yo.  
¡No cede el amor!... ¿Qué haría  
usted por él? ¿Sustentarlo  
con su sangre noche y día?  
¿Velar su sueño?  
¿Adorarlo?  
¿Darle la vida, arrojarse  
a un abismo, disputar  
su cariño al fuego, al mar;  
morir, matar y matarse?  
¿Ser su mujer, su querida,  
su esclava, lo que él quisiera,  
creer en lo que él creyera,  
santa por él o perdida?...  
¿Ser su almohada, su espejo,  
su sombra, un objeto suyo?  
Pues yo hago más: yo lo dejo,  
yo —como usted dice— huyo.

(pág. 382)

Los modelos del supremo sacrificio de amor que Elvira propone a Beatriz constituyen irónico paralelo de lo dicho anteriormente por don Juan. La partida de Elvira nos hace entrever mayor intensidad emotiva dentro de una verdadera dialéctica del amor: separación y unión. La síntesis de ambos resulta en la «huida» de Elvira, que no se hace esperar, y que sabemos constituye en su aparente irracionalidad un acto supremo de amor. Tenemos aquí acabado ejemplo de esa integración de diálogo —con la dialéctica machadiana entre razón y subconsciente— y acción.

Lo dicho anteriormente por Elvira desvirtúa las exageradas palabras de Beatriz —de raíz simbolista— cuando ésta expresa su ofrenda de amor a don Juan:

... ..

Pues yo seré mala, buena,  
reservada, ardiente, fría,  
dulce para tu alegría,  
alegre para tu pena,  
perversa, inocente, loca,  
sencilla o ataviada,  
y hasta pintaré mi boca  
si la prefieres pintada.  
Seré otra a cada momento  
y hasta donde sueñes ya  
antes que tu pensamiento  
mi cariño llegará.

(pág. 385)

La crítica en general —sin duda animada de cierto prejuicio realista— se ha mostrado reacia en aceptar el acto III, arguyendo que se opera un cambio drástico en los personajes fuera de la escena<sup>15</sup>. Estimo, sin embargo, que si bien es cierto que nos enteramos de la santidad de don Juan y de Elvira mediante la conversación entre Esteban, don Gonzalo y Casilda en la escena segunda del acto III, no es menos cierto que la intensidad emotiva de dichos personajes en su dialogar daba pie para una vida extremosa, ya sea de vicio o de santidad. Piénsese que con menos justificación dramática y psicológica que la de la pieza machadiana, T. S. Eliot nos revela muy oblicuamente al final de *The Cocktail Party* el heroísmo y santidad de uno de los personajes, Celia. Existe, a mi juicio, en la pieza que nos ocupa suficiente integración

15. GUERRA, op. cit., pág. 98:

Se podría afirmar, en realidad, que *Juan de Mañara* es un drama en dos actos y un epílogo. Porque el tercer acto nos presenta unos personajes cuyo carácter es diametralmente opuesto al que hemos visto en los actos anteriores sin que hayamos presenciado en el escenario ese cambio vital.

—según los cánones machadianos— entre lo dicho y lo acaecido anteriormente y lo que acontece en el tercer acto, máxime que esa doble y paradójica visión de virtud y de pecado sigue caracterizando a don Juan, en su manera de ejercer las obras de misericordia, según nos lo hace saber Casilda:

Se dijera  
que entre los pobres prefiere  
a los de peor ralea:  
mujeres que han sido malas,  
hombres que han tenido cuentas  
con la justicia, en fin, gente  
que une el vicio a la pobreza.

(pág. 388)

Por otra parte, debemos recordar que esa aparente desarticulación era la piedra de toque del mejor teatro simbolista, del que se nutren los hermanos Machado.

En *Las Adelfas* se multiplican las alusiones al vanguardismo. Dicha obra se estrena el 22 de octubre de 1928; es decir, en pleno furor vanguardista. A principios de dicho año, en marzo de 1928, se publica el «Manifiesto Antiartístico Catalán», firmado por Dalí, Montanyà y Gasch, donde se propone el canto a la maquinaria, que ya figuraba diecinueve años antes en el «Manifiesto futurista» de Marinetti, así como al automóvil, al deporte, a la cinematografía y «music hall» americanos. *Las Adelfas* está inserta en este ambiente, si bien lo desvirtúa. Así, Enrique, quien corteja a su prima Araceli, figura como personaje, si no grotesco, al menos ridículo, precisamente por encarnar vitalmente a la vanguardia:

*Enrique.* (A Araceli.)

¿La prisa? La prisa  
te demuestra en todo caso  
mi deseo de llegar  
a verte. Ni me he cambiado  
de ropa; hecho un ladrón vengo,  
lleno de polvo, sudando,  
y con unas rodilleras  
chanchullo... Cerca del Pardo  
estaba jugando al tenis  
a las seis, y son y cuarto,  
(Mirando el reloj de pulsera.)  
y he tenido que pararme  
por las flores; pero el auto  
que voy a comprar ahora  
se traga que es un encanto

las leguas; ¡chica, es un Roll  
que monda! ¿Quieres probarlo  
conmigo? Una vueltecita  
y por el camino hablamos...

Araceli. ¡Estás loco!

(págs. 414-5)

Es curiosa la actitud de los Machado con respecto al cinematógrafo en *Las Adelfas*. Por un lado conocemos la proverbial animosidad de Antonio hacia el séptimo arte. En el ya mencionado artículo «Sobre el porvenir del teatro» expresa él mismo su repudio a dicho género:

...La acción, en verdad, ha sido casi expulsada de la escena y relegada a la pantalla, donde alcanza su máxima expresión y (digámoslo también) su reducción al absurdo, a la ñoñez puramente cinética. Allí vemos claramente que la acción sin palabra, es decir, sin expresión de conciencia es sólo movimiento y que el movimiento (no) es (estéticamente nada). Ni siquiera expresión de vida; porque lo vivo puede (ser movido y cambiar de lugar lo mismo que lo inerte). El cine nos enseña cómo el hombre que entra por una chimenea, sale por un balcón, y se zambulle, después, en un estanque, no tiene para nosotros más interés que una bola de billar rebotando en las bandas de una mesa»<sup>16</sup>.

Mas he aquí que una de las acotaciones escénicas machadianas de mayor importancia se acude precisamente a la cinematografía como último recurso para expresar la inusitada alegría de Araceli tras su primera entrevista con Salvador:

Salvador. Sus pies beso.

(Al decir esta frase, ya en la puerta, Salvador hace a Araceli una reverencia tan distinguida como profunda y grave; una de esas reverencias que convierten en reina a una mujer cualquiera. Araceli contesta con una ligera inclinación de cabeza y permanece de espaldas al público viendo ir a Salvador. Al volver la cara hacia la sala es preciso que en ella se lea la impresión de alegría y simpatía que le ha producido la presencia de aquel hombre extraño, gracioso y amable, inesperado y sorprendente como la vida. Quizá sea ésta una pretensión excesiva de los autores. Tal vez no es posible expresar con el rostro sentimientos tan complejos. Haga, sin embargo, la actriz un esfuerzo en este sentido. Piense que ante la pantalla cinematográfica se vería obligada a esta expresión muda. Ayúdese, además, si quiere, con el gesto. Una ojeada al espejo, un movimiento de los labios que pronuncian un nombre, una palabra que no se oye; un gesto instintivo de alegría. Todo ello con mucha sobriedad, mientras cae el telón.)

(pág. 425)

16. BAAMONDE, op. cit., pág. 233.

Ciertas ideas machadianas de *Juan de Mairena* como la otredad del ser, así como la de la doble identidad, afín al Pirandello de *Enrique IV*, surgen durante el diálogo inicial de Araceli y Salvador:

*Salvador.* Soy... el otro.

*Araceli.* Pirandelismo...

*Salvador.* Al contrario.

Habrá usted observado, a poco fijarse, que en muchos casos de la vida —en casi todos— interviene un personaje ajeno a nuestros propósitos, que nos ignora y que, a veces, ignorado de nosotros, es, sin embargo, la causa providencial del trastorno que origina la comedia, o el drama, o el paso cómico.

... ..

(pág. 420)

En esta conversación, esencialmente metateatral, «pirandelismo» y «otredad» aparecen mencionados irónicamente —a lo *Juan de Mairena*— y constituyen un rodeo ideológico que concluye con la revelación de Salvador a Araceli que él es «...el amado / de la amada de su esposo» (pág. 420).

Las ideas freudianas de esta obra tienen su portavoz en Carlos, quien afirma: «...no todo / es farsa en la nueva ciencia / del psicoanálisis» (pág. 403). De hecho, Carlos, amigo de infancia de Araceli, actúa como psicoanalista de la protagonista, ya que ésta le refiere sus sueños, cuyo significado él trata de desentrañar. Así, en el primer sueño el difunto marido de Araceli, Alberto, se aleja en presencia de ella con otra mujer, Rosalía, de quien aquélla sólo siente celos en sueños. La otra experiencia onírica de importancia de Araceli tiene lugar en el acto II, en la que Alberto indaga sobre el destino de Carlos, a quien también unen lazos de amistad; acto seguido ambos cónyuges deciden ir en busca de éste en un Londres accesible tras las puertas del balcón. De pronto y en forma abrupta, Alberto le ordena a Araceli cerrar dichas puertas.

El primer sueño es de fácil solución: indudablemente Rosalía es la otra mujer en la vida de Alberto. El segundo, más complejo, concierne directamente a Carlos, quien aplaza su solución hasta el acto III. En efecto, había sido él quien sembró una duda inicial en Alberto, tras el matrimonio de éste con Araceli, al haberle espetado: «...Ruega a Dios que sea tuyo / su cuerpo

como fue mía / su alma...» (pág. 454). Estas palabras, según Carlos, le llevan en última instancia al suicidio, y no por amor hacia su mujer, sino por vanidad.

La sucinta relación anterior nos haría pensar en la preponderante filiación psicoanalítica de esta pieza. Estimo, sin embargo, que el elemento psicoanalítico conforma sólo un aspecto de la desazón existencial de Araceli. En realidad ella se impone desentrañar un enigma ontológico, el de la personalidad del desaparecido Alberto, para determinar su grado de culpa en el suicidio del mismo, y ello no por librarse de las pesadillas que la asedian, ni mucho menos animada con la esperanza de rehacer su vida, meta obligada del psicoanálisis con su terapia restauradora. De hecho, Salvador entra fortuitamente en la vida de Araceli y recuerda más este personaje al don Antonio del relato intercalado de *Niebla*, de Unamuno —quien decide por curiosidad conocer a la mujer del amante de su esposa—, que a cualquier situación psicoanalítica al uso. Por otra parte, la solución del segundo sueño sólo tiene lugar porque el psicoanalista es también el protagonista del mismo y habla con conocimiento de causa. Es decir, es indiscutible la importancia de las ideas freudianas en esta obra, pero las mismas están insertas en un plan mayor: la vida misma con sus inesperados avatares —según indicó anteriormente Salvador— y en la vida interior de Araceli con su desinterés y generosidad de espíritu.

Asimismo, es menester señalar que esencialmente la única acción consiste en un cambio de actitud de una Araceli dispuesta ahora a aceptar tanto el pasado simbolizado por la finca «Las Adelfas», que decide no vender, así como el futuro representado por Salvador. O sea, como bien señala Baamonde, *Las Adelfas* constituye la máxima expresión de esa acción casi invisible preconizada por los Machado en su «Manifiesto»<sup>17</sup>. Recalquemos una vez más la base simbolista de este principio.

También permanecen fieles los Machado en *Las Adelfas* a un importante postulado estético expuesto por Antonio en la sección «El gran climatérico» de *Juan de Mairena*, referente a la intervención de la música en su hipotética obra teatral:

La parte musical de mi obra *El gran climatérico* quedó reducida a muy pocas notas. Y aún de ellas se podría prescindir si la comedia, alguna vez, y nunca en mis días, llega a representarse. No estaba, sin embargo, puesta la música sin intención estética y psicológica. Porque algún elemento expresivo ha de llevar en el teatro la voz de lo subconsciente, donde residen, a mi juicio, los más íntimos y potentes resortes de la acción»<sup>18</sup>.

Estas consideraciones hallan eco en la acotación final de nuestra obra, la que, si bien no especifica tipo alguno de música, acentúa y expresa por

17. BAAMONDE, op. cit., pág. 265.

18. Incluido en el «Apéndice» de GUERRA, op. cit., págs. 182-3.

primera vez en la pieza con delicada estilización la carnalidad de Araceli y Salvador, integrada en la rancia tradición popular de la noche de San Juan:

(Cogidos del brazo y luego de la cintura, charlando como marido y mujer, se pierden por la vereda que va la casa, cuyo comedor bajo, iluminado, se divisa a lo lejos. Al fondo, en el campo y en torno, la noche de San Juan arde. Hogueras y canciones de amor).

(pág. 459).

Lo anterior nos permite concluir que el teatro de los hermanos Machado está asentado sobre firme base estética, de acuerdo con los cánones forjados principalmente por Antonio, inspirados al igual que su obra lírica, en el simbolismo. La sobriedad del lenguaje dramático les acerca más, empero, a la tradición de la poesía lírica simbolista que a la dramática, si se tiene en cuenta ese lastre retórico del que adolecen a menudo las piezas de Maeterlinck; ello, a mi juicio, otorga superioridad estilística al diálogo de los Machado. Asimismo, los elementos vanguardistas inscritos en la estructura dramática machadiana —ya sea para ser rechazados como la temática de lo deportivo y de lo mecanizado de la vida moderna, o para ser asimilados como las ideas freudianas— nunca son estridentes como en los movimientos de vanguardia. Se trata, como la poesía de Antonio, de un teatro interior, profundo, que renueva la viva tradición dramática con su sólida y discreta originalidad.

ANTONIO F. CAO

*Hofstra University*