EL HOMBRE QUE MURIO EN LA GUERRA Y ANTONIO MACHADO

Mariano de Paco
Universidad de Murcia

Cuando se habla del teatro de los hermanos Machado es frecuente plantear, como una primera cuestión, la de los caracteres y el alcance de su colaboración. En trabajos anteriores nos hemos referido a ello[1] y no creemos conveniente detenernos mucho en este punto. Sí parece, sin embargo, oportuno recordar que los intentos que se han hecho para delimitar "quién es quién" en esa producción dramática no han pasado de ser aproximaciones parciales[2] o se han movido en un terreno en el que, junto a datos constatables, se ha dejado actuar a la imaginación[3]. Es muy arduo intento el de precisar de modo terminante qué corresponde a Antonio y qué a Manuel en las obras que firman juntos. Una antigua afirmación de Joaquín Machado pende, por otra parte, como una oscura amenaza sobre quienes nos hemos ocupado de este asunto: "Tanto Pérez Ferrero como otros andan bastante descaminados en cuanto a la forma de colaborar. Los que lo sabemos con exactitud no consideramos discreto revelarlo. Quede la discriminación para los que estudian a fondo la obra individual de cada uno..."[4] Y, en definitiva, quizá no se trate de una búsqueda demasiado fructífera porque, como ha escrito Leopoldo de Luis, "ni aunque diésemos con los papeles privados de cada uno, porque es posible (viviendo como vivían en diferente ciudad, con más motivo) que en sus encuentros anotase cada cual las ideas del otro, para meditarlas; y así, una anotación de Antonio podría corresponder a frases sugeridas por Manuel, y a la inversa"[5].

No quiere eso decir que no se encuentren aspectos, temas, incluso frases literales que, con toda evidencia, corresponden a Manuel o a Antonio. Miguel Angel Baamonde dedica toda la primera parte de su estudio a rastrear los de Antonio[6] y aún deja algunos de importancia; Manuel H. Guerra recordó otros[7] e, igualmente, los ha señalado Domingo Ynduráin[8].

En cuanto a la teoría dramática, es bien conocido el llamado por Miguel Pérez Ferrero "manifiesto" teatral de los Machado cuando, en 1933, respondieron conjuntamente a la encuesta de un diario madrileño[9]. En él se exponían interesantes puntos de vista acerca del teatro que coinciden de modo directo, exacto a veces, con los de Antonio Machado[10] y con los que Juan de Mairena apunta en varias ocasiones, principalmente a propósito de su tragicomedia *El gran climatérico*[11].

No hay que olvidar, sin embargo, que Manuel Machado se refirió asimismo con frecuencia a aspectos generales sobre el teatro, como ha señalado Dámaso Chicharro[12], que se han ignorado o no se han considerado de manera suficiente. En algunos puntos, la coincidencia con afirmaciones del "manifiesto" y de Mairena es muy clara. Recordemos, por ejemplo, unas palabras de *Día por día de mi calendario* que expresan su creencia de que el teatro es un "arte de tradición": "Yo me vengo preguntando hace tiempo si realmente existe un gran inconveniente para que nuestras grandes actrices y actores pasen la vista por el repertorio universal, y muy especialmente por el de nuestros clásicos y románticos, donde tan admirables tipos pueden encontrar, y escojan algunas comedias para estrenarlas y representarlas de nuevo. Tendría esto la ventaja de no depender exclusivamente de la actualidad rabiosa y del estreno diario, y probablemente ofrecería al público más arte. Y, de seguro, más novedad"[13].

En otras ocasiones puede parecer que hay discrepancias, pero, si atendemos al verdadero significado y al contexto de las palabras de Manuel, advertimos que no existen esas diferencias. Mairena piensa que "es la dramática un arte literario. Su medio de expresión es la palabra" (*O. C.* pág. 1.099), pero añade que "a toda merma en las funciones de la palabra corresponde un igual empobrecimiento de la acción" (*O. C.* pág. 1.074). No existe, por tanto, oposición con las aserciones de Manuel: "El enemigo de nuestro teatro actual es, sobre todos, la literatura mal digerida, la literatura, que, como fondo de los dramas hace de la vida una pura conversación hueca, una sombra chinesca y caricaturesca de la realidad, sin virtud y sin alma, y que, como forma, no tiene importancia ninguna en el teatro", puesto que lo que se critica es "un teatro verbalista, abrumadoramente literario. Un teatro sin pasión, sin movimiento, sin amores, sin muerte... y sin vida"[14].

A pesar de la proximidad de estos y otros puntos de vista de Antonio y Manuel y de la evidencia de la colaboración entre ambos, sigo pensando que la formulación del "manifiesto" corresponde a Antonio, que, de seguro, no habría puesto muchas de sus afirmaciones en boca de Mairena con tanta fidelidad de no manifestar plenamente ideas y expresiones propias.

Cuestión que ha suscitado, igualmente, encontradas opiniones es la de la correspondencia entre las formulaciones teóricas y la práctica teatral de los hermanos. La creencia general es que existe una separación entre aquéllas y ésta[15]. Y en este sentido es digno de destacarse el hecho de que el "manifiesto" común es posterior al estreno de todas las obras, excepto *El hombre que murió en la guerra*. Este drama ocupa, a nuestro juicio, un lugar muy especial en la producción de los Machado y en él debió tener casi exclusiva intervención Antonio, lo que, por otro lado, ha sido reiteradamente notado por la crítica[16].

En *El hombre que murió en la guerra* se aplica de modo apreciable la teoría maireniana o, lo que es lo mismo, la de Antonio Machado. Es este un drama que, independientemente de los resultados obtenidos, demuestra una clara voluntad renovadora que no poseían los anteriores. Creo de importancia al respecto recordar que Juan de Mairena, tras el fracaso de su drama trágico *Padre y verdugo*, "no volvió a escribir para el teatro, temeroso de un nuevo fracaso ante un público insuficientemente preparado para la tragedia" (*O. C.*, pág. 1.065). ¿Sería ésta la razón de que no se aplicase de modo sistemático la teoría machadiana a sus dramas? ¿Existió el temor de que no fuesen bien recibidos, como solía ocurrir ante cual-

quier atisbo de novedad? Es cierto que existieron intentos parciales (recordemos la visión casi "apócrifa" de la historia en *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel* o la importancia de los elementos no racionales en *Las adelfas*) pero es en *El hombre que murió en la guerra* donde se aborda la creación teatral con más renovadores planteamientos.

Posee ya importancia el que se abandone el verso por completo. Pero más aún la tiene la utilización metódica de principios esenciales en la "comedia cúbica" (cuyo pleno desarrollo es el paso previo a la instauración de la "comedia no euclidiana de *n* dimensiones"): monólogos y apartes. El empleo de éstos se ha integrado en el proceso de la acción dramática que tiene como base la evolución interior del personaje principal: Juan de Zúñiga-Miguel de la Cruz. En una primera etapa ésta ha comenzado a producirse, puesto que Miguel de la Cruz, después de la experiencia de la guerra, ha querido dar muerte a su yo anterior (del mismo modo que Julio Macedo mató a Tulio Montalbán en busca de su verdadera personalidad en la unamuniana *Sombras de sueño*). Pero es en un momento posterior, ya en el drama, cuando se desarrolla una lucha interna entre las dos identidades (que trae a la memoria el desdoblamiento de Julianillo Valcárcel y hace pensar en el problema de *El otro* de Unamuno). En *El hombre que murió en la guerra*, Miguel viene a la casa de los marqueses del Castellar a terminar definitivamente con Juan de Zúñiga, a "averiguar si estaba bien muerto" para continuar su camino "sin miedo a que resucitase". Y Juan no se reduce a un mero recuerdo del pasado hasta que, al concluir la obra, Miguel pronuncia un "adiós" a todo lo anterior que confirma el "*Requiescat in pace*, Juan. ¡Miguel, Miguel para siempre!" que da fin al acto segundo y que ahora ha de ser definitivo.

Justificados por ese proceso de la acción central están los muy frecuentes monólogos o "monodiálogos" al modo unamuniano en los que el personaje habla consigo mismo, sacando a luz aspectos íntimos de su persona que en el diálogo con otros no aflorarían. Recordemos, como esclarecedora muestra, parte del de Miguel que constituye la escena II del segundo acto en el que se unen temas capitales (dualidad Miguel-Juan; guerra frente a paz; nobles y expósitos...) con otros intrascendentes (presencia física y atuendo) y se alude a dos elementos de importancia en la configuración del drama: los espejos y la actuación *como en* un teatro: "Guadalupe. ¡Sí, eso es, Guadalupe... rezando por Juan! ¡Cuidado! No hay que enternecerse, Miguel. (*Suena una campanilla.*) Ya están alzando... Ahora se arrodillará Guadalupe... ¡Claro, como todos!... Estos complejos sentimentales... en esta penumbra de teatro... ¡Luz, luz! Razón tenía el criado; conviene abrir la ventana. (*Abre la ventana.*) Y sálvese quien pueda... ¡Claro! El retrato de Guadalupe. (*Empieza a pasearse algo inquieto.*) No, ya no debe de tardar... (*Imaginando la entrada de don Andrés.*) ¿Es el señor marqués del Castellar y Pozo Blanco?... El mismo... ¿Y a quién tengo el honor?... Miguel de la Cruz, expósito. No, no, soldado...; tampoco... ex combatiente... Esta es la palabra. Pero mejor será Miguel de la Cruz, a secas. (*Vuelve a pasearse por la habitación.*) ¿Marcharse? ¿Para volver? O escribirle. Sí, pero dejando tarjeta. (*Saca la cartera y varias tarjetas.*) Miguel de la Cruz, *homme d'affaires*. No. Miguel de la Cruz, *globe-trotter*. No. Negro, honorario de la República de Haití. No, no, un poco de paciencia, Miguel de la Cruz: ya no puede tardar. (*Vuelve a pasear y se fija en un espejo.*) ¡Un espejo! ¡Cuántas veces habrá reflejado la imagen de Guadalupe...! ¡Y tantas otras! ¡Claro! Es el

oficio de los espejos. Y qué corbata llevas, Miguelito. Y ni siquiera estás bien afeitado, *rasé de frais*, que dirían los franceses. ¡Al fin!... Y viene también el cura. ¡Un funeral con cura y todo!... Allá en la guerra... Lujos de la paz... ¡Pobre Miguel!, ¡cuidado! ¡Pobre Juan!"

Los apartes, aunque con menor importancia, son útiles en el desvelamiento de los personajes, según el propósito maireniano de una comunicación lograda por medio de la palabra. Pero, por otra parte, así como en *El otro* es el alma la que comprende por la vía del sentimiento el problema existencial de los hermanos gemelos, en *El hombre que murió en la guerra* es Juliana la que primero identifica a Miguel de la Cruz. En el conocimiento no racional del ama puede advertirse el tercer elemento del teatro cúbico. Es "el fondo inconsciente o subconsciente" de donde, agotado "cuanto el personaje dramático sabe de sí mismo", nacen impulsos creadores que no surgen de la razón.

No queremos insistir en aspectos que en otras ocasiones hemos comentado[17], pero es preciso, al menos, mencionarlos. Juan de Zúñiga (o Miguel de la Cruz) es un personaje agónico, un soñador que se rebela contra la guerra, cuyos trágicos resultados describe su padre ("La ciudad había desaparecido. O, mejor dicho..., como si una hoz formidable hubiera segado el caserío a ras de tierra, sus escombros cubrían el campo en todo lo que abarcaba la vista..." A. I, E. IV). Esas caóticas visiones no impiden que Juan rechace los "lujos" de la paz. A lo que él aspira es a un "mundo nuevo", en el que lo más importante sea "la verdad humana". Y no deja de tener irónico simbolismo ese deseo de verdad y autenticidad por parte de un bastardo que ha renunciado a "nombre, fortuna, familia y hogar". Los ataques a la guerra, pero también a los "lujos de la paz, fantasmas de un sueño", enlazan directamente con las consideraciones que hace en 1938 Antonio Machado en su "Mairena póstumo"[18].

El hombre que murió en la guerra es una "tragedia de conceptos", caracterizada por su desnudez dramática y por su contenido existencial y social. La relación con el "maestro Unamuno", tan admirado y respetado por Antonio, es evidente, como hemos apuntado (en especial con sus dos dramas de 1926, *Sombras de sueño* y *El otro*). Pero el punto de vista adoptado es menos metafísico, ya que el problema interno de Juan tiene desde el comienzo una dimensión personal humana: "Nadie es más que nadie" y "por mucho que valga un hombre, nunca tendrá valor más alto que el valor de ser hombre" (A. III, E. VIII), puesto que "no importa el nombre, sino el hombre, como decían en Castilla" (A. IV, E. V). No es difícil observar que estos pensamientos, aquí esenciales, conectan plenamente con los de Antonio. Además, viene de inmediato a la memoria el texto de 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" (*O. C.* pág. 1.022), aunque él lo utilice en esa ocasión con un sentido diferente.

El apellido del protagonista de *El hombre que murió en la guerra*, Zúñiga, es idéntico, como es sabido, al del tercer poeta apócrifo de Antonio Machado. La edad de ambos coincide igualmente porque Pedro de Zúñiga era, según escribía Antonio en 1928, un "poeta actual nacido en 1900"[19]. Estas semejanzas externas no tendrían mayor entidad de no coincidir con el nacimiento, a partir del "hombre viejo", de un nuevo personaje, precisamente por causa de la persecución de la

verdad. No voy a referirme a la tan conocida opinión de Antonio Machado acerca de la esencial heterogeneidad del ser, o a la "incurable 'otredad' que padece lo 'uno'" que recuerda Mairena (*O. C.*, pág. 1.010), pero sí es oportuno tener presentes unas frases de Tuñón de Lara: "A partir de esta época, en que Machado frisa la cincuentena, se advierte más netamente, junto a su faceta de poeta, la de pensador, la de intelectual en el sentido de buscador insobornable de la verdad, del conocimiento de los hechos en sus relaciones y conexiones [...] De ahí partirán sus 'otros Yo', ese filósofo y ese profesor apócrifos, ambos ribeteados de poetas, que serán Abel Martín y Juan de Mairena"[20]. No parece inconveniente relacionar esas palabras con el "apócrifo" Miguel de la Cruz.

A la vista de cuanto acabamos de decir es palpable que la "Advertencia-Prólogo" que hace Manuel Machado a la edición de *El hombre que murió en la guerra* no se corresponde con el verdadero sentido del drama. La ruptura radical del joven Zúñiga que le lleva a ser Miguel de la Cruz, su rebeldía y su "locura", su búsqueda de un orden nuevo, cuadran muy mal con el regreso pronto que propugna, en abierta contradicción con el texto, quien firma éste como coautor: "Y fácil es por eso —y recapacitando sobre todo lo que luego ha ocurrido en la propia España— imaginar que a los pocos años Juan de Zúñiga volverá a la casa de su padre —que acaso haya muerto— y a los brazos de la amada, que lo esperan siempre, porque éstos son los valores inmutables del alma humana, que perduran a través de toda clase de vicisitudes. Esta fase ulterior de la conducta de Juan de Zúñiga no está, no podía estar, en la comedia, sino en la forma de un presentimiento. Pero ¡tan claro, dado el carácter del personaje, para el que en ello piense un momento![21]". En nuestra opinión, sin embargo, no es coherente con el drama que así suceda, por lo que el Prólogo es un dato de singular valor a la hora de pensar en la autoría verdadera de la pieza[22].

Podríamos referirnos a otros aspectos que manifiestan asimismo la intervención de Antonio, como las alusiones al sueño y a su poder creador; la reiterada ironía de Miguel de la Cruz; los fragmentos textuales de *Juan de Mairena*[23]; o la coincidencia del comienzo de *El hombre que murió en la guerra* y del "Boceto de una comedia en tres actos de Juan de Mairena" *Don Nadie en la corte* (*O. C.*, págs. 1.032-1.033). Creo, sin embargo, que poseen un valor que no es comparable al de lo anteriormente indicado, puesto que concordancias similares se perciben en otras obras.

El hombre que murió en la guerra es, por su contenido y estructura, un drama muy distinto de los escritos con anterioridad por los hermanos Machado y de ahí su particular interés, a pesar de no ser una pieza conseguida desde el punto de vista teatral[24]. Sin entrar de lleno en el complejo problema de la autoría compartida, nos parece justificado afirmar su peculiaridad y señalar que el intento de aplicación de la teoría dramática del "manifiesto" y de Mairena, las ideas expresadas acerca de la guerra y la evolución interior del protagonista nos conducen de inmediato a Antonio Machado, por encima de la presencia de los dos nombres. No sería desacertado el alinear, permítaseme la licencia, este drama, realmente escrito y publicado, con *Don Nadie en la corte, Padre y verdugo, El gran climatérico* y *La visita de duelo*, que componen la supuesta producción dramática de Juan de Mairena.

NOTAS

1. Mariano de PACO: "El teatro de los Machado y *Juan de Mairena"; Homenaje al Prof. Muñoz Cortés*; Murcia: Universidad, 1976, pp. 463-477; y "Mañara, el don Juan de los Machado"; en *Montearabí*, 3, 1987, pp. 7-16, y, en versión algo abreviada, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 2, 1988. pp. 65-72.
2. Vid. Pablo del BARCO: "Quién es quién en el teatro de los Machado"; en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 325, julio 1977, pp. 155-159.
3. Vid. Miguel Angel BAAMONDE: *La vocación teatral de Antonio Machado;* Madrid: Gredos, 1976.
4. En Manuel H. GUERRA: *El teatro de Manuel y Antonio Machado*; Madrid: Mediterráneo, 1966, p. 188. Vid., al respecto, la carta de Antonio a Manuel acerca de *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel* en Jorge URRUTIA, "Notas sobre la colaboración teatral de los hermanos Machado"; en *Insula*, 506-507, febrero-marzo 1989, pp. 78-79.
5. Leopoldo de LUIS: *Antonio Machado. Ejemplo y lección*; Madrid: Fundación Banco Exterior, 1988, p. 219.
6. Miguel Angel BAAMONDE: *La vocación teatral de Antonio Machado,* cit., pp. 64-159. La segunda (pp. 163-224) trata específicamente de *El hombre que murió en la guerra*.
7. Manuel H. GUERRA: *El teatro de Manuel y Antonio Machado*, cit.
8. Vid. Domingo YNDURAIN: "En el teatro de los Machado"; en AA. VV.: *Homenaje a Antonio Machado*; Salamanca: Universidad, 1975, pp. 297-313; y "Machado: Manuel o Antonio"; en *Insula*, 506-507, febrero-marzo 1989, pp. 79 y 80. También yo indiqué algunos en los artículos citados en la nota 1.
9. Miguel PEREZ FERRERO: *Vida de Antonio Machado y Manuel*; Madrid: Espasa-Calpe (Colección Austral), 1973[3], pp. 161-165.
10. Robert MARRAST: "Un texto olvidado de Machado sobre teatro"; en *Insula*, 212-213, julio-agosto 1964.
11. Manuel y Antonio MACHADO: *Obras Completas*; Madrid: Plenitud, 1973, pp. 1.067-1.071. En adelante nos referimos a ellas con las siglas *O. C.*.
    Me ocupé de ello en "El teatro de los Machado y *Juan de Mairena"*, cit., pp. 465-469. En el mismo año apareció el citado libro de M. A. Baamonde, que lo estudia detalladamente (pp. 229-255).
12. Dámaso CHICHARRO CHAMORRO: "Un aspecto de la teoría teatral machadiana"; en *Estudios sobre Literatura y Arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*; Granada: Universidad, 1979, I, pp. 389-403.
13. Manuel MACHADO: *Día por día de mi calendario*, en *Prosa* (edición de José Luis Ortiz de Lanzagorta). Sevilla: Universidad, 1974, p. 110.
14. Manuel MACHADO: *Un año de teatro*: Madrid: Biblioteca Nueva [1918], pp. 268 y 269.
15. Vid. Francisco RUIZ RAMON: *Historia del teatro español. Siglo XX;* Madrid: Cátedra, 1981[5], p. 73; José MONLEON: *El teatro del 98 frente a la sociedad española*; Madrid: Cátedra, 1975, pp. 265 y ss.; Luciano GARCIA LORENZO: "El teatro de los Machado o la imposibilidad de ser"; en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 304-307, I, 1975-1976; Miguel Angel BAAMONDE: *La vocación teatral de Antonio Machado*, cit., pp. 261 y 287-288; y Mariano de PACO: "El teatro de los Machado y *Juan de Mairena"*, cit., p. 468.
16. Vid. Eusebio GARCIA-LUENGO: "Notas sobre la obra dramática de los Machado"; en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 11-12, 1949, p. 675; Manuel H. GUERRA: *El teatro de Manuel y Antonio Machado*, cit., p. 161; y José MONLEON; *El teatro del 98 frente a la sociedad española*, cit., p. 287. M. A. Baamonde afirma que "la adjudicación de la obra, de una forma exclusiva, a Antonio Machado no puede, ya, quedar postergada de un día para otro" y concede a Manuel una participación "pasiva" (O. C., pp. 163 y 222).
17. Vid. Mariano de PACO: "El teatro de los Machado y *Juan de Mairena"*, cit., pp. 473-477.
18. Antonio MACHADO: "Juan de Mairena en *La Vanguardia* (1938)", en *Juan de Mairena*, II (edición de Antonio Fernández Ferrer); Madrid: Cátedra, 1986, especialmente pp. 184-188.
19. Antonio MACHADO: "Pedro de Zúñiga, poeta apócrifo"; en *Los complementarios y otras prosas póstumas* (ordenación de Guillermo de Torre); Buenos Aires: Losada, 1968[2], p. 157.
20. Manuel TUÑON DE LARA: *Antonio Machado, poeta del pueblo*; Barcelona: Nova Terra-Laia, 1975[2], pp. 159-160.

21. Manuel y Antonio MACHADO: *Las adelfas. El hombre que murió en la guerra*; Madrid: Espasa-Calpe (Colección Austral), 1964[2], p. 104.
22. M. A. BAAMONDE: *La vocación teatral de Antonio Machado*, cit., p. 208, piensa, por el contrario, que "el tal prólogo se escribió con la buenísima intención de desviar el posible interés del verdadero fondo de la obra, superficializando, en cierto modo, el problema de la misma..." Y después: "Quizá en esto el que vio más claro fue Manuel Machado al especular en el prólogo con la posible —y yo diría que casi inevitable— vuelta al hogar de Juan de Zúñiga" (p. 218).
23. Vid. Mariano de PACO: "El teatro de los Machado y *Juan de Mairena*"; cit., p. 476.
24. No se dan en *El hombre que murió en la guerra* "los defectos de los dramas machadianos" que Luciano García Lorenzo, "El teatro de los Machado o la imposibilidad de ser", cit., p. 1.101, señala: composición en verso, limitación ideológica, y salto a un tiempo pasado sin que el "lector o espectador pueda realizar una conexión directa con el presente que vive".