MIGUEL ÁNGEL BAAMONDE

LA VOCACIÓN TEATRAL DE ANTONIO MACHADO

BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA
EDITORIAL GREDOS
MADRID

BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA

DIRIGIDA POR DÁMASO ALONSO

II. ESTUDIOS Y ENSAYOS, 244

© MIGUEL ANGEL BAAMONDE, 1976.

EDITORIAL GREDOS, S. A.

Sánchez Pacheco, 81, Madrid. España.

Depósito Legal: M. 20497-1976.

ISBN 84-249-0129-0. Rústica.
ISBN 84-249-0130-4. Tela.

Gráficas Cóndor, S. A., Sánchez Pacheco, 81, Madrid, 1976. — 4558.

A mi mujer.

A mis hijos.

Autores, la escena acaba
con un dogma de teatro:
«En el principio era la máscara»

(*Nuevas Canciones*, CLXI-XLVII).

ADVERTENCIA PRELIMINAR

La época de franca revaloración por la que está pasando actualmente Antonio Machado obliga —a los estudiosos de su figura— a una permanente atención a la bibliografía, pródiga en trabajos biográfico-críticos. Los libros van quedando atrás, y la aparición de nuevas páginas suyas, olvidadas o perdidas hasta el momento, implica siempre rectificaciones, más o menos importantes, en muchos puntos de vista considerados hasta hace poco como inmutables.

Nuevos caminos se abren en el estudio de su pensamiento, y si en un principio fue tan sólo el poeta el estudiado, ahora éste va dejando paso a nuevas facetas con tanto o más interés que ese primer acercamiento al hombre. Caminos complementarios, labores consideradas un tanto marginalmente, cobran actualidad, importancia y características originales que arrojan nuevas luces para la comprensión total de su compleja personalidad.

Antonio Machado hombre, poeta, filósofo o aprendiz de filósofo, maestro en decires y pensares, ente social preocupado por su contorno vivo y humano, políticamente comprometido hasta la médula en los últimos años de su vida, autor teatral de lisonjero éxito, en compañía de su hermano Manuel...

Sí, caminos complementarios, marginales a su quehacer poético, que van aclarándose día a día, devolviéndonos luminosidades en una imagen que si siempre nos pareció precisa y definida, ahora nos damos cuenta que se presentaba —en un entonces que ya va quedando lejano— de contornos vagos y difuminados.

La pretensión de este libro es pequeña. Su orientación, distinta a la de otros en torno a él, ya que no pretende formar un cuerpo de teorías, sino, simplemente, trazar unos comentarios, abrir unos caminos, apoyándose siempre en su obra, viva, perenne, eterna.

Por lo general, se crea el cuerpo de un libro partiendo de los textos, dejando éstos en un segundo plano, como ilustraciones a lo que el autor dice o pretende demostrar. Aquí, por el contrario, éstos —los textos— son lo primordial, lo que ocupa el lugar preferente; tras ellos, amparándose en los mismos, los comentarios a que dan lugar. No hay doctrina; no se pretende tal cosa. Otros lo harán, o tal vez yo mismo en otra ocasión. Pero de momento no existe. Tan sólo alguna orientación de tipo general, como la Introducción, el capítulo sobre el teatro en colaboración o las conclusiones de la parte tercera. Poco más. El resto es eso, una especie de antología comentada sobre los mismos textos que inspiran esos comentarios; algo vamos iluminando con ellos y —esto es importante— algo nuevo descubrimos en Antonio Machado.

La obra, en tres partes claramente diferenciadas, más un capítulo que nos sirve de introducción al tema teatral, no requiere más. Es suficiente; por ahora. Que ya es bastante.

INTRODUCCIÓN

1

No ha sido mucha la suerte deparada por el tiempo a la común labor teatral de los hermanos Machado. Basta con repasar las numerosas bibliografías que acompañan actualmente a casi todos los estudios y trabajos sobre Antonio Machado, para apreciar lo parvo del haz dedicado al teatro. Apenas los estudiosos se han detenido en él; si acaso, algún artículo de circunstancias o puramente anecdótico sobre este o aquel estreno; nada más. Hasta hace bien poco tiempo eso era todo lo que se podía encontrar en lo que al teatro se refiere; existía, indudablemente, un hueco a rellenar, pero nadie parecía haber reparado en él. La producción teatral había quedado a un lado, como un quehacer marginal a la obra personal de cada uno; estaba la anécdota; el recuerdo del estreno, de aquel éxito o aquel fracaso, pero nada más. Superficialidad. Esa era la tónica general. Había, y aún persisten, motivaciones a esa actitud. El trabajo no era agradecido y corría uno el riesgo de ser tachado de conservador debido al carácter mismo de ese teatro. Quizá la más grave de esas motivaciones fuese la posible indiferencia crítica ante un trabajo en el que forzosamente debían caminar unidos los nombres de Manuel y Antonio Machado. Porque si

Antonio, desde hace ya bastante tiempo, sufre una revisión ascendente, un revivir histórico ciertamente necesario y merecido, no ocurre lo mismo con Manuel que, a pesar de intentos aislados, todavía permanece en la penumbra, apagado, silencioso; casi diríamos que olvidado. Pocos trabajos monográficos sobre él pueden citarse en los últimos años [1], superadas ya las exaltaciones de matiz panegirista que lo acompañaron en la última etapa de su vida, más propias de una circunstancia oficial y política que de una seria investigación crítica. Esta actitud restrictiva fue importante, no por lo que pudiera afectar en sí al estudio de la literatura española del presente siglo, sino por lo que influyó, como ya indicamos, en la valoración de ese teatro común y, de rechazo, en múltiples aspectos de la obra y el pensamiento de Antonio Machado. Idéntica aseveración —y aun dándole matices de más gravedad— podríamos hacer en lo referente a Manuel, pero dado que el presente trabajo sólo se ocupa de Antonio —y no precisamente por las razones antedichas, afortunadamente superadas en parte [2]—, aceptando a Manuel solamente en la

[1] Es digno de mencionarse, aparte el que Dámaso Alonso incluye en *Poetas Españoles Contemporáneos* —Editorial Gredos, Madrid, 1958—, por ser posiblemente el más completo e importante, el estudio del profesor inglés Gordon Brotheston: *Manuel Machado: a revaluation*, Cambridge-University Press, 1968. Tomo esta nota y me guío por el comentario crítico que de la obra hace Rafael Osuna, que no parece ser precisamente simpatizante del poeta, en el número 278 de *Insula*, correspondiente a enero de 1970. En el año de su Centenario han aparecido, una importante *Antología* poética debida a Emilio Miró, publicada por Plaza y Janés, y que al parecer prepara un importante trabajo sobre él, y la obra de Gerardo Diego: *Manuel Machado, poeta*, Editora Nacional. Ambos libros, si bien no son aportaciones definitivas, tanto en publicación de su obra, como en estudios críticos, sí sirven de base para futuros acercamientos.

[2] No hay en esto menosprecio o disminución de su figura; no quisiera que las anteriores líneas se interpreten de esa forma. Me gustaría, y deseo para el bien de las letras españolas, que se intentase

medida necesaria en cuanto a colaborador en el trabajo común teatral, procuraremos quedarnos al margen en todo lo concerniente a una posible polémica sobre la valoración actual de su figura.

Pero volvamos al punto inicial. Afortunadamente el hueco al que aludíamos más arriba comienza a perder su original oquedad, pues si bien la bibliografía no ha experimentado un aumento excesivo, sí se ha clarificado un poco gracias al trabajo monográfico de Manuel H. Guerra: *El teatro de Manuel y Antonio Machado*[3]. En realidad éste es, todavía, el único libro escrito sobre el tema, pero su apéndice bibliográfico ilumina no pocos pasajes oscuros de anteriores recopilaciones.

Prácticamente, del teatro como aspecto a estudiar en Antonio Machado, tan sólo se habían ocupado, y por necesidad de ineludible precisión cronológica en el tema, los biógrafos del poeta y los recopiladores de su ya ingente bibliografía, que en un apartado especial recogían los títulos de las obras originales y alargaban la lista con los arreglos y adaptaciones realizados por ambos hermanos, limitándose

---

la aventura de leerlo y comentarlo; en una palabra, que se llevase a cabo seriamente, por un español y en España, una revalorización de su figura en toda su valía y que incluso lleve a cabo con él el trabajo que yo he realizado con su hermano, poniendo al descubierto los hilos que puedan corresponder a su parte de colaboración teatral. Mis inclinaciones me llevan siempre hacia Antonio y aunque resulte inevitable en muchas ocasiones el tropezarse con Manuel al tratar de aclarar muchos puntos de aquél, no he establecido suficiente conocimiento con su obra como para tratar de dilucidar, en un trabajo que podía haber sido común, su parte de labor en esta colaboración teatral que ambos realizaron; pero esto no implica, y no quisiera que se enjuiciase así, una actitud negativa por mi parte.

[3] Manuel H. Guerra, *El teatro de Manuel y Antonio Machado*, Editorial Mediterráneo, Madrid, 1966. Como es obra a la que hemos de referirnos en más de una ocasión, a partir de ahora la citaremos con las siglas MHG.

en muchos casos solamente al título de éstas, sin otro detalle. Un sucinto repaso bibliográfico al tema arrojaría los siguientes datos: por parte de Miguel Pérez Ferrero, su primer biógrafo, vemos que dedica al tema «teatro» el capítulo XI de su obra [4], ocupando un total de 14 páginas, mientras que Julio César Chaves [5] le dedica el capítulo XXIX, que ocupa 6 páginas en el total de la obra y J. G. Manrique de Lara [6] apenas aboceta la noticia al vuelo de su rápida biografía. Algo más de atención dedica al tema Manuel Tuñón de Lara en su interesante trabajo [7], en el que, aún sin salirse de los caminos señalados hasta el momento, trata éste con más hondura, dedicando su atención, no sólo a la obra teatral sino también a la teoría que se expresa en el *Juan de Mairena*, a lo largo de los capítulos X, XI y XIV, aunque no en su totalidad, ocupando un total de 10 páginas.

Corresponde a Alberto Gil Novales, en una pequeña pero interesante obra [8], el iniciar la revisión crítica del teatro machadiano. Gil Novales posee el secreto de la síntesis, ya que en menos de dos páginas de su libro, y en una nota —la 21 en la página 103— cala más hondo que todos los anteriormente citados. Con él podemos decir que comienza realmente la inquietud por la valoración de este teatro y la aportación que en el mismo tuvo Antonio Machado. Esto último, sin embargo, no es nuevo. Los anteriores biógrafos

---

[4] Miguel Pérez Ferrero, *Vida de Antonio y Manuel Machado*, Col. Austral, Espasa Calpe Argentina, Buenos Aires, 1952, 1.ª edición.

[5] Julio César Chaves, *Itinerario de Don Antonio Machado*, Editora Nacional, Madrid, 1968. A partir de ahora *Itinerario*.

[6] Ver nota bibliográfica del libro de Manrique de Lara, *Antonio Machado*, Unión Editorial, Madrid, 1968.

[7] Manuel Tuñón de Lara, *Antonio Machado, poeta del pueblo*, Col. Punto de Vista, Ed. Nova Terra, 1.ª edición, Barcelona, 1967.

[8] Alberto Gil Novales, *Antonio Machado*, Col. Testigos del Siglo XX, Editorial Fontanella, Barcelona, 1966.

mencionados ya se lo habían planteado y, de una forma más o menos inquieta, tratado de contestar; especialmente Tuñón de Lara hace hincapié en alguna frase de clarísima adjudicación a Antonio Machado, pero hay que esperar a Gil Novales para que la pregunta se haga extensible a toda la producción teatral.

Y sin embargo, no podemos considerar a este autor como el primero en este intento de rellenar la oquedad aludida antes, pues aparte la exactitud de su enfoque en esta cuestión, la obra camina por otros derroteros. No; es el ya citado Manuel H. Guerra al que hay que conceder ese honroso primer puesto —y hasta ahora el único— dentro de un riguroso orden cronológico. Su obra es puramente monográfica, no se reduce a un capítulo o a una sugerencia de pasada; Manuel H. Guerra estudia el teatro, los problemas que ambos hermanos se plantearon, las soluciones que les dieron; sitúa el hecho dentro del panorama teatral de aquellos tiempos; analiza el detalle minucioso en cada uno de los títulos; es bastante, considerando que parte prácticamente de cero, pues ya indiqué que la bibliografía anterior tiene escaso valor fundamental y sí mucho anecdótico. Es más, incluso para el estudio de las mismas obras teatrales —siete en total— existen dificultades. Volumen hay que bajo el título de «Completas» recoge fragmentariamente la obra de Manuel y Antonio, dejándose muchos, muchos títulos de ambos fuera de la recopilación, no salvándose de esa selección ni las apuntadas siete obras teatrales, ya que la última en el tiempo, *El hombre que murió en la guerra,* no es incluida [9]. Hay que limitarse, pues, a las ediciones que Espasa

[9] Me refiero a la edición llevada a cabo por Editorial Plenitud, tercera de las publicadas, Madrid, 1962. No dejó de asombrarme el hecho cuando, ya en mi poder, abrí el volumen. Debo manifestar que en lo referente a Antonio Machado esperaba algo semejante, pero

Calpe preparó para su Colección «Austral», aunque hay que apuntar el hecho, referente a Manuel H. Guerra, de que éste menciona las primeras ediciones y no cabe duda de que las ha manejado.

Podemos pues, amparándonos en todo lo antedicho, sentar la conclusión de que estamos empezando a desbrozar un terreno hasta ahora prácticamente virgen, esperando, y deseando, que estos modestos esfuerzos sean el comienzo de una seria revalorización del teatro machadiano.

2

¿Cómo y cuándo nace esta vocación teatral en Manuel y Antonio Machado?

La pregunta es importante y necesaria; no podemos desechar el antecedente, tanto anecdótico como cronológico, si queremos alcanzar el final de nuestro intento, ya que, sin temor alguno a equivocarnos pero también sin el de sentar verdades de Pero Grullo, podemos afirmar que ésta —la vocación— se va perfilando a través de un proceso evolutivo que en Manuel se acusa temprano, mientras que en Antonio tarda en cristalizar. Efectivamente, será Manuel quien primero intente la aventura teatral como autor y adaptador; entretanto, Antonio se pierde, durante años, entre los sueños de sus poemas y las tierras pardas de Castilla. Por eso puede resultar un tanto paradójico el hecho de que la original afición teatral, común en los años de juventud, se acuse más intensamente en Antonio que en su hermano. Tema importante éste de la afición juvenil hacia el teatro, germen de toda esa fuerza vocacional que analizaremos y

---

me resultó, y me sigue resultando inexplicable, aplicado a su hermano Manuel.

que es, en definitiva, el porqué de este libro. Por eso, por ser importante, no podemos pasar por alto sobre esa afición juvenil sin apenas detenernos en ella, siquiera sea a guisa de antecedente necesario, como ya dejamos dicho, para comprender la posterior vocación y situándola un tanto al margen de lo que en sí es la obra, no permitiéndole traspasar el umbral de la misma al efectuar su análisis dentro de los límites de una introducción.

Afición; vocación... ¿Qué son en realidad; qué significan estos dos conceptos? ¿Dónde encontrar el límite de ambos, la sutil raya fronteriza que separa al uno del otro?

Porque en Antonio Machado la vocación es honda, profunda; discurre por cauces lentos y silenciosos, enredándose en las raíces de su pensamiento; su fluir es pausado y tarda en aflorar, pero cuando lo hace viene ya definitiva, totalizada en pensamiento y acción.

Por el contrario, la afición es juvenil; una especie de entusiasmo apresurado y polémico que le lleva a tomar partido por este actor o aquella obra; la afición le viene a Antonio Machado envuelta en aires de bohemia juvenil, un tanto aborrascada y en íntima unión con noches de estreno y libaciones copiosas. Le nace muy pronto, lo mismo que a su hermano, el entusiasmo por el teatro que descubre, casi sin darse cuenta, cualquier tarde en compañía de su padre o abuelo. Un mundo nuevo acaba de surgir ante sus ojos, acaparando la atención, todavía algo infantil, de asombrado espectador. Hace preguntas, inquiere ávido de curiosidad y las respuestas lo llevan directamente a la biblioteca paterna en la que le aguardan, discretos y comprensivos en su victoria frente a los siglos, los clásicos españoles del Siglo de Oro. Allí están Tirso y Cervantes, y Guillén, y Calderón; allí está Lope, el fabuloso, el inmenso Lope, que cala tan hondo en el espíritu del poeta, que en formidables sesiones de

lectura entusiasmada llega a memorizar obras completas, esfuerzo que más tarde bastará para explicar su profundo conocimiento de los clásicos.

> Si definiéramos a Lope y a Calderón, no por lo que tienen, sino por lo que tienen de sobra, diríamos que Lope es el poeta de las ramas verdes; Calderón, el de las virutas. Yo os aconsejo que leáis a Lope antes que a Calderón. Porque Calderón es un final, un final magnífico, la catedral de estilo jesuita del barroco literario español. Lope es una puerta abierta al campo, a un campo donde todavía hay mucho que espigar, muchas flores que recoger. Cuando hayáis leído unas cien comedias de estos dos portentos de nuestra dramática, comprenderéis cómo una gran literatura tiene derecho a descansar, y os explicaréis el gran barranco poético del siglo XVIII, lo específicamente español de este barranco. Comprenderéis, además, lo mucho que hay en Lope de Calderón anticipado, y cuánto en Calderón de Lope rezagado y aún vivo, sin reparar en los argumentos de las comedias. Y otras cosas más que no suelen saber los eruditos [10].

Pero no es sólo la lectura lo que satisface esa creciente y casi recién estrenada afición. Hay que asistir a los estrenos; conocer a los actores; entrar en los teatros; moverse en su interior; vivir el ambiente, el mundo que se agita detrás de las candilejas.

Primero es la amistad, duradera ya para toda la vida, con los hijos de Rafael Calvo; después, las casi improvisadas y siempre juveniles representaciones de obras originales, como aquella de Zayas —*Entre el amor y la sangre*—, de título altisonante y claras resonancias en el teatro de Echegaray [11]. Más tarde, la asistencia a los estrenos, a los ensayos, ya que

---

10 JM, XXXIV. En OPP, 461.

11 «Antonio Machado en los recuerdos de Ricardo Calvo»; entrevista realizada por Antonio Muñoz y Pablo de A. Cobos. *Insula*, números 236-237, julio-agosto 1966. Véase también: José Machado, *Últimas soledades del poeta Antonio Machado*, Imprenta Provincial, Soria, 1971.

su conocimiento y amistad con los Calvo le abre prácticamente las puertas de esos santuarios vedados a los profanos, que son los teatros antes del estreno.

Poco a poco esa atmósfera se va filtrando en su interior y una idea comienza a perseguirlo, obsesivamente casi, día tras día. Aquel mundo le atrae, le sugestiona; sueña —soñar es lo suyo— con aplausos y gloria. ¿Por qué no ser actor? ¿Por qué no ser actor? ¿Por qué no ser actor?

Antonio Machado es el único de los del 98 que pisa los escenarios como actor profesional; todos, con mayor o menor interés, han trazado sus experimentos teatrales, pero nunca pasaron de actores aficionados, en representaciones particulares, caseras o de homenaje. Algunos —Unamuno— ni eso. Por eso tiene importancia, siquiera sea anecdóticamente, el experimento machadiano; es un indicativo más de esa afición que ya no lo dejará nunca y que, muy lentamente, se irá transformando en vocación. Claro que nunca pasó de meritorio y que su papel más largo, con el que finalizaría su «carrera» de actor, fue un asirio en una obra de Calderón, con un recitado de nueve palabras:

> ¡Viva Minias, nuestro rey!
> ¡Viva el sucesor de Mino! [12].

La aventura, juvenil, terminó por hastío del ambiente. Es corta, fugaz casi, y apenas si tiene más importancia que la que aquí le hemos concedido. Pero al hablar del período de Antonio Machado actor es preciso deshacer un equívoco que hasta el momento no creo haya sido planteado. Estos años de bohemia juvenil son, por lo general, bastante oscuros, salvo en dos o tres detalles, y uno de éstos es el de su

---

[12] Pérez Ferrero, *Ob. cit.*, pág. 48. Ampliación con anécdota citada en *Itinerario*, pág. 58.

intervención en el mundo del teatro como actor. Conviene, pues, precisar las fechas en que esta aventura tuvo lugar. Pérez Ferrero poco nos vale para ello, ya que su biografía, construida a base de recuerdos transmitidos por vía oral, peca de imprecisión en cuanto a éstas, al menos en lo que respecta a los años anteriores a París. Habla de los hechos, pero no los sitúa cronológicamente. Ello no debe extrañarnos, ya que comenzado su trabajo en 1929, según propia confesión, no tiene nada de particular que lo mismo Antonio que Manuel recordasen los detalles sin poderlos situar con precisión en una fecha determinada. Las tablas cronológicas que figuran incluidas, ya como introducción o como epílogo, en algunos estudios, no son tampoco mucho de fiar respecto a algunos datos de esta primera época, pues encontramos en ellas, y concretamente en el punto a que nos estamos refiriendo, una duplicidad de fechas que oscila entre 1897 y 1900. Mientras Aurora de Albornoz [13] y Tuñón de Lara [14] sitúan esta experiencia en la última fecha, tras su primer viaje a París, Julio César Chaves nos da la primera, citando además los títulos de las obras en que intervino; son éstas: *Tierra Baja*, de Guimerá; *La calumnia por castigo*, de Echegaray; y una de Calderón —sin citar título— en la que hace de asirio, probablemente la última en que intervino, ya citada por Pérez Ferrero, de quien la tomo en cita apuntada más arriba. Esta lista de obras es importante y hace más extraña la imprecisión. Hay una carta de Antonio a su hermano Manuel, cuando éste seguía sus estudios en la Universidad sevillana, de 1896,

[13] Ver Cronología al frente de OPP. Aurora de Albornoz ha hecho algunas rectificaciones posteriores a la misma. Solamente conozco las que incluye en la revista *Indice*, y las que, por la fecha de aparición, pueden considerarse definitivas y que encabezan el tomo I de su *Antología de la prosa de Antonio Machado* (Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1971). En todas la fecha que nos ocupa se mantiene inalterable.

[14] *Ob. cit.* Ver tabla cronológica al final del libro.

que nos va a ayudar mucho a aclarar estas imprecisiones. En ella da cuenta del estreno de la obra de Guimerá, en la que al parecer tuvo intervención María Guerrero, que la estrenó [15]. Posteriormente, J. C. Chaves en su biografía ya mencionada de Antonio Machado, cita [16] unas palabras del poeta, aunque sin indicar su procedencia: «Yo estrené en Madrid —comentará a un periodista muchos años después— nada menos que uno de aquellos payeses que van a llevar tierra (?) al molino de *Tierra Baja*». Efectivamente, ateniéndose a este dato, el mismo autor en sus tablas cronológicas reseña el hecho, pero dando la data de 1897.

Si tenemos en cuenta la ya citada carta a su hermano Manuel, la fecha de la misma —1896— y lo que en ella se dice del estreno de la obra de Guimerá, debemos establecer definitivamente la fecha en que la misma está escrita, esto es, 1896 para su debut teatral, empeño que quizá se prolongase hasta mediado el año siguiente.

De todos modos, la aventura debe de ser tomada como lo que en realidad fue; una chiquillada juvenil, que encaja perfectamente en el conjunto de esta afición que comentamos, pero sin mayores consecuencias. Posiblemente algo se derrumbó en su interior al abandonar, decepcionado, lo que había sido una de sus primeras ilusiones. Volverá a pisar los escenarios, pero esta vez como autor. Y oirá los aplausos, el éxito de una noche de estreno. Pero ya Antonio Machado está muy lejos de aquellos sueños de juventud y las críticas, las alabanzas, los saludos una vez finalizada la representa-

---

[15] Cf. en OPP, pág. 895. El párrafo que nos interesa es el siguiente: «Se ha estrenado con éxito dudoso la obra de Guimerá *Tierra Baja*, escrita en colaboración con Echegaray, la Guerrero, Yute y un señor catalán».

[16] *Itinerario...* Aquí la tabla cronológica abre el libro.

ción, lo encontrarán siempre ausente, perdido en sus galerías o dialogando con sus apócrifos.

Y poco a poco, a lo largo de sus años de Soria, Baeza, Segovia, aquella afición juvenil, entusiasta, se va afirmando en él; ahora son lecturas tan sólo, pero en ellas se van captando los problemas teatrales de su época, apuntando sus defectos y sus posibles soluciones; en una palabra, se va afirmando la vocación, que cuajará un día cualquiera cuando, en Madrid, proponga a su hermano Manuel escribir teatro en colaboración.

PRIMERA PARTE

LA COLABORACIÓN TEATRAL

Capítulo I

EL TEATRO DE LOS HERMANOS MACHADO

La labor teatral conjunta de Manuel y Antonio Machado se desarrolla dentro de un corto espacio de años; 1926 señala el comienzo, con el estreno de *Desdichas de la fortuna*, y 1932 el término del experimento, que se cierra con *La Duquesa de Benamejí* [1]. Digo experimento, y no creo pecar de impreciso o novedoso en la apreciación de este teatro, porque experimento fue en realidad este quehacer que durante seis años —o tal vez algo más— fundió la obra de ambos en un todo único e indivisible. Experimento que más se debe, como ya hemos apuntado en la Introducción, a un lento proceso evolutivo vocacional, que no a un accidente momentáneo en la obra de ambos, y más especialmente en lo que se refiere a Antonio Machado, en contra de lo que muchos críticos y comentaristas han querido ver [2]. Hay prue-

---

[1] Aunque la titulada *El hombre que murió en la guerra*, finalizada en 1935 y estrenada en 1941, pasada ya la guerra civil, se considera de ambos, la sitúo aparte por considerarla exclusivamente de Antonio Machado, tal como se expone en la segunda parte de esta obra, dedicada precisamente a esa pieza teatral.

[2] Véanse en MHG opiniones transcritas de Blanco Garzón, Valbuena Prat y otros, págs. 35 y ss.

bas concluyentes de ello; por parte de Manuel Machado, sus anteriores intentos, tanto como traductor o como autor, y su intensa labor de crítico teatral; en Antonio, esa lenta evolución que se va operando en su interior y que partiendo de una afición prácticamente sin límites le hace ir teorizando poco a poco en torno al fenómeno teatral. Por otro lado, el éxito es una de las características de esta aventura, ya que salvo dos más fríamente acogidas, el resto de las obras originales, así como las traducciones y adaptaciones, constituyeron un rotundo acuerdo afirmativo entre público y crítica. No resulta difícil de explicar este éxito, tan definitivo como fugaz, debido al poco tiempo de permanencia como autores teatrales de los dos hermanos, si tenemos en cuenta las características más arriba apuntadas, que podríamos muy bien desglosar así: un profundo conocimiento de todo lo que al teatro se refiere por parte de ambos; dominio perfecto de lo que en el «argot» particular de ese mundillo, se denomina «carpintería»; la indiscutible calidad del verso, hasta extremos a los que el público no estaba acostumbrado, pues era verso de poetas, poesía auténtica en la que no tenía cabida el «ripio», esa tabla de salvación a la que tan frecuentemente se recurría para solucionar cualquier escollo lingüístico [3]. Fue el suyo, en resumen, un teatro digno, eficaz, sólido, al que llegaron sin prisas, después de tantear el terreno con traducciones y adaptaciones clásicas que les sirvieron para ir limando asperezas propias, escollos aparentemente insalvables; para irlos familiarizando con el verso teatral,

[3] Véase, por ejemplo, el comentario del crítico de *La Esfera*, con motivo del estreno de *Desdichas de la fortuna*: «Todo un acto —¿qué digo?— toda una obra en verso sin un solo ripio y sin un solo latiguillo ni siquiera de los legales. ¿Dónde se ha visto eso? Manuel y Antonio Machado no escriben sus versos sólo para que suenen bien: buscan el corazón y el buen gusto del público». Tomado de MHG, 88.

tan diferente y alejado del verso poético en el que ambos eran maestros indiscutibles.

Sí; primero fueron las traducciones, las adaptaciones de Tirso, de Lope, de Calderón, en las que cuentan siempre con la colaboración de un tercero. Dato curioso éste, que no debemos dejar pasar de largo. ¿Por qué un tercero? Y, ¿por qué solamente en las adaptaciones y traducciones? No es difícil, a mi entender, contestar a estas preguntas. Dado que *éstas* —las traducciones, las adaptaciones— fueron realizadas a modo de aprendizaje preliminar para la labor posterior [4], no tiene nada de extraño que quisieran unir a sus nombres el de un tercero, posiblemente más avezado ya a esas lides. Y el de su más constante colaborador debió pertenecer a ese grupo de personas que, dominando una técnica, son incapaces, no obstante, de crear por sí solos. Sabemos el nombre, que figura en algunos casos como J. López, aunque Manuel H. Guerra nos lo amplía y alarga hasta completarlo. José López Pérez Hernández guarda una cierta similitud con el Pérez Fernández colaborador de Muñoz Seca. Esto no pasa de ser una suposición carente por completo de base, ya que no he podido realizar una investigación detallada sobre el personaje, pero de ser coincidentes, esto confirmaría lo antedicho respecto a ese grupo de personas con gran dominio técnico pero imposibilidad total para crear.

Diferente es la colaboración con que cuentan en la traducción del *Hernani* de Víctor Hugo; con el tiempo alcanza mayor calidad literaria y pasa a ser una de las figuras imprescindibles en todo lo referente a la época modernista. Existe una curiosa nota de Antonio Machado en *Los Com-*

[4] Como tal, juzga MHG esta etapa. Véase en *Ob. cit.*, Cap. III: «El aprendizaje dramático de los hermanos Machado: traducciones y refundiciones».

plementarios que establece con claridad fechas y colaboración:

> 30 de diciembre de 1924. Se anuncia el estreno de *Hernani*. La obra fue puesta en verso por Manuel y Antonio Machado y Francisco Villaespesa en 1902. Ha rodado por todas las compañías de verso. «Estará llena de desatinos». Se hizo en cuatro días para Felipe Vaz [5].

Es, pues, *Hernani* obra juvenil que, sin embargo, constituyó el primer éxito de los Machado. Posiblemente la obra fue repasada, pulida, retocada. Cabe pensarlo en buena lógica, dado el distanciamiento que existe entre la fecha de traducción y la de su estreno en Madrid, aunque no se deba descartar el hecho mencionado en la nota de Antonio Machado de que ya ha rodado por todas las compañías de verso, muy posiblemente por provincias.

Por lo que respecta a las adaptaciones de los clásicos españoles, las inauguran con *El Condenado por desconfiado* de Tirso, tema, a mi entender, muy sugerente para Antonio Machado. Claramente deja reflejada en la antecrítica la dualidad existente en el drama, dualidad que hay que tener presente si se quiere comprender en su justa medida la obra de Tirso. A primera vista no parece que una obra de fuertes características teológicas, más que religiosas, tentase de una forma especial a Antonio Machado. De sobra es conocida su posición frente a la religión oficial de España, posición, a veces, decididamente anticatólica y anticlerical, y que externamente es, en ocasiones, algo muy distinto y muy alejado también de esa heterodoxia cristiana que caracteriza esta parcela del pensamiento machadiano [6]. Pero él supo ver hon-

---

[5] En *Obras Completas* (?) de M. y A. M. Edit. Plenitud, pág. 1.238. También menciona esta nota MHG. Sin embargo, no se incluye en OPP.

[6] Tema en verdad interesante e importante para clarificar el pen-

do, adivinar el verdadero problema que planteaba el fraile de la Merced, inmerso, por otra parte, en un momento histórico concreto; momento, como él mismo dice en la antecrítica mencionada, de catolicismo a machamartillo, por lo que no hay razón lógica para no enfrentarse con un hecho histórico. Que no fue nunca intransigente en lo tocante al tema religioso lo demuestra claramente el hecho de esta misma adaptación que quizá fuese rechazada por otros más extremistas y que sólo supiesen ver la superficie de la misma; pero Machado, ya lo dijimos, va más lejos, cala más hondo.

> Si *El condenado por desconfiado*, el drama del hombre que se condena, que se hunde, literalmente, en el infierno, fuese no más que el fruto venerable de una sensibilidad enteramente proscrita, de la experiencia de mañana, sólo podría esperarse un resultado negativo. No es obra viva, sino mero documento literario, la obra dramática que ha perdido su público. No estaba injustamente proscrita de la escena: bien yacía en el libro aguardando la curiosidad del erudito, del investigador histórico, del lector paciente y reflexivo.
>
> Pero si, como nosotros sospechamos, Tirso de Molina, poeta y teólogo, era, más que teólogo, poeta, seguramente no sacó el drama de su teología, sino del sentimiento religioso, vivo en el alma de su pueblo y sin el cual ni se hubieran encendido las disputas doctrinales que dividieron a jesuitas y dominicos, ni hubiera él mismo —Fray Gabriel Téllez— aprendido teología. En este caso, «El condenado por desconfiado» *drama religioso a la española*, no puede haber perdido actualidad. No se extingue ni cambia de orientación en cuatro siglos el sentir religioso de un pueblo. Ahondando en nosotros mismos, encontraremos la fuente de donde brotó la obra del poeta [7].

---

samiento machadiano que, creemos, no ha sido lo suficientemente estudiado con la atención que merece. No es éste el momento de tocar el tema ni podríamos hacerlo en un espacio tan limitado como sería este «aquí y ahora»; limitémonos, pues, en espera de mejor oportunidad, a dejar constancia del mismo.

[7] Ver OPP, 819-820.

Efectivamente, las raíces del gran mal religioso de aquellos años, hay que ir a buscarlas a nuestro Siglo de Oro, como las raíces de tantas otras cosas nuestras, y de aquellos momentos exaltados, de religiosidad exacerbada tanto por parte del luteranismo como por Trento y en la cual se encerró España, nació el drama vivo y sincero de la duda de la religión.

Es importante esta antecrítica de la obra, pues nos da una muestra más clarificadora de la objetividad con que Antonio Machado sabe ver las cosas, aun aquellas contra las que su pensamiento le lleva a enfrentarse. De ahí que tuviera que interesarle, como planteamiento no sólo teatral, la obra del fraile de la Merced; no, desde luego, el drama o comedia religiosa destinada, por el pensamiento de su época, a grupos de niños o beatas, sino el profundo análisis de un hecho que, aunque ahogado y subyacente, permanecía vivo en los hombres y en las mentes: el hecho religioso.

Siguieron a este éxito —ya que la lista de los mismos comenzó con el primer estreno, a raíz de *Hernani*, como ya quedó apuntado— una serie de adaptaciones de Lope y Calderón, algunas de las cuales ya corrieron parejas con la producción original. De una de ellas, *La niña de Plata* de Lope, que protagonizó Lola Membrives, puede decirse que fue la antesala de *La Lola se va a los Puertos*, la más popular y el más generoso éxito de los Machado.

Pero vayamos, por el momento, a la anécdota. Con motivo de aquel estreno, y quizá entusiasmado por la interpretación de la Membrives, Manuel Machado glosó su labor interpretativa en dos poemas laudatorios [8], un poco de circuns-

[8] «A Lola Membrives en 'La Niña de Plata' de Lope de Vega» y «Sobre el mismo tema», ambos publicados en *Cadencias de cadencias*, Editora Nacional, Madrid, 1943, pero indudablemente bastante anteriores a esa fecha.

tancias, como casi todo ese tipo de poesía, pero que, en todo caso, gustaron a la actriz y la incitaron, muy posiblemente, a desear estrenar alguna de las obras originales que ambos hermanos comenzaban a escribir. Fue ésta *Las Adelfas*, que tuvo una acogida muy por bajo de lo que la originalidad de la obra y el acierto del planteamiento argumental merecían; y, deseosos todos —autores y actriz— de superar aquel aparente fracaso, volvieron a unirse en uno de los triunfos más clamorosos del teatro de aquellos años, el ya citado de *La Lola se va a los Puertos*.

Se impone una pausa, un desviarse momentáneamente del tema central, para dar un rodeo hasta el mismo antes de enfrentarse abiertamente con él. Vamos a penetrar ya, analizada, un poco a vuela pluma, la etapa de aprendizaje, en lo que en realidad nos interesa; el período de creación. Pero tengamos en cuenta una cosa: esta labor de creación, original y propia, y por lo mismo terriblemente íntima, está estrechamente ligada a la personalidad del creador. Muy diferente es la labor anterior, puramente de intérprete de un sentir más o menos acertado; de artesano también, conocedor de las técnicas del momento y aplicador de las mismas para remozar lo que podría parecer arcaico; es labor externa, ajena al cosmos particular del que la realiza. De ahí que una simple relación de hechos, de apuntes más o menos precisos, sea suficiente para cubrir esa etapa. Por el contrario, se presenta ahora la parte más difícil, ya que en cada hombre se da, aparte su circunstancia particular, el condicionamiento histórico que lo obliga a realizarse.

Y este realizarse del hombre no se da porque sí; sin más. Forma parte de una muy sutil red de hechos externos siempre relacionados, más directa o indirectamente, con esa persona, pero que, no obstante, van formando parte de su acervo, no particular e íntimo —éste tiene una realización más for-

mal pero dentro de un círculo más limitado—, sino general en lo que de común con el resto de sus semejantes pueda tener. El hombre no está solo; busca constantemente al otro. Esto lo sintió Antonio Machado con más intensidad, posiblemente, que otras personas, que otros escritores de su época. Y, quiérase o no, esta búsqueda es una de las constantes de su obra. No podía faltar, pues, tampoco en el teatro, en esa labor común, aparentemente indiferenciada, pero en la que, como veremos en el siguiente capítulo, es posible encontrar lo que yo denomino «los límites de la colaboración».

> «De lo uno a lo otro» es el gran tema de la metafísica. Todo el trabajo de la razón humana tiende a la eliminación del segundo término. *Lo otro no existe*: tal es la fe racional, la incurable creencia de la razón humana. Identidad = Realidad, como si, a fin de cuentas, todo hubiera de ser, absoluta y necesariamente, «uno y lo mismo». Pero «lo otro» no se deja eliminar; subsiste, persiste; es el hueso duro de roer en que la razón se deja los dientes. Abel Martín, con fe poética, no menos humana que la fe racional, creía en «lo otro», en «la esencial heterogeneidad del ser», como si dijésemos en la incurable «otredad» que padece lo «uno» [9].

Toda una metafísica traza Antonio Machado sobre el tema. Es más, llega a preocuparle de tal forma, que no sólo estudia filosofía, sino que abandona, prácticamente, la poesía, y sólo en muy raras ocasiones vuelve a rimar palabras. Una de estas raras ocasiones es la que concierne a su trabajo teatral. No; esta etapa, así como esta parte de su obra, es más importante de lo que hasta el momento se ha querido ver. Quizá superficialmente, argumentalmente, estas obras apenas nos indiquen nada, pero reencontrándolas en posteriores lecturas reposadas, «lentitivas» que diría Pablo de A. Cobos, la producción teatral se nos muestra enormemente rica en

[9] En JM, OPP, 357.

sugerencias, clarificadora de otras páginas, condensadora, y en ciertas ocasiones concluidora, de ideas y problemas. Alberto Gil Novales, ya citado por mí en la Introducción, es el único que hasta ahora ha sabido ver esta relación entre autor e idea, enlazándolas de este modo, de una forma más directa a la obra de Antonio Machado de lo que hasta hoy se había hecho [10]. En el siguiente capítulo nos acercaremos más directamente a este problema, estudiando la relación autor-metafísica si así se prefiere, de una forma más minuciosa.

De momento nos interesa tan sólo la producción teatral, como tal producción y, externamente a la misma, el contorno histórico en que ésta se lleva a cabo, los condicionamientos y circunstancias que la cercan y la conforman. No es labor fácil, como aparentemente se podría creer, enjuiciar el teatro de los Machado; situarlo, con justicia, dentro del panorama de aquellos años. Éste no arrojaba, a modo de resumen para el futuro, un balance muy favorable, ya que salvo los tres o cuatro nombres que han mantenido su inmarchitabilidad hasta el presente —no incluyo en estas líneas generales a Valle-Inclán, cuyo teatro incomprendido entonces (difícil y casi imposible en su época diría yo), catalogamos todavía en estos años 70, un poco en esa vanguardia excitante y revolucionaria, parte de la cual se nos está ya quedando vieja—, la visión general es más bien desoladora.

El primer cuarto de siglo encuentra al hombre cansado. La denominada «belle époque» no es más que una inercia del siglo que nos ha dejado atrás. Tienen en esto razón los his-

[10] *Ob. cit.*, pág. 103. En final nota 21 a pie de página, dice el autor: «En todas ellas —nota muy interesante— hay problemas de cambio, ocultación o duplicidad de personalidad». También es digno de notarse el hecho de que al mencionar la colaboración de ambos hermanos se detiene en *La Duquesa de Benamejí*, sin trasponer estos límites. Es de lamentar que el autor no ahonde en el tema, dejándolo sólo, como ya indicamos, reducido a unas líneas y una nota.

toriadores al empezar a contar el siglo desde la Gran Guerra. En teatro se había puesto de moda el vodevil. Pasada ya, como violenta reacción a la artificiosidad dieciochesca, la explosión de sinceridad que fue el teatro romántico, aquellos dramas apasionados que enardecían en noches de éxito clamoroso a un público ávido de cambios, el teatro empieza a arrastrar una vida lánguida a lo largo del resto del siglo. Limitándonos a España, las revoluciones interiores, la reacción inevitable de la Restauración canovista, cierran las puertas a todo aquello que, del otro lado de los Pirineos, tenga aire y olor revolucionarios. Así, la labor teatral española permanece un poco al margen de la orientación general europea y no se dan casos de precoz anormalidad o de inquietante ideología; nada más alejado de un Hölderlin o un Büchner que el autor teatral medio español. Se mantiene el teatro histórico —él recuerda las glorias pasadas de las cuales se va viviendo, un poco de espaldas al presente—, y se renueva, dándole casi categoría de creación nacional, la tradición del teatro popular, castizo, que adquiere su máximo exponente en la zarzuela. Hay excepciones, claro, pero son las menos. De Francia nos viene el vodevil, picaresco, superficial, frívolo, que basta para llenar y cubrir las inquietudes de un público carente del más elemental interés; se salva tan sólo la permanencia de lo clásico y el arte interpretativo de algunos actores. Echegaray cubre una gran parte de este siglo con sus obras dramáticas. El teatro de Echegaray es, casi siempre, el teatro de honor; una repetición del drama clásico, con ropajes contemporáneos y con ideas del Siglo de Oro. El público lo acepta, lo aplaude, y el ingeniero ministro se sitúa en la posición máxima dentro del panorama teatral de aquellos años, posición envidiada por más de uno, pero también expuesta a la crítica, a la abierta repulsa y ataque de toda una generación nueva que tiene la ambición de renovar España.

Pero el teatro, como fiel expresión de unos sentires, pide más y poco a poco va dejando solo a Echegaray, transformado ya en gloria oficial tras la concesión del Premio Nobel. Las corrientes sociales, la preocupación por un estado real con el que no existe conformidad, no tarda en reflejarse en los nuevos autores y las obras que estrenan. Dicenta da el aldabonazo con *Juan José* y le siguen, más eficazmente y con menos estridencias, Benavente, Linares Rivas, Galdós que, desde la altura de su monumento novelístico, inicia en los últimos años la labor teatral.

Pero la tarea es difícil. El ambiente no es el más apropiado para experimentos y arriesgadas aventuras; existe un público y el empresario, principalmente, busca a ese público. Por eso se vuelve a lo antiguo, a lo clásico, y muchos son los que claudican; para triunfar, como Benavente, hay que saber halagar, aunque ese halago no sirva más que de envoltorio a lo que en realidad se quiere y desea exponer. Por otro lado, está la España oficial, la España religiosa, las prohibiciones y la censura. Hay que buscar un sentido escapista a la angustia, si no se quiere dejar morir el teatro, y mientras unos vuelven a refugiarse en la historia, en una labor altisonante con la que tienen asegurado el éxito en los estrenos, otros decaen o se repiten. Claro que hay vientos de fronda, mensajes subversivos y experiencias más o menos revolucionarias, pero son experimentos aislados que acaban por agotarse ellos mismos sin ayuda de nadie. Se trata de volver al pueblo y se explota lo que acabó por llamarse «género chico», de escasa ambición —su mismo nombre nos lo indica— y que se limita, la mayoría de las veces a ser un reflejo de costumbres más o menos barriobajeras. La zarzuela se estanca y va derivando, paulatinamente, hacia lo revisteril, acabando en espectáculos de un pésimo gusto que, no obstante, son del agrado del «respetable» que busca lo

picante y la sal gorda. Ejemplo característico: *La corte del Faraón.*

Los años posteriores a la Gran Guerra anuncian un resurgimiento que ya se venía gestando en experiencias aisladas que acabaron por crear un ambiente favorable. Surgen los empresarios autores, como Martínez Sierra y la crítica comienza a adquirir seriedad y profesionalismo. Persisten los nombres ya conocidos de Benavente, Linares Rivas, Marquina, al lado de otros nuevos que empiezan empujando fuerte y tratando de conquistar un puesto que consideran justo. Se comienzan a plantear problemas considerados «tabú» hasta el momento y vuelve a surgir con fuerza un teatro poético alejado del cartón piedra histórico, que entronca más con la lírica. El autor se evade, y así nace el llamado teatro antirrealista, cuyos más dignos representantes pueden ser muy bien el Lorca de sus primeras comedias, el joven Casona, Grau, y, desde luego, Valle-Inclán.

Hay quien incluye en este tipo de teatro las obras de los Machado [11], amparándose un poco en el escapismo que indudablemente existe en todas ellas. Efectivamente, los dos hermanos llevaron a cabo un teatro que en cierto modo podría considerarse como tal, dado que si bien aborda problemas contemporáneos, lo hace siempre, incluso tras la supresión de la censura a la caída de la Dictadura, de una forma suavizada y tangencial. Hay que ahondar mucho para encontrar esa crítica, salvo quizá en *La prima Fernanda*, la más abierta y decidida en este aspecto. Pero no creo que sea un teatro antirrealista. Las obras, salvo en momentos aislados, carecen de esa fuerza lírica que tienen las de Lorca o Casona; esa apasionada poesía que arrastra al lector en las de Valle-Inclán; son obras construidas sobre la base de

[11] MHG, págs. 29 a 34.

un escenario y unos decorados precisos y eso, no cabe duda, las limita enormemente. Tampoco sus personajes entran dentro de las características de los de los autores mencionados, poéticos y líricos los unos o arrastrando tras sí un «fatum» inevitable y agorero los otros. No; los personajes machadianos son seres concebidos dentro de una realidad aplastante a la que no pueden escapar, a la que están sujetos sin huida posible; quizá el único de estos personajes que se libera un poco de esa agobiante realidad sea «La Lola»; otros —Julián Valcárcel, por ejemplo— intentan hacerlo y la lucha acaba por vencerlos y matarlos. Repito lo que ya dije con anterioridad; es difícil clasificar y enjuiciar este teatro que en el fondo oscila entre la realidad y la poesía. Pero entendámonos; hablo de poesía teatral, que muy poco o nada tiene que ver con el teatro en verso; y esta poesía teatral la encontramos en muy pocos y contados momentos, y nunca continuadamente a lo largo de toda una obra; hay toques aislados, de alto valor lírico, como el final del primer acto de *La Lola* o las escenas de Julián Valcárcel con Leonor, pero son los menos. Normalmente impera esa realidad ya mencionada, dentro de la cual los personajes se comportan con absoluta normalidad y casi, casi, vulgaridad, distanciados de cualquier posible escape lírico; es más, incluso en algunos casos —el Salvador de *Las Adelfas*— ironizan en torno a esas huidas líricas y las evitan como algo que no es lógico en su mundo.

Hemos alcanzado uno de los puntos más sutilmente peligrosos que plantea el análisis de estas obras. Para el observador actual, que posiblemente apenas ha establecido contacto de una manera superficial con las mismas, movido tan solo por la necesidad de conocimiento del teatro de una época y tomándolas globalmente como parte indiferenciada del conjunto de obras de esa época, para ese observador,

repito, estas obras pueden parecerle piezas muertas, restos arqueológicos o fosilizados; buenas para una antología teatral, a guisa de ejemplo, y nada más. Es lógico pensar que bajo tal concepto tiene que resultarle difícil comprender el éxito que acompañó a las mismas en las fechas en que fueron estrenadas, incluso el rotundo e innegable de *La Lola se va a los Puertos*. Para este posible observador Manuel y Antonio Machado son, ante todo, poetas y eso no basta para salvar toda una producción teatral, por mucha perfección que se acumule en su verso. Tampoco son válidos otros aspectos, externos pero necesarios e inseparables de la obra, como la técnica constructiva —una obra puede ser perfecta en este aspecto y resultar, no obstante, terriblemente fría— o el juego argumental, que juzgará un tanto infantil en algunos casos. Tampoco puede juzgar su problemática a la luz actual, ya que esta producción queda bastante alejada de inquietudes que pudieran acercarla a la visión de hoy. Vuelvo a repetir que el defecto es antiguo. Este hipotético observador está prejuzgando, amparándose en conceptos ya establecidos de antemano por otros que trazaron las líneas generales del teatro en el siglo actual. Ahora bien, ¿es culpa de ellos? Probablemente no; este teatro, externamente fácil, resulta, cuando se quiere profundizar en él, terriblemente difícil.

El teatro de los Machado está condicionado por ellos mismos; quiero decir que en él se encuentra —al menos por lo que concierne a Antonio Machado, como veremos en el siguiente capítulo— repetida la constante de su pensamiento que puede llegar a completarse o clarificarse mediante este aparente juego teatral; el hecho se agudiza en el caso de Antonio cuando éste se transforma en creador propio. Y es precisamente este condicionamiento el que le hace poseer una de las cualidades más precisas y salvadoras: el equili-

brio. Efectivamente, esta cualidad es, a mi entender, lo que hace que dichas obras alcancen la cota de estos años sin haber envejecido. Ese «poder y no querer» que prohíbe a sus autores el lanzarse por derroteros poéticos hacia un teatro antirrealista absoluto, prefiriendo quedarse a medio camino entre lo vulgar y lo sublime, con el consiguiente peligro de que esto último desemboque en lo ridículo, es quizá el factor que más valora esta producción. Toda ella es una tensión continua de fuerzas; la Poesía tira en ellos y de ellos y, al mismo tiempo, el deseo de no sucumbir a su canto de sirena les conduce a trazar personajes y situaciones dentro de unos límites de tensión que parecen dispuestos a romperse de un momento a otro. Hay, naturalmente, conflicto en estas obras, en sus personajes, que a veces parecen llevarlo sobre ellos mismos, pero es tema que no entronca con las corrientes actuales; problema, podríamos decir, que carece de ideología, de preocupación humana. No deja de llamar la atención lo antedicho, máxime tratándose como se trata de una figura de la talla de Antonio Machado. Entiéndaseme; no niego que exista en las obras ese otro planteamiento, el que tanto preocupó a nuestro hombre; existe, y está allí, con su preocupación, con su polémica, con su toma de conciencia; más agudizado aún en su experiencia individual, en la única realización personal que de lo teatral llevó a cabo. Es más, ya lo hemos dicho, esta preocupación es una de las condicionantes de la producción total de ambos hermanos. Lo afirmado antes no es negar este hecho, que está ahí, delante de nosotros, para contradecirnos nada más abrir la obra o ver alzarse el telón, pero es que ese planteamiento, aun interviniendo como condicionante del resto, no es el propio de la obra; es, me atrevería a decirlo así, ajeno en cierto modo a ésta. Es el problema de Antonio Machado, particular suyo, de su ideología indivi-

dual, de su metafísica política si se quiere, pero no lo es de la pieza teatral, de los personajes creados por él y su hermano [12]. Aquellos tienen bastante con su propio conflicto particular, con esa tensión dentro de la que fueron creados; con moverse, algunos a contragusto, en los límites trazados, sin romper nunca el equilibrio. Lo principal en estas obras es esa dosis de más y menos que se escapa al más concienzudo análisis; es difícil, diría que imposible, delimitar las fronteras del equilibrio, los puntos donde se acusa más la tensión y aquellos otros donde la encontramos más debilitada.

Quizá podamos establecer una clasificación de las obras en las que ésta se acusa más o menos intensamente. Y ésta es otra de las preocupaciones, de las incitaciones que nos plantea este teatro. Su enjuiciamiento, su clasificación dentro de un conjunto y el análisis, una a una, de las mismas como tales obras completas y cabales, sin desear traspasar estos límites. De ahí que hayamos llegado al equilibrio y de ahí que mantengamos lo antedicho de considerar a éste como una de las más valiosas cualidades de las mismas, capaz de hacerlas cruzar el túnel del tiempo para llegar a nuestros días [13].

---

[12] Ya veremos esto en el siguiente capítulo, en el que se delimita la parte de colaboración que corresponde a Antonio Machado.

[13] Deberá intentarse una revalorización teatral de los hermanos Machado, reponiendo estas obras, o al menos las más características. Los teatros Nacionales, que son los que pueden realizar estas experiencias sin temor a la taquilla, tienen la palabra. Noticias vagas indicaron un día que TVE intentaría, posiblemente, el montaje de *La Lola se va a los Puertos* aunque no dentro de los ciclos teatrales, sino realizándola como *Cuando las Cortes de Cádiz* de Pemán, que se transformó en *Lola la Piconera*. Pero esto, en el momento actual, no ha pasado de ser un rumor; algo más práctico fue la reposición de la obra de Tirso de Molina *El condenado por desconfiado* en el Teatro Español, según la versión de los Machado ya apuntada aquí.

Situándonos frente a este conjunto de seis obras, que componen la totalidad del teatro de los Machado [14] podemos intentar su clasificación o catalogación usando los dos términos vulgarizados ya, de «teatro mayor» y «teatro menor». Dentro del primer apartado —teatro de hondura, con garra y, desde luego, con ambición— incluiríamos, sin ningún género de dudas, *La Lola se va a los Puertos* ocupando el puesto de honor y en un segundo y más discreto lugar *Desdichas de la Fortuna* y *Las Adelfas*. En el denominado «teatro menor» —de escasa altura, convencional, poco profundo— anotamos las otras tres obras, situando en un primer plano, que podría servir de cabeza de puente entre una y otra división, *La prima Fernanda*, dejando en segundo término las dos obras restantes: *Juan de Mañara* y *La Duquesa de Benamejí*.

Claro está que esta división, como todas las del mismo estilo, encierra mucho de convencional y arbitrario, puesto que obedece a un juicio particular; a una visión individual que, además, no está contrastada con otras debido a la especial consideración que hasta ahora se ha mantenido respecto a este teatro. Vaya por delante, en previsión de futuras polémicas, que esta división no pretende ser tajante, ya que nos hacemos cargo de que no todo es malo en las últimas, ni todo, tampoco, acierto en las primeras.

Es curioso observar, sin embargo, que situamos en primer término aquellas en las que más se acusa la mano de Antonio Machado, resultando ésta más desvaída en las clasificadas como «teatro menor». No pretende lo indicado establecer

---

[14] Prescindimos —se habrá notado ya— de la producción teatral anterior de Manuel por no interesar al tema, así como de los bocetos o resúmenes que Antonio trazó y que fueron publicados posteriormente en *Juan de Mairena*, por ser objeto de consideración en la tercera parte de esta obra: La labor teórica.

afirmaciones gratuitas en torno a la superioridad de Antonio, para la labor teatral, sobre Manuel. Falta todavía por delimitar la colaboración de éste y la consiguiente influencia que a través de esa colaboración mantiene su obra en estas piezas, y no dudamos que existirán fragmentos en cada una de ellas en donde esa frontera entre uno y otro será totalmente imposible de delimitar[15]. El hecho de que aquí trate-

---

[15] Por ejemplo:

DUQUE. — Más que pintura, verdad.
¿De Velázquez?

CONDESA. — ¿Quién lo duda?
En Italia es maravilla
el arte; verdad desnuda
es, además, en Castilla.

DUQUE. — El maestro sevillano
también me adula.
.....
El arte, señora mía,
siempre miente. ¿Esa apostura
tengo yo? ¡Quién lo diría!
¡Yo, buen jinete! En pintura.
Mis achaques de gotoso
gracias si van en litera.

CONDESA. — Aunque lo dudéis, esposo,
la pintura es verdadera.
Don Diego os puso a caballo;
el brazo de la bengala,
mientras miráis de soslayo,
al horizonte señala.
Tal sois, que el rostro volvéis
porque os veamos mejor
mandando en lo que no veis:
como os retrata el pintor.

Este fragmento, correspondiente al acto I, escena VIII, de *Desdichas de la fortuna* puede servir fácilmente de muestra de lo que se dice en el texto. Si Manuel Machado poetizó la pintura —*Museo, Apolo*— no faltan en Antonio comentarios en torno a la misma, en

mos de estudiar solamente la figura de Antonio Machado no es, desde luego, casual, pero tampoco degradativo para su hermano. Ya en la Introducción dejamos establecido nuestro deseo y esperamos fervientemente que pronto sea realidad.

No obstante, en el análisis que a continuación se expone, preferimos mantener el orden cronológico, más lógico y normal para la evolución de este teatro, que la clasificación establecida más arriba, más acorde para una visión de conjunto. Y no cabe duda que comienzan con buen pie. La primera obra se la estrenan nada menos que María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza en el Teatro de la Princesa —hoy María Guerrero— la noche del 9 de febrero de 1926. La obra, subtitulada «tragicomedia en cuatro actos y en verso», narra la historia del hijo bastardo del Conde Duque de Olivares; su título: *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel*; la narración se atiene bastante a la realidad de la historia, salvo la trama amorosa, que les vale a los Machado para dar argumento a la realidad. Los cuatro actos están perfectamente construidos; el verso, ya lo dijo la crítica, impecable; la acción, interesante, prende rápidamente en el espectador que asiste, no a una representación más de teatro histórico a lo Marquina, sino al planteamiento de un hecho trasladado a tiempos pretéritos. ¿Por qué esta preterición? Más adelante, en el siguiente capítulo, analizaremos algunas de las respuestas válidas para la pregunta; por ahora conformémonos con precisar que la ambientación no fue probablemente buscada por capricho; el personaje real les suministraba, como hecho a la medida, la orientación que deseaban dar a su personaje de ficción; hay lucha de generaciones, la eterna polémica entre padre e hijo; hay intención de

especial en *Los Complementarios*, por lo que, en rigor, resulta difícil el adjudicar fragmentos como el transcrito, ya que temáticamente son comunes.

buscar horizontes mejores y hay amor. Éste no podía faltar en una obra en la que interviene Antonio Machado. Ese hombre sediento de amor, cansado de soledad, tiene que hablar del amor, porque para él, el amor significa no sólo relación hombre-mujer, sino compañía, calor de hogar, y tantas otras cosas de las que siempre careció. Precisamente el análisis de ese amor, que ahora nos llevaría demasiado lejos, se explica más detalladamente en su lugar oportuno, pero no debemos olvidar que Antonio Machado es el gran teórico español del amor, que esa búsqueda, que como una constante le acompaña siempre, del *otro*, de esa tendencia hacia la *otredad*, no es, a fin de cuentas, otra cosa que amor, anhelo de amor, búsqueda desesperada del amor. Sí, el amor tenía que cruzársenos en el camino; era inevitable, ya que es base primordial de toda esta producción. Y no el amor visto como anécdota; éste, para la acción teatral es suficiente y como tal lo envuelven los autores para encajarlo en el desarrollo de la obra; pero agazapado tras los versos, detrás de las palabras, latiendo en lo más hondo de esa razón poética, está el verdadero, el hondo, el único valioso; esa angustia que acompañó al poeta durante toda su vida, tras la muerte de Leonor.

Pero volvamos a nuestra obra que, lógicamente, no está totalmente construida en torno al amor. Hay un tema tan importante y cuyo desarrollo es quizá el mérito mayor de la obra: la libertad.

El protagonista, hombre de vida turbulenta y aventurera, a punto de ser ahorcado en más de una ocasión, espadachín y galán; hombre, en suma, de vida libre y sin traba alguna, se encuentra de pronto y contra su deseo, aherrojado en una cárcel dorada de la que no puede huir y en la que se ahoga inexorablemente. La voluntad de su padre, más poderosa en todos los conceptos, acaba por imponerse, y en esa afirmación

voluntariosa de su poder arrastra no sólo al hijo, sino también a los que lo rodean. Hombre de estado, ambicioso de poder hasta la desmesura y por lo mismo obligado a él, no puede comprender el valioso sentido que la palabra «libertad» encierra para el resto de los hombres.

> ¿Libertad? ¿Para qué la
> queréis?

pregunta en cierta ocasión.

> Para respirarla.
> ¿Para qué se quiere el aire,
> y morimos cuando falta?

le responde su antagonista, resumiendo en esa frase la totalidad del complejo problema que nos plantea la obra.

Ésta podía adquirir, pues, un cierto matiz político, dada la preocupación central de la misma, matiz que los autores saben eludir sin comprometerse. De ahí esa traslación a tiempos pretéritos, aunque no la única que la motiva. Corrían tiempos difíciles para el pensamiento español y no se podían mencionar ciertas ideas impunemente; pero éstas, puestas en boca de personajes históricos, varios siglos atrás, perdían toda significación demagógico-política y pasaban a engrosar el acervo común.

El éxito de *Desdichas de la fortuna* superó la esperanza de sus autores. La crítica se mostró unánimemente elogiosa y en esa unanimidad creo yo que radica su mejor elogio [16]. El éxito alcanzó hasta el mismo interior de la Institución Libre de Enseñanza, donde los autores habían estudiado y

[16] Tanto para las críticas en torno a esta obra, como para las producidas a raíz de los siguientes estrenos, cf. MHG a partir de la pág. 80. No se reproducen íntegramente, ya que van insertas en el texto, pero sí los párrafos más importantes de las mismas.

se patentizó en un entrañable homenaje que la citada Institución rindió a éstos. El ofrecimiento estuvo a cargo de su más digno representante en aquellos momentos, Manuel B. Cossío, que supo ver y calar hondo en la intención de los autores al referirse, inevitablemente, al éxito motivo del homenaje.

> Y algo más todavía. En *Desdichas de la fortuna*, y siempre con palabras de pura belleza, habéis imaginado, habéis creado símbolos cristalinos de nobles acciones. —Sé siempre sincero, lucha contra la farsa, afírmate en tu naturaleza; vive tu propia vida— dice y hace vuestro nuevo Segismundo, sin silogismos, Julianillo Valcárcel. Y muere de amor y por el amor que es la cosa más bella. Y si muriendo por amor quieren aún más belleza, muere renunciando al amor por divina vibración de humanidad en las entrañas; por desinterés, gratis, por gracia, por las «Gracias», por las hermosas «Cárites», es decir, otra vez por el amor mismo, por caridad humana.
>
> Por eso vuestra Doña Leonor, convertida en Don César, es la figura más poética de la tragicomedia, la que más nos conmueve, la que más vemos luego en sueños, la que hunde más sus raíces en nuestros corazones.
>
> Si la sombra bendecida del maestro nos hablase de nuevo, ¿qué otra cosa que lo mismo que Julianillo y Leonor nos diría? Sé fiel a ti mismo; rechaza la áurea copa vacía; muere por el amor en todas las esferas; por las divinas «Gracias»; pon sobre todos tus anhelos la «Cárites» divina y humana... [17].

En el siguiente año, 1927, estrenan *Juan de Mañara*. El éxito les sigue acompañando, aunque ya aquí existe discrepancia entre los críticos. En realidad la obra, estrenada en el teatro Reina Victoria por Josefina Díaz y Santiago Artigas, es de una calidad bastante inferior a la primera. Recogen

---

[17] Cf. MHG. Observo que en la bibliografía que da de la cita no menciona su inclusión en el boletín del I. L. E. Véase a este respecto la bibliografía final, en la que se da la ficha completa.

en ella los autores una leyenda sevillana en torno a un personaje mítico y que sin embargo cuenta con raíces históricas nada fantásticas. El tema es el eterno de Don Juan, esta vez en la figura de Mañara, el arrepentido sevillano que murió en olor de santidad. Efectivamente, aquí también existe arrepentimiento, pero se nos escamotea la escena y sí se nos dan otras lamentables que nada dicen en favor del recién comenzado teatro machadiano. Quizá si la obra hubiese sido vestida con ropajes antiguos, y tenido un tono parecido a la anterior, incluso resucitando un poco la comedia clásica de capa y espada, ésta hubiera salido ganando; pero al trasladar el tema a la época moderna, las reacciones del teatro clásico del honor, posiblemente más disculpables en el mismo, difícilmente tienen explicación. Las reacciones, lo mismo del protagonista que de sus dos compañeras —Beatriz y Elvira— carecen de consistencia y más parecen obedecer a actitudes arbitrarias que a una lógica sucesión de hechos. El momento clave, ya lo hemos dicho, se nos escamotea, sin saber exactamente por qué, por lo que, si nos atenemos como motivo del arrepentimiento a los sucesos finales del segundo acto, éste se nos antoja ilógico. En ciertos momentos la acción parece caer en los peores defectos del teatro de Echegaray, como esa escena del Acto II en que ambas rivales en amor rivalizan en renunciamientos. Logra solamente darle una dignidad reconocida por todos, el verso, ese verso tan ajeno a la versificación teatral; cuidado, pensado y medido hasta el máximo, transforma las escenas, una tras otra, en verdadera poesía, hecho que ya, como una reiteración, venía admitiendo la crítica.

> Tienen —los versos—, con su severa elegancia, con su claro fluir, con su sonoridad nunca fiada a efectos de relumbrón, en que la palabra es vestidura exacta del pensamiento, noble siempre, acerando a veces su delicadísima expresión en más fuertes

latidos, tienen lo que se puede concretar en un vocablo de que se abusa mucho: raza.

Nunca en versos modernos fue menos visible la imitación, más evidente la alcurnia [18].

Las Adelfas, el estreno del año siguiente, 1928, por la Compañía de Lola Membrives en el Teatro del Centro (actual Calderón), fue una obra con poca suerte. Muy superior en todos los conceptos a *Juan de Mañara,* tuvo una fría acogida, durando poco tiempo en cartel y por lo mismo constituyó uno de los dos aparentes fracasos de los autores. Los motivos hay que buscarlos en dos razones, temática una, estilística la otra, que convencen plenamente. La primera radica en su parte argumental que en realidad supuso una sorpresa por su tema, totalmente extraño en aquellos años al público español. Vayamos despacio; no quiero ni deseo que se interprete mal lo que acabo de afirmar. No pretendo establecer aquí unas coordenadas rígidas en torno a la cultura de ese público, ya que el simple hecho de que se proyecte y estrene una obra psicológica indica que el terreno ya estaba lo suficientemente abonado para ello; quizá resultase mejor hablar de «originalidad», puesto que un tema como el de *Las Adelfas* no se había planteado hasta el momento, al menos en lo que yo puedo responder de mis noticias y estudios. Hubo quien le achacó a la obra una fuerte influencia de Pirandello, y el que tal hizo, si bien no hablaba a humo de pajas, tampoco acertó plenamente. Pirandello —o parte de su obra— gira en torno a la personalidad, a la obsesión del «yo» y más agudizadamente del «otro»; *Seis personajes en busca de autor* y *La vida que te di* inciden fuertemente en el tema, mientras que otras obras —*Enrique IV*— lo tocan pero como disculpa. No es éste el caso de *Las Adelfas*; en esta obra se

[18] MHG, 102-103.

busca el camino oscuro, apenas conocido, del alma, del subconsciente; las recónditas galerías de los sueños, esos «colmenares» tan machadianos y que tan bien conocía nuestro poeta. Y ahí radica lo insólito de la obra; no es el buceo de una personalidad; no es la búsqueda del prójimo para acabar encontrándose a sí mismo; no es, desde luego, la obsesión del «otro». Tampoco es el análisis detallado, minucioso, casi exhaustivo, de uno mismo; Hamlet y Raskolnikof no tienen cabida en esta obra. No, *Las Adelfas* no es nada de eso; *Las Adelfas* es el análisis, casi me atrevería a llamarlo clínico, de una obsesión motivada por un hecho pasado y del cual el personaje protagonista se siente culpable. Estamos, pues, ante una pieza que entra plenamente en el calificativo de psicológica, por lo que, dada la fecha de su estreno, casi podemos afirmar que se trata de una obra de abierta vanguardia. Hoy los temas psicológicos proliferan e incluso adquieren caracteres masivos; se ha creado toda una literatura, en cuya valoración no vamos —desde luego— a entrar, bajo este concepto e incluso podemos insinuar que la misma está empezando a quedar desacreditada. Pero en aquellos años trasladar a las tablas una experiencia de ese tipo, cuando en muchos lugares Freud no era más que un nombre vago, requería un entusiasmo, un afán de renovación y un espíritu de aventura poco comunes. De ahí que la obra fuese recibida con sorpresa, con impacto cargado de asombros y que por lo mismo, esa sorpresa impidiese captar plenamente los múltiples e innegables valores que la pieza posee. En el siguiente capítulo, como comentarios y ampliaciones a lo que en el mismo se pretende, se incide sobre el tema, por lo que quedo, en cierto modo, liberado de extenderme ahora en el mismo.

El otro motivo, no posible sino cierto, dijimos que era estilístico. Efectivamente, la obra, como todas, está escrita en verso. Un verso que, como siempre, asombra por lo cuida-

do, preciso y perfecto de su factura y sobre el que no vamos a insistir más, so pena de pecar de reiterativos. Pero por primera, y posiblemente, única vez, los hermanos Machado no han acertado. En la simple lectura nos damos perfectamente cuenta de que esta versificación no encaja en el contexto general de la obra, de que está añadida y no en su lugar. *Las Adelfas* está pidiendo un tratamiento en prosa que los autores no supieron darle y que indudablemente hubiera valorado grandemente la misma. Éste es, a mi entender, el defecto más grave de la obra, pues el motivo analizado anteriormente obedecía a circunstancias externas un tanto condicionadas, mientras que éste forma parte de la realización y no la abandona en ningún momento.

El posible antecedente de esta obra quizá esté en una copla de Manuel Machado en torno a la flor de la adelfa:

> Eres bonita y mala
> como la adelfa,
> que da gusto a los ojos,
> pero envenena.
> Aunque yo tengo,
> contra veneno tanto,
> contraveneno [19],

lo que no tendría nada de extraño conociendo la posterior experiencia de *La Lola* como veremos a continuación.

En efecto, *La Lola,* la más popular y quizá también la mejor de las obras teatrales de los Machado, tiene su punto de partida en una solearilla popular y anónima:

> La Lola,
> La Lola se va a los Puertos.
> La Isla se queda sola.

---

[19] *Obras Completas* (?) de M. y A. M., pág. 140.

que posteriormente Manuel Machado glosó en un poema: «Cantaora».

«La Lola,
La Lola se va a los Puertos.
La Isla se queda sola».
Y esta Lola, ¿quién será,
que así se ausenta, dejando
la Isla de San Fernando
tan sola, cuando se va?...

Sevillanas,
chuflas, tientos, marianas,
tarantas, «tonás», livianas...
Peteneras,
polos, cañas, «seguiriyas»,
soleares, «soleariyas»,
martinetes, carceleras...
Serranas, cartageneras.
Malagueñas, granadinas.
Todo el cante de Levante,
todo el cante de las minas,
todo el cante...

que cantó tía Salvaora,
la Trini, la Coquinera,
la Pastora...
y el Fillo, y el Lebrijano,
y Curro Pabla, su hermano,
Proíta, Moya, Ramoncillo,
Tobalo —inventor del polo—,
Silverio, Chacón, Manolo
Torres, Juanelo, Maoliyo...

Ni una ni uno
—cantaora o cantaor—
llenando toda la lista
desde Diego el Picaor
a Tomás el Papelista,
ni los vivos ni los muertos,
cantó una copla mejor

que la Lola...
Esa que se va a los Puertos
y la Isla se queda sola [20].

Y de donde arranca toda la obra teatral. El propio Manuel Machado intenta explicar este proceso en más de una ocasión. Con motivo de su ingreso en la Real Academia delimita claramente el concepto que de la obra dramática tenían ambos hermanos.

> 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 [21].

Explicando en otro lugar la clave de *La Lola*:

> Pero, en todo caso, lo cierto es que, en verso o en prosa, el poeta lírico y el dramático siguen procesos diametralmente opuestos para su obra. El lírico sintetiza y quintaesencia; el dramático analiza y desarrolla. De toda la historia de un amor mal logrado, el poeta lírico *extrae* una «soleá»:
>
> Tu calle ya no es tu calle,
> que es una calle cualquiera
> camino de cualquier parte.
>
> Por el contrario, el poeta dramático desenvuelve en tres actos de comedia una simple «solearilla»:
>
> La Lola,
> La Lola se va a los Puertos.
> La Isla se queda sola [22].

---

20 *Ob. ant.*, págs. 151-152.

21 En MHG, 118. Es un fragmento del discurso leído por Manuel Machado en el acto de recepción de la Academia, titulado *Unos versos, un alma y una época.*

22 En MHG, pág. 119. Pertenece a un trabajo de Manuel Machado titulado *Teatro poético, poesía dramática,* sin más detalles, a no ser

Y dejando claramente delimitadas las fronteras entre teatro y poesía, esas dos fuerzas que representan la constante —como ya apuntamos— de este teatro.

Por su parte, Antonio Machado también se ocupa de *La Lola* y en su correspondencia con P. V. detalla la génesis de la comedia.

> Cuando la Membrives —hace ya tres años— nos pidió una comedia andaluza, pensamos sacarla de la solearilla y como respuesta a esta interrogación —se refiere Antonio Machado al interrogante que se plantea su hermano en la glosa poética de la copla y que figura en la carta líneas más arriba—. Y planeamos una comedia con las máscaras esenciales del flamenco: una cantadora, un guitarrista, un viejo sensual y un joven enamorado. Y hubiéramos hecho una comedia realista, huyendo siempre del andalucismo de pandereta y muy semejante a la realizada salvo una nota: la idealidad de la Lola. (...) El propósito de sublimar a la Lola es cosa mía [23].

Conceptos que, poco más o menos, se repiten en la antecrítica que los autores publicaron en «ABC» el 7 de noviembre de 1929, la víspera de su estreno en el teatro Fontalba y en la que se advierte que no han intentado hacer una andaluzada más, sino algo más importante, más hondo que reflejar esa Andalucía de pandereta tan traída y llevada —antes y ahora— como señuelo turístico cara a la exportación.

Inesperadamente, casi sin quererlo, surge una pregunta. ¿Por qué ese alarde bibliográfico en torno a *La Lola*? ¿Es que el resto de las comedias no gozó por parte de sus autores de la misma consideración?

---

la ficha correspondiente a la biblioteca de la «Casa Hispánica» en Columbia University.

[23] V. Concha Espina, *De Antonio Machado a su grande y secreto amor*, pág. 56, Ed. Lifesa, Madrid, 1950.

La respuesta está en el éxito rotundo, definitivo, apoteósico, que representó el estreno de la comedia. Fue, y sigue siendo, la más popular, la más conocida y la más mencionada de los hermanos Machado; es difícil encontrar a alguien que no conozca, siquiera de oídas, *La Lola,* llevada también al cine hace ya algunos años en una desgraciada versión que no debía haberse comercializado; pero aun así, ella valió para popularizar la obra y los personajes. Y quizá por eso, obedeciendo a esos imperativos del éxito, de la popularidad, los autores se vieron en la necesidad de conservar más cuidadosamente todo lo escrito en torno a la obra antes y después del estreno, pues es bien sabido que un éxito con las características del de *La Lola* obliga más a los autores a prodigar comentarios, críticas o simples glosas a lo que han realizado.

Como punto final a este desfile bibliográfico, queda por citar, a guisa de colofón, el poema que Manuel Machado dedicó a la interpretación de Lola Membrives, que tuvo, con esta obra, uno de sus más grandes éxitos, que ella recordó siempre con emoción. A título anecdótico mencionaremos que ésta fue una de las pocas obras teatrales en que la actriz pudo demostrar también, y aparte sus indiscutibles dotes como intérprete, sus características de «cantaora».

El poemita mencionado no es, desde luego, el primero que el poeta dedica a esta actriz; anteriormente hemos citado otros del mismo tipo —laudatorios y de circunstancias— que el poeta escribió con motivo del estreno de *La Niña de Plata* de Lope de Vega, y que muy bien pudieron ser el acicate que espolease a la actriz, como ya hemos apuntado, a solicitar nuevas obras de los hermanos Machado. No obstante, éste sigue trayectoria distinta, pues recorriendo el camino trazado por la solearilla desemboca en la actriz, por lo que sus características especiales de poema circunstancial quedan un poco oscurecidas por el tratamiento del mismo. Citémos-

lo sin más, para cerrar esta pequeña aportación bibliográfica al tema de *La Lola.*

Según cierta solear
hubo en Cádiz una Lola
que dejaba la Isla sola
al irse al Puerto a cantar.

Se iba la Lola y escuchar
nadie más coplas quería.

La gracia de la Poesía
con ella al Puerto marchaba
y la Isla sola quedaba
hasta que Lola volvía.

Lo que la copla ha cantado
de aquella Lola en memoria
no será tal vez... la historia
que Antonio y yo hemos contado.

Pero hemos adivinado
tras de su sencilla trama
lo que callaba la Fama
en su loor de la estrella:

Y era... que hoy la Lola aquella
¡Lola Membrives se llama! [24].

Pero en *La Lola* concurren otras características dignas de mención y que alcanzan por sí solas más hondura que toda la que un exhaustivo recuento bibliográfico pueda suministrarnos. En primer lugar, fijémonos que normalmente nos referimos al mencionar esta obra a «La Lola», omitiendo el título completo. Este dato, acreditativo de una popularidad que se ha mantenido a través de los años, resulta imposible aplicado a otra cualquiera de las seis obras en común; no

[24] En *Cadencias de Cadencias,* págs. 51-52.

se nos ocurriría nunca decir «El Mañara» o «La Duquesa» por *Juan de Mañara* o *La Duquesa de Benamejí*; con «La Lola» sí podemos hacerlo, y de hecho ya lo estamos realizando.

Por otra parte, la obra es quizá la que más acusa las características de Manuel Machado, aunque Antonio marque su impronta en más de un pasaje, como más adelante veremos; pero en conjunto la construcción de la misma obedece en su totalidad a Manuel, más capacitado posiblemente que Antonio para captar el ambiente de la Baja Andalucía, dadas sus personales características.

Por último, esta obra no acusa, al igual que *Desdichas de la Fortuna* en la que no podía darse por la época de su desarrollo, la clásica polarización situacional del resto, que siempre oscila entre los dos puntos geográficos claves del Modernismo español: París —Francia mejor— y Andalucía. Efectivamente, en *Juan de Mañara* la acción transcurre en Sevilla y París; en *La prima Fernanda,* en Madrid y el sur de Francia; en *Las Adelfas,* desarrollada parte en Andalucía y parte en un punto indeterminado aunque posiblemente dentro de España, se habla de una «tournée des Grands Ducs», como si el hampa madrileña tuviese las características de la parisiense, lo cual nos inclina a pensar que esa indeterminación de lugar se acusa más mediante este detalle. Por su parte en la última de las obras, *La Duquesa de Benamejí,* toda ella desarrollada en España y con un tópico tema español que más parece españolada, se perfila la figura de un oficial francés que aporta su aire internacional, y se menciona la expedición del Duque de Angulema. Todo esto puede parecer superfluo a primera vista, pero creo que el dato es más importante de lo que pudiéramos creer, ya que encontramos una constante presencia de lo francés como condicionante, en parte, del desarrollo de las obras comunes, condicionante

que a la hora del análisis no debemos desechar. Pues bien, *La Lola* carece de ese condicionante; no lo necesita, ya que lo que los autores pretendieron llevar a cabo es el reflejo fiel de una Andalucía real a la que las tergiversaciones abocaban al peligro de desaparecer. Por eso esta obra es la más profundamente española de todas; la que más hondamente sintieron y en la que más profunda emoción han puesto los dos hermanos. Y ésta puede ser, en definitiva, la verdadera clave del éxito que tuvo, y mantiene, *La Lola se va a los Puertos.*

La siguiente comedia, estrenada en el teatro Victoria de Madrid en 1931, bajo el título de *La prima Fernanda,* nos conduce a un enfoque diferente del teatro de estos autores. En primer lugar tenemos un dato sintomático, la fecha del estreno. Los Machado, que hasta *La Lola* caminaban a compás de estreno por año, hacen un alto de dos hasta que se deciden a entregar esta nueva obra a la Compañía de Irene López Heredia. ¿Por qué este alto, más aparente que real, en la producción dramática? Son válidas, para este caso, dos respuestas. La primera, que el tema exigía un ambiente más abierto, una situación política más liberal; *La prima Fernanda* nunca hubiera podido ser estrenada en los años de la Dictadura, aunque sí posiblemente en los escasos meses que mediaron entre la caída de ésta y la de la Monarquía; en todo caso, la obra se estrenó a raíz de la proclamación de la II República, lo que indica que ya estaba escrita y ensayada con anterioridad a este suceso político. Los autores se plantean en esta nueva comedia una situación política e incluso hacen el retrato ideal del tipo arribista y politizado que tanto debió darse en aquellos años; en realidad tiene unas características que pueden calificarse de demagógicas e incluso de revolucionarias si tenemos en cuenta la tónica general del teatro machadiano. El ataque es bastante abier-

to; directo desde luego, sin envolturas de ropajes pretéritos ni insinuaciones más o menos solapadas. Incluso encontramos, lo que no deja de llamarnos la atención, una velada alusión a los orígenes de la Dictadura, que muy bien puede pasar a formar cuerpo con otros ataques más o menos literarios a aquel régimen, y de los cuales el más característico es *La hija del capitán* de Valle.

Uno de los personajes comenta la situación española tras los sucesos que se describen en el Acto II:

> La reacción, que entre nosotros
> siempre a la acción se anticipa,
> trajo el Gobierno de fuerza
> que el papastro comandita
> con su inmaculado sable [25].

La segunda respuesta hay que buscarla en el éxito anterior. Éste ha condicionado toda la producción futura de los autores que, como personas conscientes de su responsabilidad cara al público, no quieren hacer cualquier cosa, existiendo en ellos un lógico temor a defraudar a ese mismo público que espera, si no un «crescendo», sí un nivel semejante al de la obra que aplaudieron con entusiasmo. Antonio Machado no deja de hacerse eco de estos temores en su correspondencia con P. V.

> Tenemos muy atrasada nuestra comedia y si no nos damos alguna prisa va a ser difícil estrenar esta temporada. Nuestra «Prima Fernanda» tiene ya dos actos conclusos, pero en el tercero hemos experimentado un «pietinement sur place». *Nuestro problema no es ahora hacer una comedia, sino hacerla bien; después del éxito inmenso de «La Lola» se espera mucho de nosotros.* Si la comedia no queda a satisfacción nuestra, no irá a la escena [26].

---

[25] Ver en *O. C., La prima Fernanda,* acto III, pág. 571.
[26] Ver Concha Espina, *Ob. cit.,* pág. 97.

Temores que persisten, ante un posible fracaso o una fría acogida por parte del público, cuando ya los ensayos están en marcha, abocados a un inminente estreno.

> Mañana lunes estará en Madrid Irene López Heredia con su Compañía. Me dijo el representante que tenían ya muy sabida nuestra «Prima Fernanda» y que esperan un éxito. Veremos. Yo soy en cuestiones de teatro tan escéptico como en política. Ni siquiera estoy seguro de que lleguen a representarla; si la representan, dudaré de su éxito, y si tiene éxito, dudaré de su valor poético... [27].

La condición escéptica de Antonio Machado no se equivocaba. La comedia, si bien no fue un fracaso, tampoco puede decirse que resultase un éxito. Quizá la clave de la reacción del público se encuentre en lo que muy certeramente señala un crítico de aquella noche.

> Los hermanos Machado, demostrando nuevamente la flexibilidad de su talento, han cambiado esta vez el rumbo de su dramaturgia y, elevando la condición social de sus personajes, pero no la intensidad poética de su expresión dramática, han escrito una «alta comedia», según llamábamos hace algunos lustros a las comedias en que el lugar de la acción estaba en el ambiente de la «alta sociedad».
>
> Es quizá, el género dramático que menos se presta a cuajar en la forma que los simpáticos autores prefieren para sus comedias; las gentes de «buena sociedad» tienen en la educación y en los convencionalismos sociales frenos que, si no suprimen, porque eso sería demasiado lograr, las pasiones, tendrían su expresión y, para el verso, es fundamental, a mi juicio, un cierto grado de exaltación compatible con estas restricciones [28].

Tenemos, pues, un fallo primordial; la ambientación. Efectivamente, el «gran mundo», esa parcela social que hoy

---

[27] Ver Concha Espina, *Ob. cit.*, pág. 100.

[28] MHG, pág. 142. Se refiere al crítico de *Nuevo Mundo*, aunque no indica nombre.

día se acoge a la denominación de «el todo», no encajaba dentro de los conceptos, ya no sólo teatrales sino también sociales, que ambos hermanos tenían de las cosas y las personas. De ahí, como apunta el crítico, la incompatibilidad entre el ambiente que describen y los personajes que se mueven en ese ambiente. Ni por su educación, ni por su carácter, ni por la vida que ambos hermanos estaban acostumbrados a llevar, habían conocido en ningún momento «el todo Madrid» de aquellos días; por otra parte, tampoco era el fuerte de ninguno de ellos, en especial de Antonio, el convivir, aunque fuera marginalmente, con esa élite aristocrática; no olvidemos que estamos en plena efervescencia republicana y que por mucho que Antonio Machado diga a P. V. en sus cartas, nadie menos escéptico, políticamente hablando, que él. ¿Por qué eligieron ese tema, ese ambiente? Este —el ambiente— no es nuevo para ellos, o al menos la plástica externa del mismo, aunque sí, desde luego, los personajes y la atmósfera. En *Las Adelfas*, en *Desdichas de la fortuna* también son aristócratas los personajes, pero el problema es otro, más humano, más sincero y hondo, que lo mismo puede darse en esa clase social como en otra cualquiera. Por el contrario, en *La prima Fernanda* tanto las personas como el ambiente, esa atmósfera en que ellos se mueven, está impregnada de «alta sociedad», de frivolidad, de vaciedad en cierto modo, o de lo que los autores pretenden que sea eso. Veremos que las características aristocráticas se repetirán en su última obra, aunque el problema, como en las anteriores, resulte totalmente ajeno a esas características. Además, para «crear» ambiente, han trazado los Machado unos caminos por los que se pierden; el superficial juego político representado por una escaramuza en el Congreso que implica la caída de un Gobierno, y el mundo de las finanzas entremezclado con ese juego anterior. Son caminos, re-

pito, asombrosamente desconocidos para ellos, por lo que resulta extraño que desemboquen en los mismos.

Yo creo ver aquí, y posiblemente sea la causa remota del fracaso de la obra, una influencia muy directa de *El marido ideal* de Oscar Wilde. Vamos a explicarnos. No influencia de detalles, de desarrollo en la acción, sino influencia ambiental e incluso de personajes, ya que esa «alta sociedad» de Wilde se mueve también entre las finanzas y la política y en el juego entra, intempestivamente, una mujer. La prima Fernanda muy bien puede ser una recreación de Lady Chiltern, la intrigante cortesana de oscuros manejos políticos y que en el fondo no anhela más que una vulgar venganza. Coinciden los caracteres y, aunque menos claramente en la obra machadiana, las intenciones. En cierto modo es lógico que los autores buscaran un modelo en el que ampararse, en el que poder captar esa atmósfera que desconocían y a la que no habían accedido jamás.

Obra calificada por mí de «teatro menor» aunque con diferencias notables sobre las otras incluidas en dicho apartado, viene a ser en realidad un puente tendido entre las dos clasificaciones que hemos establecido para este teatro. Obra de vuelos cortos, pero interesante en su análisis por lo que tiene de negativo, vertiente a la que nos lleva el fracasado intento de querer llegar y haberse quedado a medio camino.

El último estreno, en 1932, es *La Duquesa de Benamejí*, pieza a la que sus autores calificaron de «drama». Se estrenó en el Teatro Español y fue su intérprete Margarita Xirgu. Es una obra tópica y folletinesca, que resulta un tanto incomprensible dentro de las características generales de este teatro que venimos analizando; los personajes son lineales, prodigándose hasta la saciedad los bandidos generosos; a mayor abundamiento, la protagonista, aristócrata andaluza, con amplio cortijo rodeado de tierras, derrocha nobleza y

generosidad, mientras que su antagonista femenina es una gitana enamorada y vengativa. Con tales elementos el resultado, previsto ya, es francamente negativo. La pieza, que tuvo bastante éxito en su época, no pasa de ser un melodrama al que salvan algunas escenas de tendencia lírica, el verso y mucho, mucho, el nombre y la personalidad de los autores. Lamento disentir de otras opiniones, tanto actuales como establecidas en su momento, al igual que respecto a *Juan de Mañara,* pero creo que poco se puede salvar de tal conjunto de tópicos, que tienen el aire de una españolada por todo lo alto[29]. Sin embargo, hay algunas puntualizaciones dignas de tenerse en cuenta. La primera, y ya esbozada en páginas anteriores, es la presencia simbólica de Francia, del espíritu francés, mediante el personaje de M. Delume y la precisión cronológica de la acción, situada en los días de la expedición de los 100.000 hijos de San Luis al mando del Duque de Angulema. No se tome como simple anécdota este dato; esta presencia de lo francés, simbólica en este caso, ya que en otras piezas se encuentra más acusada, como ya dijimos, por concretísimas precisiones geográficas, nos da una de las características de este teatro, siempre en el balancín de lo culto y lo popular. Otra nota importante, y que no debemos dejar de lado, es la inclusión de una cierta «filosofía popular» que encontramos por vez primera en las colaboraciones de los Machado y que obedece, sin duda alguna, más a Antonio que a Manuel. Parte esencial en su exposición es el empleo de la prosa, que alterna, por vez primera y también única, con el verso —empleo que más tarde se condensará en la prosa total, y muy de Antonio, de *El hombre que murió en la guerra*—. En realidad cabe preguntarse si el empleo,

[29] Ver la opinión de MHG, así como el comentario crítico que incluye. Todo en MHG, 142-149. Pueden consultarse también las páginas referentes a *Juan de Mañara* en la misma obra.

en esta pieza, de una alternancia verso-prosa, no se habrá realizado a guisa de ensayo para próximas obras en las que quedase descartado totalmente el verso. Casi podemos arriesgar una respuesta afirmativa a la vista de la realización posterior llevada a cabo en la única obra que, amparada por el nombre de los dos, pertenece única y exclusivamente a Antonio [30].

Desconocemos, empero, la viabilidad que tal utilización tendría en las posibles obras a escribir, de las cuales tan sólo han quedado unos títulos y la posible esperanza de que algún día más o menos lejano aparezcan borradores, o la totalidad de las mismas, entre esos papeles inéditos que todavía deben existir en los ficheros de Manuel Machado.

Los títulos, dados por Pérez Ferrero en su obra biográfica [31] —y repetidos por todos los autores— sobre los dos hermanos poetas, son: *Las tardes de la Moncloa o las Brujas de Don Francisco,* posible ópera cómica inspirada en la leyenda de la duquesa de Alba; *La diosa Razón,* en torno a la Revolución Francesa y Teresa Cabarrús; y *El loco amor,* tragedia cuyo título nos hace pensar en una participación casi exclusiva de Antonio Machado con toda su teoría del «eros». Hasta aquí la colaboración de ambos hermanos. Ésta, como vemos, pudo haber sido mayor, pero las circunstancias históricas que ambos vivieron no lo permitieron así, y fue sólo Manuel Machado el que más tarde escribiría algo para el teatro. Ahora, tras este análisis de conjunto, delimitemos esas fronteras que existen en toda obra conjunta, al menos en lo que respecta a Antonio Machado.

---

30 Véase la segunda parte de la presente obra.

31 Ver *Ob. cit.,* pág. 267.

II

LÍMITES DE UNA COLABORACIÓN

Se trata de determinar, en el presente capítulo y para un posterior análisis de la figura individual, la parte que corresponde a Antonio Machado en la labor teatral común llevada a cabo por los hermanos. En realidad el fin que se pretende aquí, ayudados por esta labor de búsqueda, es una apertura a la visión machadiana, a su ideología particular y esencial.

Creemos, no obstante, que con esto no ponemos punto final al trabajo; algo, quizás, se haya quedado, impreciso, en la obra teatral y, desde luego, el hecho de que hayamos podido determinar lo que «es» de Antonio Machado no indica, ni mucho menos, que lo que «no es» pertenezca globalmente a su hermano Manuel. Sería demasiado sencilla y lineal la conclusión. No; en realidad, por lo que respecta a Manuel Machado habrá que realizar y repetir la misma labor de análisis llevada a cabo con Antonio; e incluso al final de todo el proceso —como ya indicamos— encontraremos versos, fragmentos o escenas posibles en donde la indeterminación sea definitiva, la adjudicación a uno u otro imposible.

Sólo así, una vez que hayamos traspasado las seis obras por estos especiales rayos X analíticos, podremos saber *todo* lo concerniente al teatro; y mucho más, respecto al resto. Puntualizando, me atengo a lo ya dicho con anterioridad en lo que respecta a Manuel Machado y espero que un día no muy lejano este libro pueda completarse.

Atengámonos, sin escapes posibles ya, a nuestra labor y dejemos establecidas las pertinentes referencias bibliográficas, como orientación de los textos sobre los que tendremos que insistir una y otra vez a lo largo del presente capítulo.

Por lo que se refiere a las obras teatrales, utilizo las ediciones que Espasa Calpe incluye en su popular Colección Austral —única al alcance del lector actualmente—, en tres volúmenes de la citada colección y que corresponden a los números y ediciones que se indican: Núm. 260: *La Duquesa de Benamejí*; *La prima Fernanda* y *Juan de Mañara*, segunda edición, Buenos Aires, 1944. Núm. 706: *Las Adelfas* y *El hombre que murió en la guerra*[1], primera edición, Buenos Aires, 1947. Núm. 1.011: *La Lola se va a los Puertos* y *Desdichas de la Fortuna*, primera edición, Buenos Aires, 1951. Todas las citas que se hagan, en cada una de las piezas teatrales, irán referidas a las ediciones mencionadas.

Respecto a la labor particular y propia de Antonio Machado, utilizaremos la edición de obras completas que, bajo la supervisión y preparación de Aurora de Albornoz y Guillermo de Torre, ha publicado Editorial Losada con el título de *Obras*: *Poesía, Prosa*, utilizando para la misma la abreviatura OPP. La edición es del año 1964. Aun dentro de esta denominación general de OPP, será necesario manejar los libros de que se componen estas obras y a tal fin se estable-

[1] Respecto a esta obra, como ya indicamos, consúltese la tercera parte.

cen las abreviaturas, ya generalizadas, de: SGO, para *Soledades, Galerías y otros poemas*; CC, para *Campos de Castilla*; NC, para *Nuevas Canciones*; AM, para *Cancionero Apócrifo de Abel Martín* en sus dos partes; JM, para *Juan de Mairena*, y finalmente LC, para *Los Complementarios*. Para el resto del material bibliográfico a utilizar, incluido o no en OPP, se hará la referencia precisa a pie de página.

Por último, debo advertir que mantengo el orden cronológico de los estrenos, no ateniéndome en nada a la caprichosa ordenación que de las piezas teatrales establece la editora mencionada, en su Colección Austral.

Y puntualizado lo anterior, vayamos ya con nuestro análisis.

A

TÍTULO DE LA OBRA: *Desdichas de la Fortuna o Julianillo Valcárcel.*

FECHA DEL ESTRENO: 9 de febrero de 1926.

TEATRO: de la Princesa (hoy María Guerrero), en Madrid.

INTÉRPRETES: María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza.

Acto I

Escena I

> Soy el capitán Don Nadie,
> que aguarda nombre del tiempo.
>
> (Pág. 140)

En JM, Cap. II [2], hay un párrafo —«Nunca, nada, nadie»— en el que encontramos idéntica o parecida exclamación: «¡Don Nadie! ¡Don José María Nadie! ¡El excelentísimo

[2] OPP, 325.

Señor Don Nadie!», que supone una gradación ascendente en la que el hombre anónimo —no, desde luego, por su propio valer, puesto que no consigue romper el anonimato— adquiere cada vez mayor categoría.

Pero más que el posible tema del «medro» personal, que parece apuntarse aquí, preocupa a Antonio Machado el problema de la individuación del hombre-masa, ya dentro de un plano puramente especulativo, ya literario o social. La exclamación del protagonista está a mi entender, inspirada en el párrafo citado de JM, ya que, de forma distinta, viene a decir lo mismo. Julián —el protagonista— teme que si algún día recibe un nombre respetado y temido, no será por su propio valer, ya que en ese caso dejaría de ser el «capitán Don Nadie», sino a través de esa gradación anónima que acabará por transformarlo en espejo sobre el que se reflejan grandezas ajenas.

No se rompe, pues, el anonimato y una vez desaparecida la causa de esa elevación, todo volverá a ser como al principio.

Por todo lo anterior, no creo que quede duda de que este matiz del personaje central pertenezca a la pluma de Antonio Machado; lo confirman los cuatro versos siguientes, puestos en boca de otro personaje:

> Sabe que debe a su cuna
> más que esperó de su esfuerzo;
> pero es un mundo tan otro
> de su mundo...
>
> (Pág. 140)

Lo anterior, pues, se completa perfectamente con la idea que el autor tiene sobre la presencia de las «masas» en su mundo contemporáneo. En realidad, esa ascensión del hombre masa a una posible individuación-masa —valga la para-

doja si ésta fuese posible en cierto grado— viene a ser, para mi criterio personal, no un problema particular, sino la representación de esa ocupación del primer plano en la Historia de lo que políticamente denominamos «pueblo», y que tan acertadamente supo enjuiciar Ortega en su famoso *La rebelión de las masas*, aunque quizá más cargado de política en Machado.

Repetimos: es tema que le ocupa y preocupa, y más de una vez volveremos a encontrarnos con él, a veces bajo distintos enfoques o matices que, sin embargo, podrían llamar a confusión.

Escena VII

JULIÁN. — Yo nada a entender le dí,
porque de tanta fortuna
estimo más que ninguna
el que me quieran por mí.
(Pág. 153)

«Nadie es más que nadie». Este viejo proverbio castellano, que Antonio Machado aprendió en tierras de Soria, se parafrasea aquí, en verso, aunque sin cambiar en absoluto su sentido. El hombre pide que se le quiera por sí mismo, tal como es; sin añadidos que no son suyos y que le vienen de prestado. El protagonista nos vuelve a recordar esa pasión soterrada de Machado por el pueblo; pasión cargada, a veces, de intenciones políticas y que le lleva a escribir en cierta ocasión: «Por mucho que valga un hombre nunca tendrá valor más alto que el de ser hombre» [3]. Julián, el protagonista de la obra, sabe muy bien eso, pues en los avatares de su vida aventurera ha convivido en más ocasiones con el pueblo que con la élite.

[3] «Soria», en OPP, 858-859.

No cabe duda que a medida que avanzamos en nuestro análisis, se va perfilando más y mejor la paternidad, al menos por lo que respecta al protagonista, de Antonio Machado. Aclaración a estos versos, la encontramos en JM de nuevo [4].

> Porque no hemos dudado nunca de la dignidad del hombre, no es fácil que yo os enseñe a denigrar a vuestro prójimo. Tal es el principio inconmovible de nuestra moral. «Nadie es más que nadie», como se dice por tierras de Castilla. Esto quiere decir, en primer término, que a nadie le es dado aventajarse a todos sino en circunstancias muy limitadas de lugar y tiempo, porque a todo hay quien gane, o puede haber quien gane, y en segundo lugar, que por mucho que valga un hombre nunca tendrá valor más alto que el de ser hombre. Fieles a este principio, hemos andado los españoles por el mundo sin hacer mal papel. Digan lo que digan.

Escena VIII

Transcribo la escena, o la parte de la escena que nos importa; una de las más notables en este primer acto y en la cual la impronta de Antonio Machado es patente.

JULIÁN. — Con la guerra
el amor se ha comparado,
y es justa comparación.
JUANA. — Bien claro está que tenéis
experiencia, no razón.
JULIÁN. — Adivinado lo habéis.
JUANA. — *Que os place amor de aventura.* (1)
JULIÁN. — *Antes que el amor pacato* (2)
que aspira a prenda segura. (3)
JUANA. — *El loco amor.* (4)
JULIÁN. — *La locura* (5)
es en amor lo sensato. (6)

[4] Cap. XLVIII, pág. 514 de OPP.

JUANA. — *Luego el prudente...* (7)
JULIÁN. — *No ama* (8)
por prudencia, que es temor (9)
de abrasarse en pura llama; (10)
que no da fruto la rama (11)
cuando se hiela la flor. (12)
(Nunca la cordura entiende (13))
(de amor que de veras arde, (14))
(ni, menos, nunca lo enciende, (15))
(porque ese fuego no prende (16))
(dentro de pecho cobarde. (17))

(Pág. 158)

Hasta aquí el fragmento transcrito, al que encontramos un asombroso paralelismo con un par de sonetos —primera y definitiva versiones— de Antonio Machado.

Transcribimos a continuación los dos sonetos, que si bien son uno mismo, contienen variantes que será preciso tener en cuenta, y seguidamente procederemos a establecer un análisis entre éstos y la escena reproducida más arriba.

Primera versión:

Nunca un amor sin venda ni aventura; (1)
huye del triste amor, de amor pacato (2)
que espera del amor prenda segura (3)
sin locura de amor, ¡el insensato! (4)

Ese que el pecho esquiva al niño ciego, (5)
y blasfema del fuego de la vida, (6)
quiere ceniza que le guarde el fuego (7)
de una brasa pensada y no encendida. (8)

Y ceniza hallará, no de su llama, (9)
cuando descubra el torpe el desvarío (10)
que pedía sin flor fruto a la rama. (11)

Con negra llave el aposento frío (12)
de su cuarto abrirá. Oh, desierta cama (13)
y turbio espejo. ¡Y corazón vacío! [5]. (14)

[5] Se incluye como perteneciente al poeta apócrifo Antonio Ma-

Veamos ahora la versión definitiva, incluida en NC:

Huye del triste amor, amor pacato, (1)
sin peligro, sin venda ni aventura, (2)
que espera del amor prenda segura, (3)
porque en amor locura es lo sensato. (4)

Ese que el pecho esquiva al niño ciego (5)
y blasfemó del fuego de la vida, (6)
de una brasa pensada y no encendida (7)
quiere ceniza que le guarde el fuego. (8)

Y ceniza hallará, no de su llama, (9)
cuando descubra el torpe desvarío (10)
que pendía, sin flor, fruto en la rama. (11)

Con negra llave el aposento frío (12)
de su tiempo abrirá. ¡Desierta cama (13)
y turbio espejo y corazón vacío! (14)

De este soneto, Sánchez-Barbudo [6] nos da una interpretación que, si no muy convincente, se acerca a lo que en realidad quiere decir el poeta. Bajo una vertiente marginal, yo veo en este poema una exaltación del amor, tal como lo concibe, en algunos momentos, Machado. No vamos aquí a trazar un estudio sobre su teoría del «eros», que en el fondo contradice la idea general del poema que comentamos, pues ocasión tendremos de volver sobre el tema en momentos más afines al mismo, pero sí conviene, antes de entrar en el estudio comparativo, trazar algunas coordenadas que subrayen el auténtico decir de Machado en el soneto. A quien lo lea a primera vista, le parecerá simplemente un consejo puesto en verso sobre lo que el amor pueda tener de aventura maravillosa, aunque encubierto por la realidad, a veces agobiante, de la «costumbre», que no del amor. En realidad es lo

chado, en la relación de «Doce poetas que debieron existir», en LC, pág. 731 de OPP.

[6] *Los Poemas de Antonio Machado*, Barcelona, 1967, pág. 342.

contrario; la exaltación lírica de ese amor que él conoció y que la muerte no dio tiempo a transformar en costumbre. El empleo que del mismo se hace en la obra teatral, en donde el protagonista lo defiende contra el razonar sosegado de su interlocutora, lo demuestra [7].

Pasemos ahora, ya, a comentar ambas versiones del soneto, y una vez establecidas las diferencias existentes en ambas, con el fragmento transcrito de la obra teatral.

En primer lugar, encontramos versos que no sufren variación alguna en su redacción, aunque sí en el orden progresivo del soneto.

Referidos a la versión definitiva, que es sin lugar a dudas la incluida en *Nuevas Canciones*, encontramos las siguientes:

El (1) se corresponde al (2) de la primera versión, con la supresión de un «de» que lima el verso, dejándolo, a nuestro entender, más desnudo retóricamente.

El (3) ocupa idéntico lugar sin sufrir variación alguna.

El (5) = (5).

El (6) = (6), con el leve cambio «blasfemó» por «blasfema».

El (7) se corresponde con el (8) y el (8) con el (7), no existiendo corrección alguna a no ser el orden de los citados versos.

El (9) = (9); el (10) suprime el segundo «el».

El (11) = (11), con una ligerísima corrección apuntada en parte por Sánchez Barbudo: «pedía» en lugar de «pendía»;

---

[7] Marginalmente, creo que no se han tenido en cuenta, al hablar del tema erótico en Machado, excesivas cosas, ciñéndose tan sólo los comentaristas a lo que Abel Martín ha dejado establecido en su *Cancionero Apócrifo*, y olvidándose de lo que el propio Machado dice. A este respecto creo que el soneto que comentamos y su proyección en la obra teatral que nos ocupa, encierra más importancia de la que se le ha prestado hasta el momento.

aunque no es ésta la variante existente entre ambas versiones, sino la preposición «en» por «a» que nos cambia totalmente el sentido del verso; el «desvarío» pide fruto en la rama —éste pende de la rama— y no «a» la rama, puesto que pide el fruto en sí, y no, desde luego, a la rama, objeto inerte que no puede concedérselo, dado que ésta no es más que un accidente y no un sujeto activo que pueda entregar ese fruto, sino simplemente proveerlo.

El (12) = (12); sin variantes.

El (14) = (14), con continuidad de la frase, que nos viene dada desde el verso anterior, mediante un encabalgamiento, y dependencia de la misma, sin perder esa cópula «y» que en este segundo caso, y al implicar continuación, refuerza el sentido total de los versos.

Las variantes más importantes se reducen, hecha salvedad de la correspondiente al verso (14), al (1) = (2), ya que en la versión última encontramos que ese primitivo (1) adquiere más desnudez lírica al ir engarzado en la frase y no ser, por tanto, arranque o comienzo; por eso mismo se le añade un adjetivo más y se fragmenta mediante comas, con lo que sale ganando la exposición.

El (4) se corresponde con su igual, aunque en la corrección se le da continuidad, al establecerse la conclusión de lo que se plantea en el (1) y por lo tanto, se suprime esa exclamación, un tanto forzada, de la primitiva redacción.

El (13) sigue idéntico proceso al cambiar el sustantivo «cuarto» por «tiempo», con lo que adquiere mayor hondura lírica el verso. También al suprimir el comienzo exclamativo «¡Oh!», dejando solamente adjetivo y sustantivo como inicio exclamativo original que no se rompe —ya lo vimos— en el siguiente verso, mantiene hasta el final una continuidad que presta mayor fluidez a la totalidad de este último terceto.

Volvamos, que ya es hora, al principio, adentrándonos en el diálogo que dejamos anotado anteriormente. A poco que se fije uno, se verá la extraordinaria similitud existente entre el soneto y el fragmento transcrito; es más, yo diría que ese fragmento no es más que un hábil y extraordinario experimento sobre la forma de dialogar un poema.

Los versos que corresponden del (1) al (6) desglosan el primer cuarteto, casi manteniendo la continuidad original, salvo en el primer verso que —diferente en su aspecto externo— se corresponde con el (2) del soneto. Fijémonos, no obstante, que esa correspondencia se mantiene paralela —esto es, en el primer verso— si acudimos en la comparación a la versión más primitiva del soneto. Es un dato importante a tener en cuenta, ya que reafirma la impronta de Antonio Machado en lo que se refiere a esta escena.

Pero sigamos. La que podíamos denominar segunda parte, que abarca del verso (7) al (12) tiene su correspondencia en el segundo cuarteto y primer terceto, mientras que el segundo terceto, final del poema, queda aislado lo mismo que el final del diálogo. Este segundo conjunto de versos, (7) a (12), es una hábil condensación de un cuarteto —el segundo— y un terceto —el primero—, como ya indicamos hace un momento, pero fijémonos que si el primer conjunto se refiere solamente, y casi al pie de la letra, al cuarteto inicial, este segundo condensa en sus pocos versos —6— un cuarteto y un terceto, reduciendo el primero a tres versos y el segundo a dos y dejando fuera el verso (7), que es pregunta en el juego escénico que da pie a la exposición que nos ocupa.

Asistimos, pues, a una experimentación teatral llevada a cabo con éxito; la transposición de un poema a diálogo dentro de un juego escénico que en su conjunto tiene mucho que ver con las teorías del «eros» machadiano.

Acto II

Escena I

Hay un nombre (pág. 164) —Abel Infanzón— muy machadiano. Representa, en la farsa, a un indiano —que ya en tiempos de Felipe IV los había—, rico, viejo y tenaz en conseguir lo que se propone. El nombre se menciona en párrafo de uno de los personajes de este acto.

Abel Infanzón, por otro lado, es uno de los poetas apócrifos a los que Machado dio vida. Su ficha biográfica dice así: «Nació en Sevilla en 1825. Murió en París en 1867». Nada más. No hay referencia alguna a viajes ultramarinos; la composición que se acompaña, como muestra, está dedicada a Sevilla.

¿Qué pudo mover a Antonio Machado a repetir este nombre en personaje secundario —no llega a alcanzar corporeidad física— de su primera obra teatral? No lo sabemos, pero muy bien pudo deberse a un simple capricho del autor, sin otra transcendencia, o a una coincidencia al buscar un nombre para situar en el tiempo y en el espacio a un personaje que, como ya apuntamos, ni siquiera adquiere corporeidad en la obra.

Escena II

Otro nombre —Leonor (pág. 165)— nos trae inmediatamente recuerdos muy personales de Antonio Machado. Si a esto añadimos lo que el personaje Leonor representa en la obra —el amor, ese amor de aventura que crece y crece, y se purifica, haciéndose más amor, en la ausencia y la adversidad—, ya no nos cabe duda que este nombre está pensado por Antonio Machado, para bautizar a un personaje que acumula en sí la mayor parte de sus teorías eróticas. El otro

personaje es Julián, el protagonista masculino. Entre ambos, toda la tesis machadiana puesta en pie en un escenario.

ACTO III

Escena II

CONDESA. — El desdeñar cuanto brilla
con falso lustro, más es
nobleza que altanería.

(Pág. 184)

Encuentro aquí, en este fragmento, una variante poética o mejor, si se prefiere, una glosa al viejo adagio castellano, ya apuntado en la nota correspondiente a la Escena VII del Acto I. Claro que la forma en que lo envuelve, dándole apariencia poética, e incluyéndolo en un párrafo más largo de uno de los personajes, puede dar lugar a dudas sobre el paralelismo existente entre este fragmento y el proverbio citado.

No obstante, me atrevo a suponer que Antonio Machado vuelve a hacer hincapié en una de sus más firmes y posibles bases de todo su pensamiento social.

En la misma escena, algo más adelante y en boca del mismo personaje:

¡Oh corte, ¿quién te desea?!

(Pág. 185)

Un comentario a este verso se encuentra en JM —página 437— añadiendo a continuación del mismo: «He aquí el verso cortesano por excelencia». El resto del apartado maireniano no tiene nada que ver, curiosamente, con lo anterior.

Escena V

JULIÁN. — ¡Oh, linda copa labrada!
¡Gran merced

para la chusma dorada
que no conoce la sed!...
Copa inútil, reverbera
el último sol del día;
ahora que la vida mía
brilla como tú por fuera
y está por dentro vacía.

(Pág. 189)

No existe, ni en prosa ni en verso, un equivalente al pequeño monólogo del protagonista. Como posibles comparaciones, y sólo a guisa de tales, podemos tener en cuenta, el poema número XXXI de «Proverbios y cantares» en CC:

Corazón, ayer sonoro,
¿ya no suena
tu monedilla de oro?
Tu alcancía,
antes que el tiempo la rompa
¿se irá quedando vacía?
Confiemos
en que no será verdad
nada de lo que sabemos [8],

y el cortísimo de NC, numerado como el XLV:

¿Todo para los demás?
Mancebo, llena tu jarro,
que ya te lo beberán [9].

No obstante lo antedicho, y prescindiendo de los dos ejemplos que quizá puedan causar confusión al no ser precisos, la intención del fragmento está bien clara y, aún más, su sentido. La vida vacía, la pompa exterior —esa «chusma dorada», expresiva definición—, la sed infinita —y aquí po-

[8] OPP, 204.
[9] OPP, 260.

dríamos ampliar el tema, dando acogida con plena conciencia, a los dos Proverbios que hemos anotado como simple sugerencia [10]—. Sí; todo nos hace pensar que lo anterior entronca en el pensamiento de Antonio Machado, pues si bien como en otros casos, no hay réplica específica, ésta se encuentra implícita en todo el pensamiento machadiano.

Escena VI

Hay en esta escena dos párrafos, uno de Julián y otro de Leonor, que creo necesario transcribir íntegros para su mejor comprensión, aunque sólo al final de los mismos mantiene una clara analogía con la doctrina erótica machadiana. Dicen así:

JULIÁN. — Mil veces se dan los brazos
y una sola el corazón.
No me reproches; ya sé
que mía la culpa fue;
pero la credulidad
y la estúpida maldad
de mis celos pagaré
con tanto amor ¡ay Leonor!
con tal amor y tan nuevo,
que no lo sueñes mejor.

LEONOR. — A preguntar no me atrevo
quién te ha enseñado ese amor.

JULIÁN. — *La ausencia.*

(Pág. 190)

.....

LEONOR. — Amor
nada teme, aunque el valor
jamás me ha faltado a mí.

[10] Más adelante, en *La Lola*, reencontraremos el tema de la sed, dedicándole entonces la atención que el mismo requiere.

Pero si lejos de ti
vivo muriendo, en conciencia,
no es arrojo ni demencia
ponerme a morir por verte,
que entre la ausencia y la muerte
era más muerte la ausencia.

(Pág. 191)

Leonor, muerte..., ausencia; morir viviendo, implícita esperanza...

Todo esto es muy Antonio Machado; tanto de Machado como de Martín, que es decir Machado dos veces. No creo desacertado el llamar la atención sobre este fragmento en relación con la tercera fase amorosa [11], que es la que nos habla de la ausencia de la amada —o amado, según los casos—.

> «La amada —explica Abel Martín— no acude a la cita; es en la cita ausencia». «No se interprete esto —añade— en un sentido literal». El poeta no alude a ninguna anécdota amorosa de pasión no correspondida o desdeñada. El amor mismo es aquí un sentimiento de ausencia. La amada no acompaña; es aquello que no se tiene y vanamente se espera. El poeta, al evocar su total historia emotiva, descubre la hora de la primera angustia erótica. Es un sentimiento de soledad, o, mejor, de pérdida de una compañía, de ausencia inesperada en la cita que confiadamente se dio, lo que Abel Martín pretende expresar en este soneto [12] de apariencia romántica. A partir de este momento, el amor comienza a ser consciente de sí mismo. Va a

---

[11] Me limito, por las razones ya expuestas, a mencionar esta fase, sin entrar en más detalles en torno al «eros», en espera de una más favorable coyuntura para su exposición, que, por otra parte, puede encontrarse en Machado dentro de OPP.

[12] Se refiere el comentarista —Machado— al soneto titulado «Guerra de amor», tercero de los que ilustran esta doctrina del «eros». Ver OPP, 299.

surgir el objeto erótico —la amada para el amante o viceversa—, que se opone al amante,

así un imán que al atraer repele

y que, lejos de fundirse con él, es siempre «lo otro», lo inconfundible con el amante, lo impenetrable, no por definición, como la primera y segunda persona de la gramática, sino realmente. Empieza entonces para algunos —románticos— el calvario erótico; para otros, la guerra erótica, con todos sus encantos y peligros, y para Abel Martín, poeta, hombre integral, todo ello reunido, más la sospecha de la esencial heterogeneidad de la sustancia.

Por otro lado, existe en el fragmento de Leonor una clara huella clásica, casi diríamos que mística, ya que inevitablemente nos trae el recuerdo del «Vivo sin vivir en mí»..., adjudicado a Teresa de Avila, a Juan de la Cruz y a algún otro místico [13].

Y por último, tenemos siempre el recuerdo, o mejor la fuerza, de Leonor, implícita ya en el nombre del protagonista femenino de la obra, personaje tan lleno de significados machadianos.

Continuando en la misma escena teatral, y casi al final de ella, encontramos, puestos en boca del protagonista, otros versos muy sugerentes.

JULIÁN. — ..... o mejor,
viviremos en el mar,
que es grande como el amor.
(Pág. 193)

Versos nostálgicos, tanto del mar como del amor. No olvidemos el valor del mar en la poesía de Antonio Machado. —El amor ya lo hemos tenido en cuenta—.

13 Sobre esto véase el trabajo de R. A. Molina, «Anoche cuando dormía... (Itinerario místico de Antonio Machado)», en *Insula*, núm. 158, enero 1960.

Estos versos pueden ser discutibles, ya que tanto Antonio como Manuel hablan del mar en sus poemas. En Manuel, por ejemplo: «Adelfos»; «Intermezzo»; «Marina»; «Ocaso»; «Campoamor»; «A Villaespesa, que corría el mundo»; «Ojos verdes»; «Al regreso del *Juan Sebastián Elcano*»; «Escuela de Guardias Marinas»; «M... preludial»; «Poetas sevillanos». A través de todos ellos podemos apreciar que algunos, en especial los últimos, son poemas de circunstancias; que en otros tan sólo se alude al mar ocasionalmente y que en los mejores, el mar no pasa de ser un elemento puramente descriptivo. No; en Manuel el mar no adquiere esa profundidad simbólica que tiene en la obra de Antonio; y esos versos son profundos; conscientes de su profundidad.

Escena VII

CONDE DUQUE. — Y ¿qué pretendéis? Decid
pronto.
JULIÁN. — Primero, salvarla;
después, ser libre.
CONDE DUQUE. — ¿Volver
a vuestra vida insensata?
¿Libertad?... ¿Para qué la
queréis?
JULIÁN. — Para respirarla.
¿Para qué se quiere el aire,
y morimos cuando falta?

(Pág. 197)

Puede tener enlace, en un sentido, con aquel otro verso de la Escena II en este mismo Acto: «¡Oh corte, ¿quién te desea?!».

No obstante, queda la incertidumbre; puede ser muy bien de cualquiera de los dos hermanos y limitarse, tal como

apunta Manuel H. Guerra [14] a un subrayado sobre el carácter del Conde Duque y el ambiente cortesano de la época que se refleja.

Por otro lado, como posible aval a lo anterior, hay que tener en cuenta la fecha, no ya de su redacción, pero sí de su estreno; Antonio Machado aún no era, como lo fue más tarde, el hombre político que todos conocemos.

ACTO IV

Escena I

CONDESA. — Su mal
progresa.
Melancolía
que hoy dicen hipocondría...
(Pág. 210)

En SGO el poema LXXVII [15], tantas veces citado como base de su postura vital, se nos viene a la memoria inmediatamente después de leer los anteriores versos; y asociamos con rapidez el estado que se describe para el protagonista y el siempre latente en Antonio Machado.

Transcribimos el poema a continuación, ya que el paralelismo no radica solamente en las palabras, especialmente en esa tan poco corriente de «hipocondría», ya que en ese caso sería un paralelismo falso.

Es una tarde cenicienta y mustia,
destartalada, como el alma mía;
y es esta vieja angustia
que habita mi usual hipocondría.

La causa de esta angustia no consigo
ni vagamente comprender siquiera;

[14] *Ob. cit.*, pág. 86.
[15] OPP, 112.

pero recuerdo y, recordando, digo:
—Sí, yo era niño, y tú, mi compañera.

Y no es verdad, dolor, yo te conozco,
tú eres nostalgia de la vida buena,
y soledad de corazón sombrío,
de barco sin naufragio y sin estrella.

Como perro olvidado que no tiene
huella ni olfato y yerra
por los caminos, sin camino, como
el niño que en la noche de una fiesta

se pierde entre el gentío
y el aire polvoriento y las candelas
chispeantes, atónito, y asombra
su corazón de música y de pena,

así voy yo, borracho melancólico,
guitarrista lunático, poeta,
y pobre hombre en sueños,
siempre buscando a Dios entre la niebla.

Más adelante, dentro de la misma escena y en boca del mismo personaje:

CONDESA. — Bien se adivina
que no eres ducho en amor.
Tal guarda ley a la espina
que le recuerda la flor.

(Pág. 211)

Inesperadamente nos hemos topado con el tema de la espina, tan caro a Antonio Machado; tema, por otra parte, sobradamente estudiado, incluso en paralelismo clarísimo con Rosalía de Castro.

Bien se me alcanza, que expuesto aquí, de esta manera fragmentaria y trunca, la similitud puede presentarse forzada; es más, rebuscada y cogida a contrapelo. Ello es

inevitable, ya que resulta imposible, dado el carácter y alcance del presente libro, pero no es menos cierto que como sugerencia para incitar a leer comparativamente la obra teatral y el resto de la obra machadiana es más que suficiente.

Quede pues de esta forma y sigamos adelante.

Escena V

JULIÁN. — Quiero irme...
CONDESA. — ¿Pero adónde?
JULIÁN. — No lo sé.
Viajar, viajar es mejor,
sin llegar.

(Pág. 222)

En CC, poema CX [16], encontramos un verso muy similar:

Lo molesto es la llegada.

al que anteceden los otros, tan conocidos, y que guardan una asombrosa similitud con lo transcrito en primer lugar.

¡Este placer de alejarse!
Londres, Madrid, Ponferrada,
tan lindos... para marcharse [17].

Y alcanzamos ya el punto final, por lo que podemos establecer, como resumen que, dejando aparte la valoración teatral de la obra, ya establecida en el capítulo anterior, nos encontramos con una muy clara huella de Antonio Machado a lo largo de los cuatro actos, no solamente en los fragmentos que hemos ido apuntando, sino en la idea que proyecta sobre

---

[16] OPP, 143.

[17] El tema del viaje, que se repite en otras obras, se analiza con más detenimiento en *La Lola*.

el carácter del protagonista y que es en realidad el eje de la historia, aunque aparentemente la anécdota sea otra.

El «eros» machadiano alcanza aquí una exposición diferente a la que presenta en el *Cancionero Apócrifo*; ello es lógico, dado que en un lugar se trata de hacer teatro, mientras que en el otro se exponen ideas sin otro intento perturbador. Pero la realización es acertada y este ensayo —que así lo podemos considerar— de transformar teorías en acción resulta afortunado.

El tema se repetirá, con más o menos fuerza, hasta alcanzar su cota más alta en *La Lola*, pero no queda abandonado en ningún momento. A medida que avancemos en esta exploración lo iremos reencontrando, aunque nunca de forma tan total —centralizando la idea argumental de la obra— como en este *Julianillo Valcárcel* que nos atrevemos a adjudicar, en una gran parte, a la personalidad de Antonio Machado.

B

TÍTULO DE LA OBRA: *Juan de Mañara.*
FECHA DEL ESTRENO: 17 de marzo de 1927.
TEATRO: Reina Victoria, en Madrid.
INTÉRPRETES: Josefina Díaz de Artigas y Santiago Artigas.

ACTO I

Escena I

D. GONZALO. — No es galante
la juventud: es atlética,
gimnástica, deportiva.
Ya no es la mujer su tema,
como en mis tiempos. En cambio,
los viejos aún galantean,

> y así, el amor es ya cosa
> de viejos, sosa y perversa.
> (Págs. 193-94)

La diferencia con las réplicas que cito es grande, tal como podemos deducir de los contextos donde se encuentran una y otra; pero si el fin de cada una difiere en sí, la idea —y eso es lo que importa— sí es la misma. Esta —la idea— concuerda en todo con la imagen formada —y real— de Antonio Machado. Por ello quizá, no nos resistimos a transcribir, por considerarlas en cierto modo complementarias a lo que aquí tratamos de exponer, las pinceladas exactas, certeras, con que lo describe Pablo de A. Cobos:

> Magnífico Don Antonio. Evocar su figura es ineludible. Su figura agigantada de músculo blando e incivil, con su lento andar, la mano diestra en el bastón; su cabeza soberbia sobre los espejos del café segoviano de La Unión, asotabancado, con viejos divanes rojos, mesas de mármol blanco y aquel camarero Andrés, luego loco, que al mismo tiempo jugaba al ajedrez y servía. Con su «torpe aliño indumentario», en el largo camino del café y del cigarro, por encima del periódico, el goteo sobre el desvaído pantalón y los golpecitos de Don Antonio remejiendo la ceniza sobre la mancha. (...) Y su mirada pasiva, flotante. Y el pliegue gracioso, simpático y acaso pícaro de sus labios gruesos. Tras el candor, que era su modo de diluirse, permanente, la zumba andaluza, feliz y momentánea [18].

Y ya, pasamos a exponer las réplicas indicadas, que el propio Antonio Machado explica como originales de sus «alter ego» Martín y Mairena.

Veamos, en primer lugar, la correspondiente a Abel Martín.

> Ya algunos pedagogos comienzan a comprender que los niños no deben ser educados como meros aprendices de hombres,

[18] *Humor y Pensamiento de Antonio Machado en la metafísica poética*, Insula, Madrid, 1963.

que hay algo sagrado en la infancia para vivir plenamente por ella. Pero ¡qué lejos estamos todavía del respeto a lo sagrado juvenil! Se quiere a todo trance apartar a los jóvenes del amor. Se ignora o se aparenta ignorar que la castidad es, por excelencia, la virtud de los jóvenes, y la lujuria, siempre, cosa de viejos; y que ni la naturaleza ni la vida social ofrecen los peligros que los pedagogos temen para sus educandos. Más perversos, acaso, y más errados, sin duda, que los frailes y las beatas, pretenden hacer del joven un niño estúpido que juegue, no como el niño, para quien el juego es la vida misma, sino con la seriedad de quien cumple un rito solemne. Se quiere hacer de la fatiga muscular beleño adormecedor del sexo. Se aparta al joven de la galantería, a que es naturalmente inclinado, y se le lleva al deporte, al juego extemporáneo. Esto es perverso. Y no olvidemos —añade— que la pederastia, actividad erótica desviada y superflua, es la compañera inseparable de la gimnástica [19].

Continuando con lo que Juan de Mairena, oficialmente profesor de gimnasia, aunque por vocación maestro en retórica, tiene que decirnos sobre el tema.

(Contra la Educación Física).

Siempre he sido —habla Mairena a sus alumnos de retórica— enemigo de lo que hoy llamamos, con expresión tan ambiciosa como absurda, «educación física». Dejemos a un lado a los antiguos griegos, de cuyos gimnasios hablaremos otro día. Vengamos a lo de hoy. «No hay que educar físicamente a nadie». Os lo dice un profesor de Gimnasia.

Sabido es que Juan de Mairena era, oficialmente, profesor de Gimnasia, y que sus clases de retórica, gratuitas y voluntarias, se daban al margen del programa oficial del Instituto en que prestaba sus servicios.

Para crear hábitos saludables —añadía—, que nos acompañen toda la vida, no hay peor camino que el de la gimnasia y los deportes, que son ejercicios mecanizados, en cierto sentido abstractos, desinteresados tanto de la vida animal como de la ciu-

[19] OPP, 297.

dadana. Aun suponiendo que estos ejercicios sean saludables —y es mucho suponer—, nunca han de sernos de gran provecho, porque no es fácil que nos acompañen sino durante algunos años de nuestra efímera existencia. Si lográsemos, en cambio, despertar en el niño el amor a la naturaleza, que se deleita en contemplarla, o la curiosidad por ella, que se empeña en observarla y conocerla, tendríamos más tarde hombres maduros y ancianos venerables, capaces de atravesar la sierra de Guadarrama en los días más crudos del invierno, ya por deseo de recrearse en el espectáculo de los pinos y de los montes, ya movidos por el afán científico de estudiar la estructura y composición de las piedras o de encontrar una nueva especie de lagartija.

Todo deporte, en cambio, es trabajo estéril, cuando no juego estúpido. Y esto se verá más claramente cuando una ola de ñoñez y americanismo invada a nuestra vieja Europa.

Se diría que Juan de Mairena había conocido a nuestro gran Don Miguel de Unamuno, tan antideportivo, como nosotros lo conocemos: «iam senior, sed cruda deo viridisque senectus»; o que había visto al insigne Bolívar, cazando saltamontes a sus setenta años, con general asombro de las águilas, los buitres y los alcotanes de la cordillera carpetovetónica [20].

Dejémoslo así, sin ahondar más en el tema que nos llevaría demasiado lejos —nada menos que a toda su doctrina del «eros»— y por derroteros que no son los buscados por este libro.

Escena VI

JUAN. — Beber la vida en la palma
de tu manita divina
y sentir no ser espina
para penetrarte el alma.
En ella siento el dolor.

(Pág. 210)

[20] OPP, 392-394.

¡La espina! Volvemos a ella como tema importante, casi clave, en Antonio Machado. La réplica a estos tres versos está, seguramente, en el pensamiento de todos. Es aquel magnífico poema que empieza:

> Yo voy soñando caminos
> de la tarde...

y que figura en SGO con el número XI.

Detengámonos, esta vez, algo más ante el tema y veremos, lo mismo que en la nota anterior, que si la idea del fragmento teatral y el poema sí es la misma, la finalidad, naturalmente que no. Es diferente crear un poema, darle forma a una idea que queda, por lógica, aislada, independiente, total, que integrar esa idea en un conjunto. Se hace preciso aprovechar la anécdota, buscar el momento favorable de su inclusión, con lo que, en cierto modo, supeditamos ese *todo* que era la expresión definitiva a otro *todo* del cual el primero, fragmentándose, se transforma en parte, con lo que lógicamente, pierde intención y densidad.

ACTO II

Escena II

Hay un nombre que se menciona solamente —Mairena— (pág. 222), que muy bien puede ser apunte de Antonio Machado, aunque dado que el apellido es corriente en Andalucía, queda la duda en el aire. Por otra parte, el dato no es importante y sí una simple anotación cogida al vuelo.

Escena VIII

> BEATRIZ. — Y si no es indiscreción,
> ese viaje, señora,
> ¿cuándo?

ELVIRA. — Dentro de una hora
a Londres, en avión.
BEATRIZ. — Todo estriba en no pensar
que se pudiera caer.
ELVIRA. — O en pensarlo y no tener
gran deseo de llegar.
BEATRIZ. — Pero una vez en camino...
ELVIRA. — ¡Oh! en el aire...
BEATRIZ. — Mas, con todo,
camino.

(Págs. 233-34)

De nuevo encontramos el tema del viaje, ya apuntado en la obra anterior, aunque con nuevas resonancias, también muy machadianas.

Caminante, son tus huellas
el camino, y nada más;
caminante, no hay camino,
se hace camino al andar.
Al andar se hace camino,
y al volver la vista atrás
se ve la senda que nunca
se ha de volver a pisar.
Caminante, no hay camino,
sino estelas en la mar [21].

Si, camino que se va haciendo, sin huellas ni trazados, que queda en idéntico grado de pureza que antes de hollarlo.

¿Para qué llamar caminos
a los surcos del azar?...
Todo el que camina anda,
como Jesús sobre el mar [22].

---

21 CC, «Proverbios»: XXIX. OPP, 203.
22 CC, «Proverbios»: II. OPP, 194.

Y qué mejor camino que el mismo aire para ese caminar tan machadiano. El tema, ya lo vemos, se desvía del otro, pero no lo agotamos aquí, sino que reincidiremos en el mismo más adelante, ultimándolo entonces.

Escena IX

BEATRIZ. — Con ella por el sombrío
campo te vi cabalgar
hasta la orilla del río.
Quise y no pude gritar.

(Pág. 236)

Hay en «Recuerdos de sueño, fiebre y duermivela» un terceto, en la Capitulación III, que tiene una extraña similitud con el transcrito, finalizando en verso exactamente igual:

La vi un momento asomar
en las torres del olvido.
Quise y no pude gritar [23].

ACTO III

Nada que indique diferenciación en la común labor.

Poco más nos queda por decir de esta obra. Quizá como dato no anotado todavía sobre un personaje, tenemos que en el primer acto —el más típicamente donjuanesco de la obra— el protagonista entra en escena vestido de cazador. Por estas dos características —vestimenta del personaje y carácter general del acto— creo este detalle original y atribuible a Antonio Machado, ya que él mismo adjudica al personaje de Don Juan, que en esto queda totalmente desligado del que nos ocupa, una labor cinegética.

[23] OPP, 333.

Si Antonio Machado escribe

> No es la mujer para Don Juan siquiera objeto de placer erótico, sino —como apunta Stendhal— cinegético [24],

¿qué otra cosa que un símbolo ha de ser esa vestimenta de cazador con la que el protagonista hace su presentación en la obra?

Y otro dato aún. La leyenda que inspira esta pieza teatral se refiere a un Miguel de Mañara. Claro que el protagonista que nos ocupa es descendiente de éste, al parecer, pero se llama Juan. Juan de Mañara. ¿No pudo estar buscado este nombre por Antonio Machado? Reparemos en las iniciales del mismo, J. M., también válidas para su «alter ego» Juan de Mairena, tan reiteradamente evocado a través de esta busca de límites o fronteras en el común quehacer de dos.

C

TÍTULO DE LA OBRA: *Las Adelfas.*
FECHA DEL ESTRENO: 22 de octubre de 1928.
TEATRO: del Centro (actualmente Calderón).
INTÉRPRETES: Lola Membrives y Manuel Soto.

Acto I

Escena III

CARLOS. — Hay una
erotemática nueva,
un arte de partear
espíritus, que es maiéutica
más sutil que la del sabio

[24] «Don Juan Tenorio», OPP, 812.

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.
En zonas del alma donde
el candil de la ciencia
—o antorcha o sol, si te place—
no luce ya, o luce apenas,
donde el poeta imagina
es trajinar de colmena
de un mundo creador, nosotros
pensamos que está la negra
mansión de los sueños malos
o el antro donde se engendran.
Deseos que no han podido
cumplirse, turbias y feas
visiones; un mundo inválido
de fracasos y miserias.
Toda una flora malsana,
toda una fauna perversa;
cuanto tachó el rojo lápiz
de la moral, o a la excelsa
luz de los sagrados tópicos
de la razón se avergüenza,
allí está, azorado, inquieto,
emboscado entre maleza.

(Págs. 12-13)

La larga exposición transcrita, que asombra un poco por la modernidad de las ideas que sobre psicoanálisis pudieran tener los dos hermanos, no guarda exacta relación con ninguna composición determinada de Antonio Machado, pero tras examinar la obra de ambos, nos quedamos con Antonio. En la de Manuel poco hay que entronque con lo anterior, y sí mucho ajeno totalmente. En cambio en Antonio... Basta

solamente con hojear SGO, a partir del poema LX; aquel que empieza...

¿Mi corazón se ha dormido?

y seguir adelante con la primera composición de *Galerías* —LXI—. Prácticamente toda esta parte de SGO es válida a nuestro propósito, pero en aras de la precisión anotemos solamente aquellos poemas, aparte los dos ya apuntados, en los que Antonio bucea en sí mismo con más ahínco que en otros; son: LXIII; LXIV; LXVII; LXVIII; LXXXVI; LXXXVII; LXXXIX. En todos ellos encontramos esa preocupación que se refleja, como un intento de solución encontrada ya, en el fragmento transcrito de la obra.

Naturalmente, es válida, y podría discutirse, la postura contraria, negativa de la adjudicación a Antonio de esta parte, pero creo que las composiciones anotadas como prueba, y que no transcribo como en otras ocasiones por no hacer demasiado extenso el comentario, son muestra más que suficiente para defender esa misma adjudicación.

Podríamos establecer, para mayor convencimiento, unos cuantos paralelismos posibles entre algunos versos de una y otra parte, pero no lo considero necesario e importante, ya que una simple lectura de los poemas anotados es más que suficiente para darnos el clima que pretendemos captar.

También en prosa, y en la parte II de JM, se ocupa Antonio Machado del tema, aunque desde luego de una forma más indirecta y quizá un tanto anecdótica.

> La otra noche soñé, decía Juan de Mairena a sus alumnos —hacia 1909—, que esta clase sin cátedra, reunión de amigos más que otra cosa, iba a ser suprimida de Real Orden. Toda una Real Orden para suprimir una clase voluntaria y gratuita. Se me acusaba de hombre que descuida la clase obligatoria y retribuida de que es titular —vosotros sabéis que no soy oficial-

mente profesor de Retórica, sino de Gimnasia— en momentos más adecuados para ejercicios físicos que para ejercicios *espirituales*. Siempre he sido un hombre muy atento a los propios sueños, porque ellos nos revelan nuestras más hondas inquietudes, aquellas que no siempre afloran a nuestra conciencia vigilante. Digamos de pasada que esto es una verdad sabida hoy de muchas gentes, y que yo no ignoro desde hace ya muchos años acaso por haberlo leído en algún almanaque. Lo cierto es que se me acusaba como al gran Sócrates —reparad un poco en la vanidad del durmiente— de corruptor de la juventud. La acusación era mantenida por un extraño hombrecillo, con sotana eclesiástica y tricornio de guardia civil. «En los momentos solemnes —la voz del acusador era tonante y campanuda, no obstante lo diminuto de su poseedor— y en los momentos solemnísimos en que media Europa se apercibe a trabarse —y no de palabra— con la otra media, abandona usted su clase de Gimnástica o, como decimos ahora, de Ejercicios físicos; el cuidado de fortalecer y agilitar los músculos, de henchir los pulmones a tiempo y compás, de marchar y contramarchar, de erguirse y *encuclillarse*, etc., etc. —reparad en el barroco lenguaje de los sueños—, para iniciar a la juventud en toda suerte de ejercicios sofísticos —que ésta es la palabra: ¡sofísticos!—, para inficionarla del negro virus del escepticismo, aficionándola a lo que usted llama, hipócritamente, el *cultivo de las cabezas*. ¡El cultivo de las cabezas! ¡¡¡Ja, ja, ja!!!». En la carcajada del hombrecillo —añadía Mairena— culminaba la estentoreidad de su voz y lo desagradable de mi sueño. «Como si el cultivo de las cabezas —proseguía el acusador, con voz más concentrada y declinante— no fuese harto superfluo en las circunstancias actuales, y el más superfluo de todos los cultivos en las que se avecinan». El acusador hizo un punto grave y con él terminó su discurso y dio fin mi pesadilla.

Mairena y sus alumnos dedicaron la hora de clase a la interpretación y comentario del sueño. Pensaba Mairena —digámoslo de pasada— que toda fecunda onirocrisis, o arte de interpretar los ensueños, había de basarse en la observación y estudio de los ensueños propios, y que sólo un «soñador» en el sentido más directo de la palabra, un hombre que sueña frecuentemente —(no despierto, que esto es muy otra cosa,

sino mientras duerme)—, dotado no sólo de este hábito más o menos morboso, sino además de atención para estos fenómenos internos y de reflexión para meditar sobre ellos, podrá decirnos algo interesante cuando pretenda juzgar los ajenos soñares sobre testimonios aportados por su vecino. No se ocultaba a Mairena que estos testimonios, por lo demás, eran en gran parte relatos de mujeres histéricas y chismosas, que mienten más que hablan, confesiones insinceras de hombres curiosos y temerosos de su propia intimidad, de la cual saben ellos, no obstante, por autoobservación más de lo que pueda revelarles su confesor. Era Mairena un tanto rezagado en psicología, escéptico en psicología experimental; de los psiquiatras no habló casi nunca, y de los psicólogos *behavioristas* dijo alguna vez: son los hombres, por excelencia, que debieron dedicarse a otra cosa. Era Mairena un fanático de la psicología autoinspectiva, y de aquella otra complicada con la fantasía creadora, de algunos poetas y novelistas, como Shakespeare o Dostoyevski.

El sueño de Juan de Mairena, muy retocado por la literatura, contenía un vaticinio a corto plazo, en realidad frustrado, porque la guerra europea tardó todavía cinco años en estallar. Hay que reconocer, sin embargo, que ella se estaba hinchando, como la rana de La Fontaine, y que el estallido era ya inevitable. Pero los discípulos de Mairena no repararon demasiado en la profecía. No faltó en cambio, quien señalase que la inquietud creadora del ensueño, aparecía en él totalmente invertida con aquella Real Orden, que suprimía una cátedra voluntaria y gratuita, y no, precisamente, la otra, que surtía efectos en el estómago de su titular. La observación era menos sutil que maliciosa. Mairena, sin embargo, la escuchó sonriente, pensando que no siempre la malicia se chupa el dedo. «Reconozco, en efecto, que los ensueños pueden estar algo complicados con las funciones digestivas. Habéis de concederme, sin embargo, que un hombre dormido, cuando sueña, es algo más que un estómago desvelado». La clase asintió en masa a la afirmación del maestro. No faltó tampoco quien hiciese observaciones algo más profundas. «Lo verdaderamente original del ensueño —dijo un joven alumno muy avanzado en la sofística— no puede consistir en la supresión de una cátedra gratuita, para lo cual basta con retribuirla, sino en la supresión de una cátedra vo-

luntaria, que no puede convertirse en obligatoria. Porque ¿quién pone puertas al campo, querido maestro? ¿quién podrá impedir que nos reunamos en su casa de usted, o en algunas de las nuestras, para charlar en ellas como hacemos aquí, sobre lo humano y lo divino? Sólo a un soñador, en efecto, puede ocurrírsele cosa tan peregrina como es la supresión por Real Orden de una clase como la nuestra».

Mairena quedó bastante complacido de la breve disertación de su discípulo. «Muy bien, amigo Martínez; ya estudiaremos, en nuestra clase de Retórica, el modo de decir eso en forma más concisa e impresionante». Y ahora —añadió Mairena, después de consultar su reloj— ¿querrá decirnos algo el señor oyente?

Que habría mucho que hablar —respondió el interrogado— sobre lo voluntario de lo obligatorio y lo obligatorio de lo voluntario. Es problema arduo, litigioso, que pudiéramos dejar para otro día.

En cuanto a la figura del acusador, todos estuvieron de acuerdo en que no había por qué ataviar a la española —con sotana y tricornio— cosa tan universal como es la estupidez humana [25].

También en relación con lo anterior, podríamos citar, a guisa de ilustración unos versos anteriores a los transcritos, aunque en boca del mismo personaje.

CARLOS. — Los sueños
son cajitas de sorpresa
más que teatro. Y advierte
que el preguntarte en qué sueñas
no fue de curioso, sino
de médico a la moderna.
Sí, ya los sueños pasaron
de manos de los poetas
a las del médico; ahora
ya no es culto, sino guerra
a los sueños. Hoy se tratan,

[25] OPP, 582-84.

se estudian, y hasta se operan,
llegado el caso.

(Pág. 11)

Y para finalizar ya con esta escena, en relación muy directa con los últimos versos del párrafo transcrito en primer lugar:

CARLOS. — *Toda una flora malsana,*
toda una fauna perversa;
cuanto tachó el rojo lápiz
de la moral, o a la excelsa
luz de los sagrados tópicos
de la razón se avergüenza,
allí está, azorado, inquieto,
emboscado entre maleza,

y de los que a continuación se exponen como terapéutica de este nuevo aspecto médico:

CARLOS. — Nuestra misión es sacarla
a la luz.
ARACELI. — ¡Qué impertinencia!
CARLOS. — A la propia luz del alma
del enfermo... de la enferma
en este caso: una cura
de sol como otra cualquiera.
ARACELI. — ¿Y no será más piadoso
y hasta más sana la venda
o la penumbra?,

tenemos en JM-I este otro párrafo, muy ligado también a la preocupación poética de Antonio Machado.

«Mi corazón al hondo mar semeja;
agítanle marea y huracán,
y bellas perlas en su arena oscura
escondidas están».

Así expresa Heine la fe romántica en la virtud creadora que se atribuya al fondo oscuro de nuestras almas. Esta fe tiene algún fundamento. Convendría, sin embargo, entreverarla con la sospecha de que no todo son perlas en el fondo del mar. Aunque esta sospecha tiene también su peligro: el de engendrar una creencia demasiado ingenua en una fauna submarina demasiado viscosa. Pero lo más temible, en uno y otro caso, para la actividad lírica, es una actividad industrial que pretenda inundar el mercado de perlas y de gusarapos. (Juan de Mairena: Apuntes inéditos) [26].

Escena IX

ARACELI. — ¿Quién es usted?

SALVADOR. — Soy... el otro.

ARACELI. — Pirandellismo...

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.
Ejemplo: Juan quiere a Juana;
pero Juana quiere a «otro».
«Otro» vendimia la viña
que éste cuida; tal negocio
se hizo para que lograse
«otro» el lucro; el matrimonio
de aquellos se descompuso
porque ella se fue con «otro».

[26] OPP, 517.

ARACELI. — Es verdad...: «el otro»..., «la otra»...,
tiene usted razón.

(Pág. 41)

Nos enfrentamos a un tema muy querido de Machado. Un tema que en él adquiere exposición filosófica y que no dejó de preocuparle durante toda su vida. La relación yo-tú, o mejor nosotros (yo)-el otro. La huida del solipsismo y la tendencia hacia el prójimo, problema que no sólo lo inquietó intelectualmente, sino que fue una constante en toda su vida, condicionando a la larga su obra de escritor y su forma de «estar en el mundo».

Sería excesivamente largo —y, desde luego, fuera de lugar— establecer aquí su doctrina sobre la «otredad», esa palabra traída a nuestro idioma por Antonio Machado [27], que acabaría por llevarnos de nuevo hasta el «eros», sin que finalizase ahí el camino; baste por el momento la filiación —que es lo que en realidad se pretende en este libro— del fragmento transcrito de la obra que nos ocupa.

En realidad puede aducirse —y me hago cargo de ello— que el fragmento citado poco o nada tiene que ver con doctrinas filosóficas y que más bien entronca en lo anecdótico-concreto, ya que ese «otro» al que se hace referencia es un ente bien real, de carne y hueso y totalmente alejado de ese «otro» abstracto y filosófico. En realidad puede ser así, pues ese «otro» filosófico se produce por la preocupación del hombre hacia los demás, hacia los que estaban situados frente a él, extrañados de su mundo particular y cerrado; no, desde luego, como intento moral —para esto están las religiones— sino como problema en sí.

Por eso este «otro» concreto y determinado del fragmento mencionado es el origen del otro «otro» —perdónese la apa-

[27] Cf. Laín Entralgo, *Teoría y Realidad del otro*, I, pág. 59, nota 38.

rente repetición, no tan aparente si tenemos en cuenta que se trata de adjetivo y sustantivo, pero no encontré mejor forma de expresión— y en cierto modo la base de todo un pensar filosófico, si conseguimos partir, no de nuestro punto de vista, no de nuestro observatorio, sino del ángulo personal de ese «otro» que se sitúa frente a nosotros. Entendámonos; este «otro» al que hace referencia el personaje teatral, dejando a un lado su simple valor anecdótico, es el prójimo, que nos lo está diciendo desde su posición. Es una inversión del ángulo analizador de la idea; no estamos frente a él, sino, por el contrario, él está frente a nosotros; somos nosotros los observados; los sujetos a análisis por parte de este observador. De todo esto iremos viendo algún otro ejemplo más adelante, sin salirnos de esta obra. Tengamos en cuenta que Antonio Machado procedía —según Juan de Mairena decía de su maestro Abel Martín— por reflexión y análisis de pequeñas sentencias que a veces incluso tendían a una marcada perogrullez.

Mis ojos en el espejo
son ojos ciegos que miran
los ojos con que los veo.

En una nota, hace constar Abel Martín que fueron estos tres versos los primeros que compuso, y que los publica, no obstante su aparente trivialidad o su marcada perogrullez, porque de ellos sacó, más tarde, por reflexión y análisis, toda su metafísica [28].

Acto II

Escena II

Araceli. — Pero estos hombres
tan deportivos y atléticos
son, a su manera, fatuos,

[28] CA. OPP, 294.

engreídos y al espejo
se miran más que conviene;
y desde que han descubierto
la belleza masculina
tampoco me fío de ellos.

(Pág. 54)

Nuevamente el tema del deporte y un, en cierto modo, encubierto ataque a los deportistas. No olvidemos las palabras de Abel Martín, ni tampoco la actuación de Juan de Mairena, oficialmente profesor de Gimnasia y, por afición y vocación, de Retórica, Sofística y demás quehaceres filosóficos [29].

Más adelante, en la misma escena y en boca del mismo personaje, nos encontramos con lo siguiente:

ARACELI. — ¿No te he dicho que pretendo
elegir? Para elegir
se necesitan dos términos:
pues éste es el otro.

(Pág. 55)

Que enlaza con lo ya comentado en el Acto I, Escena XIII, lo que nos ahorra insistir en el tema.

Escena IV

ARACELI. — Lo vivo
vale más que lo pintado.

(Pág. 65)

La réplica a estos versos la encontramos en CC, CXXXVI: «Proverbios y Cantares», con el número XXVI.

Poned sobre los campos
un carbonero, un sabio y un poeta.

---

[29] Nos remitimos a la Nota establecida en la Escena I, Acto I, de *Juan de Mañara.*

Veréis cómo el poeta admira y calla,
el sabio mira y piensa...
Seguramente, el carbonero busca
las moras o las setas.

Llevadlos al teatro
y sólo el carbonero no bosteza.
Quien prefiere lo vivo a lo pintado
es el hombre que piensa, canta o sueña.
El carbonero tiene
llena de fantasías la cabeza [30].

Aunque en el caso que nos ocupa la intención quede algo desvirtuada por el resto de la conversación, la idea principal, tanto del fragmento teatral como de la composición transcrita, es idéntica.

Escena V

ROSALÍA. — Él me deseaba
tan mala como yo era.
Recuerdo que me llamaba
—perdona— su Petenera.

Y algo más adelante, prosigue el mismo personaje.

El que se quiere perder
—recuerdo que me decía—
busca siempre a la mujer.
Gracias, Petenera mía.

(Pág. 73)

Lo que encontramos refrendado en el CA de Abel Martín:

Gracias, Petenera mía;
por tus ojos me he perdido;
era lo que yo quería.

[30] OPP, 202-203.

A esto sigue toda la exposición del «eros» machadiano, doctrina que no encaja en estos comentarios y, por otra parte, bastante conocida y divulgada ya. Digamos tan sólo que dicha exposición se cierra con los mismos versos, que en cierto modo son el compendio de toda la doctrina.

No olvidemos tampoco lo que dejamos anotado con alguna anterioridad, de que todos sus pensares filosóficos son movidos por reflexión y análisis de pequeñas coplas de tipo popular, lo que es válido tanto para iniciar o poner punto final a todo el proceso expositivo.

> «El espejo de amor se quebraría»... Quiere decir Abel Martín que el amante renunciaría a cuanto es espejo en el amor, porque comenzaría a amar en la amada lo que, por esencia, no podrá nunca reflejar su propia imagen. Toda la metafísica y la fuerza trágica de aquella su insondable solear:
>
> Gracias, Petenera mía;
> por tus ojos me he perdido;
> era lo que yo quería,
>
> aparecen ahora transparentes o, al menos, translúcidos.

«Y el espejo de amor se quebraría»... Párrafo importante que nos sirve para aclarar totalmente la personalidad de Alberto, ese personaje inexistente y que, sin embargo, mueve todos los hilos de la obra.

El verso pertenece al Soneto IV de los que le sirven a Abel Martín para sustentar su teoría del «eros» adelante, un tanto solapadamente y en cierto modo sólo a los iniciados en el secreto y conocimiento de sus doctrinas, lo que en el tercer acto y por boca de uno de los personajes de la obra, se dirá en torno al fin de Alberto. Claro que el juego escénico tiene que atenerse a un proceso establecido de antemano y sería ilícito —de acuerdo con las reglas de ese juego— el mostrar sus soluciones antes de que el proceso analítico,

por demás interesante, alcance sus deducciones finales. Pero Antonio Machado anticipa —sin mucho convencimiento por su parte de que será ampliamente utilizada y siempre a los iniciados en la lectura de su obra en prosa— una pista para la posible solución del problema que ha motivado la obra, aunque sin darla directamente, sino recurriendo a su apócrifo Abel Martín, detentador de la mayor parte de sus teorías.

Como confirmación de esta tesis, el mismo personaje que hemos venido citando a lo largo de esta escena, aclara o manifiesta algo más adelante:

ROSALÍA. — Alberto era,
cuando me encontró, un suicida.
ARACELI. — ¿Tú fuiste el arma homicida
que eligió?
ROSALÍA. — Su Petenera;
justo.

(Págs. 75-76)

Todo esto, que si ahondamos resulta de un acusado narcisismo para ese protagonista ausente y muerto, podemos resumirlo, adelantando páginas para no dejar trunco el tema, con lo que otro personaje —Carlos— dice de él en el Acto III y que enlaza, por el camino de la acción teatral, con todo lo antedicho.

CARLOS. — Alberto sólo se amó
a sí mismo. Y malogrado
ese amor, que era su vida,
él mismo fue el homicida
de su Don Juan fracasado.

(Págs. 100-101)

Lo que viene a encajar perfectamente con las cortas composiciones que en «Proverbios y Cantares» de NC, escribió Antonio Machado, bajo los números III

Todo narcisismo
es un vicio feo,
y ya viejo vicio.

y VI

Ese tu narciso
ya no se ve en el espejo
porque es el espejo mismo.

La soledad como pago final; el abandono, tras el hundimiento, de su Petenera, en la que se abismó intentando reflejarse, y al volver a sí mismo, completa el círculo. El final es, pues, previsible.

Tengamos en cuenta, finalmente, que para Abel Martín (Antonio Machado) sólo es concebible el amor natural, entre seres de sexos diferentes.

> El amor dorio y toda homosexualidad son rechazados también por Abel Martín, y no por razones morales, sino metafísicas. El Eros martiniano sólo se inquieta por la contemplación del cuerpo femenino, y a causa precisamente de aquella diferencia irreductible que en él se advierte. No es tampoco para Abel Martín la belleza el gran incentivo del amor, sino la sed metafísica de lo esencialmente otro.

De ahí que cualquier amor orientado, no hacia lo esencial, sino hacia lo accesorio, acabe por buscar la muerte de ese mismo amor por cualquier camino posible. Y de ahí, el magno problema, de alcance metafísico, que plantea el tema central de la obra, que viene a ser, de esta forma, un complemento necesario de toda la doctrina martiniana.

ACTO III

Escena IV

CARLOS. — La mano
piadosa es también puñal.

(Pág. 99)

Y su réplica en el primer verso de la composición XI de «Proverbios y Cantares» de CC.

La mano del piadoso nos quita siempre honor;

Escena VI

SALVADOR. — Mejor que no sea oída
la letra, y quede perdida
en el viento, porque así
es el rumor de la vida
lo que nos llega hasta aquí.
(Pág. 106)

Se pierde la letra; el viento deja sólo el rumor que es, en realidad, la vida. La idea, ya entrevista, intuida, o subrayada simplemente en SGO, la vemos ahora totalmente definida. Recuérdese:

Yo escucho los cantos
de viejas cadencias
que los niños cantan
cuando en coro juegan
y vierten en coro
sus almas que sueñan,
cual vierten sus aguas
las fuentes de piedra;
con monotonía
de risas eternas
que no son alegres,
con lágrimas viejas
que no son amargas
y dicen tristezas,
tristezas de amores
de antiguas leyendas.

En los labios niños,
las canciones llevan
confusa la historia
y clara la pena;

como clara el agua
lleva su conseja
de viejos amores
que nunca se cuentan.

Jugando, a la sombra
de una plaza vieja,
los niños cantaban...

La fuente de piedra
vertía su eterno
cristal de leyenda.
Cantaban los niños
canciones ingenuas
de un algo que pasa
y que nunca llega:
la historia confusa
y clara la pena.

Seguía su cuento
la fuente serena;
borrada la historia
contaba la pena [31].

Y en general todos los poemas de *Soledades* en los que la fuente y el agua son protagonistas.

Alcanzado el final del camino completemos, a guisa de resumen, lo antedicho con las conclusiones que siguen.

El tema del sueño —la oniroscopia, para decirlo con palabra del propio Antonio Machado— es uno de los más descollantes y capitales de su poesía; al menos, en lo que al primer libro se refiere. Ya Ramón de Zubiría [32] se ocupó ampliamente del mismo, y posteriormente en el número homenaje que le dedicó la revista de la Universidad de Puerto Rico, *La Torre,* Willis Barnstone lo desarrolla magníficamen-

31 Cf. SGO, VIII. OPP, 62-63.

32 Ramón de Zubiría, *La Poesía de Antonio Machado,* Ed. Gredos, Madrid, 1959. Segunda edición.

te[33]; pero hasta aquí el sueño se circunscribe a un campo acotado por lo literario, sin traspasar límites; y en él estamos dispuestos a quedarnos cuando, repentinamente, nos enfrentamos a la obra teatral objeto de este comentario. El tema, nuevo y desusado para su época —aunque con posterioridad se haya llegado al abuso del mismo, tanto en teatro como novela y cine— no puede por menos que retener nuestra atención. Aquí se toma el sueño en un plano científico, e incluso se cita, aunque sin mencionar su nombre, a Freud. Los derroteros, pues, son muy otros que los que ocupaban al Machado poeta. Exactamente los que señalan la diferencia entre el sueño poético, o sueño como tal, y el psicoanálisis.

¿De quién es, pues, la idea? ¿A cuál de los dos hermanos pudo ocurrírsele llevar al teatro tema tan nuevo y, en aquel entonces, original? Tras un detenido examen de las partes aquí analizadas y de los antecedentes literarios y personales, la respuesta es clara: Antonio Machado. La preocupación parte de él; el desarrollo es de ambos hermanos. Ya hemos tenido ocasión de ver —Acto I, Escena III— que en JM el tema despierta su interés, y no precisamente por los caminos de la poesía, aunque sí para tratar de explicar aspectos de ésta. Bien claro lo dice en otro lugar,

> Sólo en sus momentos perezosos puede un poeta dedicarse a interpretar los sueños y a rebuscar en ellos elementos que utilizar en sus poemas. La oniroscopia no ha producido hasta la fecha nada importante. Los poemas de nuestra vigilia, aun los menos logrados, son más originales y más bellos y, a veces, más disparatados que los de nuestros sueños. Os lo dice quien pasó muchos años de su vida pensando lo contrario. Pero de sabios es mudar de consejo.

---

[33] «Sueño y Paisaje en la poesía de Antonio Machado», *La Torre*, núm. Homenaje, enero-junio, 1964, Puerto Rico.

> Hay que tener los ojos muy abiertos para ver las cosas como son; aún más abiertos para verlas otras de lo que son; más abiertos todavía para verlas mejores de lo que son. Yo os aconsejo la visión vigilante, porque vuestra misión es ver e imaginar despiertos, y que no pidáis al sueño sino reposo [34],

dejando bien delimitadas las fronteras. Pero precisamente es este marcado interés en establecer diferenciaciones el que nos lleva a la certeza de que aparte del poético existe en Antonio Machado otro interés casi científico por el mundo de los sueños. Lo llevaba dentro, y primero lo volcó en sus poemas —véase «Soledades, Galerías, etc.»— y más tarde trató de darle forma, como a tantas otras ideas, eligiendo, como otras veces, el camino del teatro.

D

TÍTULO DE LA OBRA: *La Lola se va a los Puertos.*
FECHA DEL ESTRENO: 8 de noviembre de 1929.
TEATRO: Fontalba, de Madrid.
INTÉRPRETES: Lola Membrives y Ricardo Puga.

Acto I

Escena III

HEREDIA. — Yo era
Don José María Nadie
con la guitarra, hasta aquella
noche en que aprendí el secreto
del toque.

(Pág. 17)

Reencontramos un viejo y querido tema de Antonio Machado ya glosado al analizar *Desdichas de la Fortuna* —Acto I,

[34] JM, I. OPP, 394.

Escena I—, por lo que no creo necesario insistir en el mismo para demostrar su filiación machadiana. Reparemos, no obstante, en que el nombre empleado por Heredia es el segundo utilizado por Machado en el apunte citado por JM.

Escena V

LOLA. — ¿Usted no ha visto
en la Sierra de Cazorla
nacer el Guadalquivir
entre piedras, gota a gota?
Pues así nace un cantar,
como el río, y baja a Córdoba
y a Sevilla, hasta perderse
en la mar tan grande y honda.

(Pág. 22)

No es exacta, pero encierra mucha similitud con el Poema LXXXVII de «Proverbios y Cantares» de NC. Veámoslo.

¡Oh, Guadalquivir!
Te vi en Cazorla nacer;
hoy, en Sanlúcar, morir.
Un borbollón de agua clara,
debajo de un pino verde,
eras tú, ¡qué bien sonabas!
¿Como yo, cerca del mar,
río de barro salobre,
sueñas con tu manantial?

¿Cuál es la intención real, aquí, del verso de *La Lola*? Confieso que no se ve muy claro eso del cantar que nace limpio como el río y va a morir al mar. Aquí no se habla de pérdida de esa pureza, como en el poema. ¿Sería así la primera versión, como alusión velada a las intenciones del otro personaje? Es posible; y también es posible que un posterior retoque haya simplificado intenciones, resumiendo parte de

lo anterior en el verso final del párrafo de *La Lola,* que antes no transcribí:

LOLA. — Ése es también mi camino.

No encuentro otra explicación a la variante que presenta el texto teatral, variante que quizá encuentre su razón de ser en los posteriores retoques que se hicieron —o debieron hacerse— antes de su estreno, según parece desprenderse de una carta de Antonio Machado a P. V. Pero sobre todo esto volveremos a insistir en el resumen final y entonces recibirá ampliación lo anterior. Conviene dejar aclarado, no obstante para quien no haya leído o no conozca *La Lola,* que las intenciones del personaje aludido aquí, dueño de un cortijo y rico hacendado andaluz, encierran un fondo turbio respecto al personaje protagonista; de ahí esa defensa de la Lola buscando similitud de caminos entre su vida y la copla.

Escena X

JOSÉ LUIS. — Esos gansos
que desprecian cuanto ignoran
—y son el Espasa en blanco—
no me interesan.

(Pág. 35)

Aunque aplicado a distinto concepto —aquí personas, allá ideológico— encontramos en el verso subrayado la huella inconfundible de Antonio Machado. Casi no es necesario acudir al verso original, pues su sonoridad e intención indican de inmediato la filiación del mismo. No obstante, si leemos —o releemos, mejor— el magnífico poema «A orillas del Duero», segundo de CC y XCVIII de sus PC [35] lo volvemos a encontrar en su tan conocida imprecación a Castilla.

[35] OPP, 126-27.

Castilla miserable, ayer dominadora,
envuelta en sus andrajos desprecia cuanto ignora.
¿Espera, duerme o sueña? ¿La sangre derramada
recuerda, cuando tuvo la fiebre de la espada?
Todo se mueve, fluye, discurre, corre o gira;
cambian la mar y el monte y el ojo que los mira.
¿Pasó? Sobre sus campos aun el fantasma yerra
de un pueblo que ponía a Dios sobre la guerra.

Por lo demás, la intencionalidad del verso es muy similar, ya que se refiere, en el caso de *La Lola,* a un círculo social sobradamente conocido, mientras en el largo y magnífico poema se concreta en una situación histórica que atañe a una región geográfica en un momento dado —Castilla y la Restauración—...

No debemos olvidar, por otro lado, en boca de quién ponen los autores la frase. Se trata del heredero del rico hacendado, futuro dueño de cortijos, campos y ganado, pero que, si bien no pretende evadirse de ese contorno social —ya que forma parte del mismo—, al menos trata de hacerlo más asequible al momento histórico. José Luis no es el clásico «señorito», pero tampoco es, definitivamente, «el señor».

Aquí tienen cabida las dudas. Quizá Antonio Machado quiso presentar, marginalmente al tema central, un subrayado a la situación social; el enfrentamiento del padre —tradición, costumbre establecida, orgullo de casta, etc.— y el hijo, más dueño del momento, más consciente de los problemas del hombre y de sus obligaciones, pero, no sabemos por qué, a Machado se le quedó en esbozo el planteamiento, ya que tan solo lo encontramos insinuado en este primer acto, y tan débil y tímidamente, que más bien lo intuimos por unas cuantas frases que intentan aislarse sin conseguirlo. Quizá el personaje central acaparó toda su atención o quizá,

dado el carácter de colaboración absoluta en estas obras, no quiso hacer excesivo hincapié en el asunto.

De tomar partido, lo hubiera hecho de una forma directa y clara, ya que no era muy propio de él el inhibirse de los problemas que le acuciaban y que, pasado el tiempo, transformaría en realidad [36].

Cabe también la posibilidad de que, dado el carácter del tema central, no creyese conveniente ramificarlo con otros temas que, dada su importancia, podían muy bien esperar un mejor trato en posteriores obras.

De lo que no cabe duda alguna es de que la figura de José Luis, en esta primera aparición escénica nos engaña, pues parece prometer mucho y se nos queda en nada. Quizá, como ya apunté, por fuera de lugar o, quizá también, por absorción total del interés de esa otra personalidad teatral que es la Lola.

Pero no termina ahí el tema; prosigue el mismo personaje:

JOSÉ LUIS. — 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.

A lo que responde Heredia, otro de los personajes,

HEREDIA. — Y tan verdad, que aquí
se dejan tratar de vagos

[36] Véase, a este respecto, *El hombre que murió en la guerra*, donde ya sin tapujos, dudas ni marginaciones, Machado se enfrenta directamente con el tema.

por no confesar que están
todo el día currelando.

(Pág. 36)

Anécdotas y gracias teatrales aparte, existe un claro paralelismo entre estos fragmentos y uno de los correspondientes, en JM, a la Escuela Popular de Sabiduría, y que a continuación transcribo:

> Esta escuela tendría éxito en España, a condición —claro es— de que hubiese maestros capaces de mantenerla, y muy especialmente en la región andaluza, donde el hombre no se ha degradado todavía por el culto perverso al trabajo, quiero decir por el afán de adquirir, a cambio de la fatiga muscular, dinero para comprar placeres y satisfacciones materiales.
>
> Es natural —permitidme una pequeña digresión— que el hombre de la Europa septentrional, originariamente cargador o extractor de masas pesadas, talador de selvas, etc., obligado, en suma, a un esfuerzo brutal en un clima duro, busque su emancipación por la máquina, mientras que el hombre de la cultura meridional, originariamente esclavista o negrero, busque el ocio «sine qua non» de una vida noble por la vía ascética, reduciendo a un minimum sus apetencias más o menos bestiales. De todos modos —decía mi maestro—, una sana concepción del trabajo será siempre la de una actividad marginal de carácter más o menos cinético, a la vera y al servicio de las actividades específicamente humanas: atención, reflexión, especulación, contemplación admirativa, etc., que son actividades esencialmente quietistas o, dicho más modestamente, sedentarias. Pero dejemos a un lado a mi maestro y sus teorías, ya rancias, sobre el «homo sapiens» frente al «homo faber», y aquella más fantástica suya sobre un «homunculus mobilis», que se convierte en mero proyectil, perdiendo de paso su calidad de semoviente. Y volvamos a la Escuela de Sabiduría [37].

Efectivamente, la alusión a Andalucía viene a coincidir, en lo que al trabajo se refiere, con lo expuesto por los per-

[37] JM, I. OPP, 468.

sonajes teatrales y, apurando un poco más el tema, éste podríamos complementarlo con aquel otro párrafo de JM sobre el holgazán y el trabajador —verdadero ejercicio de sofística— que encontramos en el Cap. III —pág. 361 de OPP—, aunque sería apurar excesivamente el tema.

Queda en el aire el problema de la precedencia, ya que si tenemos en cuenta las fechas, el *Juan de Mairena* comenzó a publicarse en 1934, apareciendo en libro en 1936, mientras que *La Lola* se estrena en 1929. Partiendo de la suposición, nada improbable, de que las notas que integran la obra maireniana venían gestándose de antiguo y de una forma lenta, hay que inclinarse a pensar que la idea es anterior, desde luego, a la obra teatral, exponiéndose en ésta en forma versificada cuando ya existía original en prosa, aunque inédito todavía.

Acto II

Nada que anotar ni comentar en el sentido en que se viene haciendo.

Acto III

Escena V

Hay una expresión de Heredia, en conversación con otro personaje, hablando de sí mismo:

> Heredia. — ¿Yo? Un misterio
> muy grande, Don Joselito,
> que el que se mira por dentro
> se hace un lío.
>
> (Pág. 113)

que guarda alguna relación con parte del Poema titulado «Renacimiento», LXXXVII de SGO:

En nuestras almas todo
por misteriosa mano se gobierna.
Incomprensibles, mudas,
nada sabemos de las almas nuestras.

Encontramos en ambos fragmentos idénticas ideas, de misterio, de dudas, de inasibilidad de aquello que es más íntimo en nosotros. Tal vez la frontera de los fragmentos citados, el punto de unión en una idea común, teniendo en cuenta que el personaje que responde al nombre de Heredia nos es presentado como algo más que un simple «tocaor» de guitarra, se encuentre en otros dos versos famosos y conocidísimos, que han pasado a definir una de las esenciales características de Antonio Machado.

El alma del poeta
se orienta hacia el misterio.

Escena VI

Hay una copla, puesta en boca de Heredia, que dice:

HEREDIA. — Camino que no es camino
de más está que se emprenda;
porque más nos descarría
cuanto más lejos nos lleva.

No encontramos réplica exacta a la copla que, como tal, posiblemente surgió espontánea, pero la idea sí es «muy» de nuestro poeta. Hemos venido apuntando el tema del camino en los análisis anteriores, por lo que ahora creo suficiente recordar que hay todo un conjunto de poemas en torno al tema, poemas que no cito aquí por haber sido, algunos, utilizados en esos anteriores análisis y que, desde luego, están en la mente de todos.

Una muestra clara —y definitiva— del interés que Antonio Machado sintió siempre por «el camino» la tenemos en

el importante trabajo de Concha Zardoya: «Los caminos de Antonio Machado», publicado en *La Torre* [38].

Escena X

También en boca de

HEREDIA. — Tres cosas tiene un viaje
que importan: lo que se queda
en la tierra que dejamos;
lo que se busca o se espera,
que es la razón de pasar
el charco, y lo que se lleva.
(Pág. 130)

Viaje. Viajar. Volvemos a encontrar aquí lo que yo denominaría, dispuestos ya a enfrentarnos con ello, «teoría viajera de Antonio Machado» y que expongo a continuación como apoyo único de estos versos que enlazan con otros ya analizados de anteriores obras, fragmentando un capítulo —el IV— de una biografía, todavía inédita, que hace algunos años vengo preparando sobre nuestro poeta.

...«Para Antonio Machado el viaje representa algo más que un mero traslado de localidad, que una simple sucesión de hechos anecdóticos que más tarde sirven para ser contados en las tertulias de los cafés. (...) Antonio Machado siente la avidez del viaje como algo necesario, como algo íntimo, importante para él; lo de menos es quizá esa amplitud de horizontes que se le pueden abrir a su contacto con nuevas tierras y nuevas gentes; las nuevas aportaciones culturales que pueda recibir. Para él viajar es algo con características especiales, que no tienen enlace con ninguno de los aspectos viajeros de sus contemporáneos. No olvidemos que Antonio Machado no es viajero de la diáspora y que,

[38] Véase nota 41.

salvo sus viajes a París, no sale jamás de España. Las raíces viajeras del poeta hay que buscarlas aquí; en el suelo que pisa; en los caminos polvorientos de Castilla y en las viejas y adormecidas ciudades de sus provincias. En esto Antonio Machado está en abierta contraposición con sus compañeros generacionales. Su obra no refleja ningún afán viajero ni encierra recuerdos de ciudades o paisajes extraños a España; se asienta sobre la tierra patria, nutricia que, como al gigante Anteo en el viejo mito, le da fuerzas. Ningún motivo le impele a trasponer fronteras; en su vida no hay afán de vagabundaje como en Baroja, ni causas políticas [39] como en Unamuno, que lo lleven de acá para allá. Siente España, vive España y con eso es suficiente. Nada mejor, como definición de esta ansia, que esa frase pronunciada en el éxodo final, condensación de amores y vivencias: «Yo no debía salir de España. Sería mejor que me quedara a morir en una cuneta» [40]. Pero al margen de este sentimiento está —y ésta sí es una característica común a todo el 98— el viajar; el hecho simple de viajar. Pero para él —ya lo apuntamos— este viajar no es el trasladarse de un punto a otro y permanecer en este último durante algún tiempo para después continuar hacia otro lugar de destino. No; viajar, para Antonio Machado, es movimiento; movimiento continuo, inquietud constante; en una palabra: «ir».

Ya es de por sí bastante sintomático que algunos de sus poemas se refieran a este hecho; hay toda una doctrina poematizada del «ir» a lo largo de toda su obra; bastan los títulos o el arranque del poema para captarla: «He andado muchos caminos»; «Yo voy soñando caminos»; «En tren»;

---

[39] Salvo, claro está, su éxodo final; pero éste tiene otras características distintas a lo que se analiza aquí y, por otra parte, el mismo se sitúa al final de su vida, cuando ya su obra está terminada.

[40] *Itinerario...*, pág. 381.

«Caminos»; «Otro viaje»; de nuevo, esta vez en NC, «En tren»; «Adiós, campos de Soria»; y quizá alguno más, son poemas que expresan —y el lector atento puede darse perfecta cuenta de ello— una inquietud, un constante afán viajero, un continuo «ir» en perpetuo movimiento[41]; pero hay más, y este «más» que completa la teoría, dándole sentido a este continuo «ir», hay que buscarlo, por una parte, en cuatro versos aislados tras fragmentar uno de sus poemas:

> ¡Este placer de alejarse!
> Londres, Madrid, Ponferrada,
> tan lindos... para marcharse.
> Lo molesto es la llegada.
>
> P. C. CX

Si en Antonio Machado el viajar es simplemente el hecho de «ir», la llegada representa, señala, el punto final, el término de ese «ir yendo»; algo irremediablemente melancólico, como todos los finales.

> Ay del noble peregrino
> que se para a meditar, después del largo camino,
> en el horror de llegar.

---

41 Como acercamiento al tema, o introducción al mismo, puede considerarse un interesante artículo de Concha Zardoya, publicado en el número-homenaje de la revista *La Torre*, titulado: «Los caminos de Antonio Machado». Claro que la autora se queda en eso —el camino— y no ahonda, o soslaya, ese sentido que tiene en Antonio Machado el «irse» y, lógicamente, también «el camino» por el que se va. Aunque el trabajo está escrito con otra intención y preocupación que la que nosotros analizamos, hay aciertos, no obstante, que señalan de una forma directa y definitiva ese sentir machadiano —«Antonio Machado más que andar, peregrina», se nos dice en cierta parte del trabajo—, pero que por la orientación del mismo en general —como ya indicamos— apenas si son utilizadas o tenidas en cuenta; pero con todo, la aportación es importante y no debe ser desechada a la hora de enjuiciar el tema.

A mi entender éste es el sustrato básico de ese poema inicial de sus *Poesías Completas*, tan cargado de nostalgias muertas, de tonos grises, apagados, como esa tarde y ese otoño del poema. «El viajero» —y ésta es la otra vertiente que da sentido a esta doctrina del «ir»— da significación a ese acabamiento —«lo molesto es la llegada»—, a ese pasar de un estado perpetuamente cinético a otro de reposo, donde ya nada puede hacer que se reanude el estado anterior. ¿Qué fin tiene, si no, ese melancólico recibimiento, en lugar de la lógica alegría que siempre acompaña la entrada del recién llegado?» [42].

Volviendo al tema teatral, reencontramos, algo más adelante, al mismo personaje,

> HEREDIA. — ... diez años, que no son pocos,
> de sed junto al agua fresca.

al que responde Lola, la protagonista de la obra:

> LOLA. — Sí, desde entonces,
> llevamos la sed a medias;
> pero ¿dónde está la fuente,
> Rafael?
>
> (Pág. 130)

La sed. Otro tema, como el anterior del viaje, caro a Antonio Machado. Su sed, no es, desde luego, esa sed física que se sacia con el agua fresca de un arroyo; es algo más

---

[42] Sánchez-Barbudo —*Los Poemas de Antonio Machado*— da otra interpretación más tradicional, del poema. Coincide en ello con otros muchos comentaristas anteriores, pero en esa interpretación creo yo ver —y eso lo separa también de esos mismos comentaristas— implícita la idea expuesta por mí. Esa melancolía que recorre el poema, esos silencios que parecen hablar, esas sombras que van invadiendo el ánimo del lector al mismo tiempo que el escenario del poema, están en función de un hecho trascendente: la llegada; esto es, el término del viaje.

profundo, que se oculta y se remueve en los hondones del alma, en ese misterio interior al cual volvemos de cuando en cuando tratando de descubrirnos nosotros mismos, sin conseguir resultado positivo alguno.

Lo señala muy bien en sus «Coplas Elegíacas», núm. XXXIX de SGO.

¡Ay del que llega sediento
a ver el agua correr,
y dice: la sed que siento
no me la calma el beber!

Añadiendo a continuación unos versos más hondos que, sin embargo, complementan los anteriores.

¡Ay de quien bebe y, saciada
la sed, desprecia la vida;
moneda al tahur prestada,
que sea al azar rendida!

Y más adelante, buscando ya el carácter auténticamente metafísico de la idea, escribe en «Proverbios y Cantares» de CC, con el número XLI,

Bueno es saber que los vasos
nos sirven para beber;
lo malo es que no sabemos
para qué sirve la sed.

y en idéntica sección de NC, con el número XIX,

A la vera del camino
hay una fuente de piedra,
y un cantarillo de barro
—glu, glu— que nadie se lleva.

y el XX

Adivina adivinanza:
qué quieren decir la fuente,
el cantarillo y el agua.

para terminar diciendo, en el XXI

> ... Pero yo he visto beber
> hasta en los charcos del suelo.
> Caprichos tiene la sed...

Creo, respecto a estos poemillas, que Sánchez-Barbudo [43] no ha sabido interpretarlos; él se limita a anotar su sentido literal, calificándolo, no obstante, de algo vago. A mi entender, para valorarlos en su justo término hay que tener en cuenta todos los antecedentes aquí reseñados e incluso resulta inevitable la referencia al fragmento transcrito de la obra teatral que comentamos. La obra machadiana es un bloque compacto que, como el *Cántico* de Jorge Guillén, ha crecido año a año casi sin fisuras. Podría señalar aquí razonamientos y esquemas de esto, pero no es el momento ni el lugar, ya que escaparía al verdadero sentido y fin de este libro. Y, por otra parte, esta homogeneidad en la obra es cosa ya sobradamente conocida y dicha, aunque no, desgraciadamente, estudiada con el detenimiento que merece.

Pero volvamos a nuestros poemas y a la sed poética de Antonio Machado. No creo necesario explicar que la sed a que se refiere, tanto en el diálogo entre Heredia y Lola, como en los poemillas posteriores, es algo más transcendente y de alcance más abstracto y vario que la sed física, que si bien puede motivar el que se beba de un charco de agua sucia —en casos extremos, todo es posible— no es, desde luego, el caso más común. No; la sed machadiana, la sed que llevan a medias Lola y su guitarrista es, por un lado, la esperanza que siempre espera, y por la otra vertiente la insatisfacción constante de esa esperanza al alcance de la mano, pero nunca alcanzada. Quizá si dijéramos que entra de lleno en una re-

[43] *Ob. cit.*, pág. 368.

creación auténtica del mito de Tántalo nos acercaríamos enormemente a su sentido inicial.

Presencia del mar: en el Acto III. — El mar es tema dilecto en Antonio Machado. Algo hemos hablado ya de él, con motivo de un comentario de *Desdichas de la Fortuna,* pero de forma rápida y apenas como un subrayado. La frase que motivó nuestro pequeño apunte no alcanzaba mayores consecuencias y, por lo mismo, quedó como quedó. Pero ahora, finalizado el análisis y repaso de este Acto III, encontramos en él una constante inalterable que, en determinado momento, adquiere presencia a través de la conversación de los personajes de la obra, para volver a mantenerse como constante continua de nuevo. Este último acto de *La Lola* se desarrolla todo él junto al mar. El mar está allí, se lo siente y, casi, casi, en una buena puesta en escena debiera oírsele. Yo creo que no es mero capricho de los autores la cercanía del mar. Trasciende de la anécdota para sumergirnos en el símbolo. Y, claro, desembocamos en Antonio Machado. En la nota al comienzo aludida, se hizo un recuento del tema en ambos hermanos. En los dos existe la nostalgia marinera; hay que recordar que, muy niños, antes de internarse tierra adentro hacia Madrid, su padre quiso que viesen el mar. Y desde aquel momento, en ambos, pero con mayor fuerza en Antonio —esto es indiscutible— la presencia del mar —lejano siempre, siempre nostalgia y sueño— se impone en vida y obra. Antonio quiso embarcar, cruzar el mar —el «charco» como se dice en la obra— hacia la otra orilla, pero fue su hermano Joaquín quien al final realizó la aventura. ¿Y los sueños marineros de la infancia, cuando dominados por lecturas julioverianas, ambos se creían intrépidos capitanes en lucha con piratas y tifones en los siempre procelosos océanos del planeta? Su padre ¡tan hombre de tierra adentro!

murió envuelto en aire marinero, en perfume de salitre, apenas desembarcado en su Sevilla, tras su frustrada aventura en Puerto Rico. Y si apuramos este razonamiento, ¿no fue acaso el mar, con sus delfines perdidos, quien hizo que el cosmos se transformase en poetas? Y el destino, tan cargado a veces de coincidencias y paradojas, se lleva al poeta con nostalgias marineras a morir orilla del mar y a descansar, arrullado por las olas, en el pequeño cementerio de un pueblecito marinero.

Pero no divaguemos. No es el momento ni el lugar, y volvamos al mar-símbolo de Antonio Machado, permanente en su obra, a lo largo de años y versos. Se ha estudiado poco el tema. Realmente, excepto una conferencia del Almirante Gener Cuadrado: «El mar en la poesía de Antonio Machado» [44], nada se ha llevado a cabo en torno a este tema. Lógicamente descarto en estos momentos la inclusión del mismo en obras de carácter general y dentro de un contexto más amplio —Serrano Poncela, por ejemplo—.

Tampoco lo vamos a apurar aquí. No se pretende en estas páginas y en la orientación del momento, otra cosa que un simple apunte, para avalar una parte de la obra que comentamos. No olvidemos que *La Lola* es una obra cargada de simbolismos y en este acto final el mar es quizá el más importante de todos [45].

No hay, sin embargo, alusiones al mar como entidad simbólica; hay, sí, definición superficial y anecdótica.

> LOLA. — De niña
> soñaba mucho con ella;
> era una mar de juguete
> con sus barquitos de vela,

---

44 Editora Nacional, Madrid, 1966.

45 Véase el comentario general que se incluye a continuación.

todos de plata y con remos
de coral.

(Pág. 129)

o la que traza el personaje Heredia, aflamencándolo.

El mar es presencia, y por lo mismo, hay un momento en que acaso domina la escena. Y entonces, todos se ponen serios; más que normalmente.

Lo dice Lola, la protagonista:

LOLA. — Pero otra voz más grande
y más adentro me llega.
J. L. — ¿Cuál?
LOLA. — La de la mar... Es como
un suspiro inmenso...

verso que nos recuerda mucho al Manuel Machado de «Ocaso»:

Era un suspiro lánguido y sonoro
la voz del mar aquella tarde...

Pero a pesar de todo, creo que la constante del mar, como tantos otros símbolos, es obra de Antonio y no de su hermano.

¿Podremos olvidar acaso que él

también de niño, ser quería,
pastor de olas, capitán de estrellas?

Hemos llegado al final del comentario por lo que a *La Lola,* obra teatral, respecta; pero algo, y muy importante, se nos quedaba sin aclarar. Ya dejamos dicho que en esta obra existía más de un símbolo y no es, desde luego, el menor la figura de la protagonista. En páginas anteriores (véase Cap. I) ya subrayamos la importancia de esta obra en el panorama teatral conjunto, pero en ella, si nos detenemos

un poco a pensar, se nos presenta inmediatamente una paradoja, ya que siendo *La Lola* la obra en que más clara y acusada se perfila la personalidad de Manuel es, no obstante, en la que más intención puso Antonio.

¿Por qué, pues, esta intencionalidad de Antonio Machado para con esta obra? ¿Por qué su huella se acusa más fuertemente, no sólo ya en los fragmentos e ideas incorporadas al contexto general, sino en gran parte de la atmósfera que la envuelve? Parte de las respuestas a estas preguntas podríamos buscarla a través de una de las cartas que Antonio Machado escribió a P. V., ya citada en el capítulo anterior, y en la que habla del proceso seguido en la creación de la comedia y la influencia que la referida P. V. tuvo en la creación —o revisión, mejor— del personaje principal.

> Y planeamos una comedia con las máscaras esenciales del flamenco: una cantadora, un guitarrista, un viejo sensual y un joven enamorado. Y hubiéramos hecho una comedia realista, huyendo siempre del andalucismo de pandereta y muy semejante a la realizada, salvo una nota: la idealidad de la Lola. Escrito estaba ya gran parte del primer acto antes de conocerte. El propósito de sublimar a la Lola es cosa mía. Se me ocurrió a mí pensando en mi diosa y se exponía en la primera escena del segundo acto que te leí un día en nuestro rincón. A ti se debe, pues, toda la parte trascendente e ideal de la obra. Porque yo no hubiera pensado jamás santificar a una cantadora [46].

Confieso que, releída la escena citada, no encontré huella alguna de esa idealización que se apunta en la carta, ya que, caso de hacer pasar todo el relato de Heredia sobre la creación de la Lola por ese intento, el resultado sería bastante chabacano. Sin embargo el personaje central está, efectivamente, idealizado; pero esa sublimación, ese elevar de nivel

[46] Concha Espina, *Ob. cit.*, pág. 56.

sobre los demás al personaje, viene dado desde el comienzo, desde el arranque mismo de la obra. La Lola establece unos principios que se exponen en la Escena IV del primer acto, y a ellos se atiene sin desviarse lo más mínimo a lo largo de toda su andadura teatral. Ahí radica su fuerza y también su idealización; no, desde luego, en los decires, entre galantes y humorísticos, de Heredia en esa referida primera escena del Acto II. ¿Por qué, pues, esa cita? ¿Mentía Antonio Machado en ese momento u obedecía a algo ese referirse a la Lola y su idealización; algo que todavía no hemos comprendido? Reparemos que en la carta Antonio Machado emplea tiempo pasado al referirse a esa escena —...y se «exponía» en la primera escena del segundo acto—. ¿Quiere esto decir que la mencionada escena se suprimió más tarde?; y de ser así, ¿por qué?, o mejor, ¿por qué Antonio Machado no habla de esa supresión y posteriores correcciones en la carta a P. V.? No podemos responder a estas preguntas; pero sí afirmar, por lo menos, que lo que se dice en la carta no es exacto. Efectivamente, la Lola está idealizada, pero a mi entender, por muy distintas razones a las indicadas en el libro de Concha Espina. En éste, la autora amplía los fragmentos reproducidos con comentarios de su propia cosecha que nada tienen de críticos y que nos demuestran que de la relación existente entre las cartas y la obra teatral, la autora sólo entendió el problema a medias. No; no es casta poesía, como ella dice, ofrecida en platónico tributo, la que destila la obra y los versos o coplas que la Lola dice y canta. Está muy lejos de ser eso, si se ahonda un poco en ellos; ahora, si la mirada crítica se detiene en la superficie, es posible que se entienda así. La Lola es una representación pura del amor. No del amor romántico de las novelas o del que se desprende de esas cartas. Sí de un amor hecho renuncia total a todo y entrega absoluta a la abstracta pureza de ese

amor mismo. Es casi una llama que, aislada permanece, pero que si se toca, o simplemente se roza, corre el peligro de apagarse.

La teoría erótica de Antonio Machado —que es tanto como decir de Abel Martín—, está hecha de olvido, de distanciamiento; en ella lo menos importante es la fase hombre-mujer, que podríamos denominar del encuentro. Heredia es humano y por amor renuncia a ese encuentro sin darse cuenta que, a fuerza de renunciamientos, va acercándose a la teoría machadiana. Pero la Lola está plenamente dentro de ella. No necesita renunciar, porque nunca sintió esa necesidad de Heredia y si en algún momento experimentó esa angustia, no pasó de ser una vaga intuición ahogada en sus inicios. Su amor, ella misma, está construido sobre olvidos; olvidos de algo que se intuye sin que llegue a alcanzar perfiles definidos. En una palabra, es la esencia del «eros» o el «eros» mismo; es la representación física —con todas sus consecuencias de anécdota, totalmente necesaria— de la idea absoluta del amor. No hay que detenerse en los versos; hay que buscar, ahondar en la idea. Y ésta viene expresada con una frase de la protagonista, que establece ya la barrera diferenciativa entre uno y otro concepto del amor, cuando ella dice a Heredia, que en un muy humano momento amoroso intenta besarla, «mis labios cantan, pero no se besan»; es decir, están ahí, como fuerza incitativa, pero no como fuerza activa, actuante, en el amor; en este momento está muy cerca de hundirse plenamente en el cuerpo filosófico creado por la duplicidad Martín-Machado. No se busca el logro físico, la satisfacción material, aun dentro de su más elevada acepción. La concepción erótica Martín-Machado va mucho más lejos, hacia el olvido —en el punto más lejano de la tercera fase de este proceso erótico—, no del hecho —que no lo hubo—, sino de la idea, de la sugestión. Pero

en las doctrinas martiniano-machadianas se establece un proceso analizado a través de cuatro fases [47], mientras que en *La Lola* se pasa bruscamente de la primera —sensación y espera de algo que todavía no se ha concretado ni definido— a la tercera —olvido de ese algo, sea sensación o recuerdo—, soslayando decididamente la segunda —encuentro material del amado con la amada— y sin alcanzar la cuarta, final de todo el proceso [48], para, de esta forma, descargar a la idea erótica de todo residuo de materialidad, dejándola pura y exenta en sí misma.

Anecdóticamente, y siempre dentro de los límites que nos señala la obra teatral, podemos relacionar con la apuntada primera fase del proceso erótico la conversación en que los personajes Lola y Heredia recuerdan un lejano encuentro en días ya borrados y que se desarrolla con un bello recitado de aires retrospectivos. Por todo lo anterior vemos, pues, que esa parte transcendente e ideal que tiene *La Lola* no obedece, no puede obedecer en ningún momento a un repentino deslumbramiento amoroso, sino a una muy meditada gestación filosófica que se remonta, y la duda carece aquí de lugar, a los días de Baeza y a ese interés que se le despertó a Machado por la filosofía en aquellas soledades, empujándole a realizar los correspondientes estudios universitarios.

[47] Me doy cuenta sobrada de que la exposición presente queda incompleta al no ser más que un simple comentario a una actitud teatral, pero este es un libro que trata de encontrar los puntos correspondientes a Antonio Machado y no un estudio de sus teorías. Si alguna vez nos extendemos en éstas, como en el caso presente, es por considerarlo necesario, pero nunca con la intención de aprovechar la coyuntura para hacer una exposición exhaustiva de las doctrinas machadianas. Quede pues así el análisis actual y trate el curioso desconocedor de estos estudios machadianos esa apasionante investigación por su cuenta.

[48] Véase en *Las Adelfas* la realización material de esta cuarta fase final del proceso, ya estudiado por nosotros al comentar la escena V del acto III.

Queda clara la influencia de Antonio Machado en el personaje y en la obra, que no sólo por esos análisis de profundidad pasa a ser pieza importante, sino también por otros valores más a la vista del público y el lector, valores que pertenecen casi por entero al otro colaborador, Manuel Machado.

E

TÍTULO DE LA OBRA: *La prima Fernanda.*
FECHA DEL ESTRENO: 24 de abril de 1931.
TEATRO: Victoria, de Madrid.
INTÉRPRETES: Irene López Heredia y Mariano Asquerino.

ACTO I

Escena II

Presentación de un personaje —Román Corbacho— que entra de lleno en esa crítica irónica tan propia de Antonio Machado. Es un retrato político, aunque, por eso mismo, no es un retrato de político alguno determinado, sino del político. La diferencia es grande y creo que importante. Los Machado no atacan; quizás, y siempre sin traspasar los límites que señala la delicadeza, señalan defectos, ironizan, se burlan con donosura, de aquello con lo que no están conformes; pero nunca contra quien no están conformes. Esto es fácilmente comprobable en Antonio que aun en los días terribles de la guerra, jamás mencionó a nadie, jamás habla de nadie que estuviera en el campo enemigo; y esto no quiere decir que eluda la crítica, incluso el ataque abierto a lo que él consideraba necesario e importante atacar. Pero, repetimos, una cosa es «el enemigo», el innominado que se encuentra enfrente, y otra muy distinta, esta o aquella persona

determinada. Volviendo a la figura de Corbacho; en ella se ataca, o mejor se ironiza, sobre el político, sin mencionar a ninguno en particular y sí a todos en general. Se ve en esta figura un posible epígono de Castelar. Es, como él mismo lo calificó, el político de relumbrón, deseoso de actitudes y hechos que cambien la marcha del gobierno, pero hechos y actitudes que no pasan en ningún momento de lo externo, sin llegar a adentrarse en la preocupación verdadera de todo político: esto es, la nación. Corbacho es quizá uno de los mejores personajes de toda la producción teatral; es el hombre político del 98, que tanto atacaron los miembros de la mencionada Generación, siempre con el recuerdo heroico a punto, siempre con la Madre Patria en los labios y siempre a punto de emocionarse ante una bandera desgarrada. Él engloba a todos —tanto en lo bueno (que tampoco se le niega al personaje) como en lo malo—, que en ningún momento se exagera y recarga. Es el español patriotero, que no patriota, que prefiere el gesto ampuloso y la nostalgia —muy efectiva en los discursos del Congreso— del Imperio, a la aceptación de la realidad circundante.

Este personaje, uno de los más certeros aciertos de esta galería que estamos viendo, debe ser, tanto en la idea como en la realización, muy Antonio Machado. En él está esa ironía sutil, a veces un tanto agresiva, con la que reflejó gran parte de sus opiniones político-sociales.

Escena III

DON BERNARDINO. — ¡Cuánto charlar! ¡Pobre España!
¡Quién la salvará!

He aquí una exclamación muy 98 y que tiene sus antecedentes lógicos en toda una serie de composiciones de *Campos de Castilla*. Es la preocupación característica del 98.

Escena IV

Nos encontramos ante otra de las más claras aportaciones de Antonio Machado a la labor teatral común, con antecedentes innegables en su obra y muy similar, en la forma, a aquella ya analizada de *Desdichas...* en donde se dialogaba sobre el amor. Claro que aquí no es en el verso en donde debemos buscar las réplicas, por lo que no resultarán tan exactas como aquéllas; hay que ir a la prosa más o menos trascendente de su *Cancionero Apócrifo* y *Los Complementarios.*

Pero antes, como ya es costumbre, transcribamos la escena en cuestión y comentémosla después.

FERNANDA. — Lo he visto
contigo. Además, me manda
mi librero sus poesías.
JORGE. — ¿Y a usted le gustan?
FERNANDA. — Me extrañan.
AURORA. — ¿Y las entiende? (1)
FERNANDA. — Phs... *No*
siempre. A las veces me pasa (2)
que no les encuentro el punto (3)
de vista. ¿Me explico? (4)
JORGE. — Clara
y gráficamente.
FERNANDA. — Pero
en general, *no me hablan* (5)
al corazón. (6)
JORGE. — Ni lo intentan,
señora; la vieja farsa
sentimental está en quiebra;
la poesía pura mana (7)
en una zona más noble (8)
del espíritu. (9)

FERNANDA. — Y más alta,
comprendido. Pero tengan
cuidado no se les vaya
más arriba todavía
del tejado de la casa.
Al leer ciertos poemas (10)
sin sonrisas y sin lágrimas, (11)
sin ritmo ni rima, sin (12)
lógica ni concordancia, (13)
creen muchos —no sin razón— (14)
que los versos no se sacan (15)
ya de la cabeza, sino (16)
del sombrero.

D. BERNAR. — ¿Sí?

MATILDE. — Fernanda...

FERNANDA. — Y no se ha quedado ahí
la broma.

JORGE. — ¿No?

FERNANDA. — *Hay una máquina* (17)
de hacer versos, que ha inventado (18)
un Muller de Pomerania, (19)
muy mona, una especie de (20)
lotería de palabras. (21)

D. BERNAR. — Yo quiero una.

AURORA. — ¡Papastro!

D. BERNAR. — Sí. Las letras y las armas...

FERNANDA. — El sistema es muy sencillo.
Un muchacho puede usarla.
Sin saber leer ni escribir
se hace un poeta de fama.
Por un mecanismo fácil, (22)
tres, cuatro, cinco palabras (23)
salen a la par del bombo, (24)
donde revueltas se hallan (25)
todas las del Diccionario, (26)
y algunas aun no aprobadas (27)
por la Academia. Una vuelta, (28)

un lote, un verso, no falla; (29)
más largo o más corto, eso (30)
hoy ya no tiene importancia. (31)
Diez, doce vueltas, diez, doce (32)
versos: la estrofa mecánica. (33)
Si, por ingrato capricho (34)
del azar, sale entre tantas (35)
combinaciones alguna (36)
oración lógica y clara, (37)
ese lote vuelve al bombo, (38)
y a repetir la jugada. (39)

LEONARDO. — La deshumanización...

D. BERNAR. — La deshumaniza... ¡Ja, ja!

FERNANDA. — Del arte. Completa.

LEONARDO. — Eso
hasta ahora, se llamaba
jugar a los despropósitos.

FERNANDA. — Y usted, joven, ¿no se enfada?

JORGE. — *No, señora. Y usted sabe,* (40)
como yo, que de esas máquinas (41)
las hubo siempre. Que antes (42)
no eran, sueltas, las palabras, (43)
sino las frases ya hechas (44)
las que del bombo saltaban; (45)
con que ni siquiera había (46)
la más remota esperanza (47)
de una sorpresa. (48)

FERNANDA. — Muy bien,
Jorge Ulloa. Una palabra
todavía. *A los poetas* (49)
que ahora dicen de vanguardia, (50)
¿no?

JORGE. — Sí.

FERNANDA. — *Me parece como* (51)
si no les interesara (52)
la vida. (53)

JORGE. — *Para vivirla* (54)
mucho. No para cantarla. (55)

(Págs. 104-5-6)

Creo que hay en esta larga escena tres partes que son fáciles de diferenciar.

a) La que acoge los versos —numerados y subrayados, que son los que interesan al intento— (1) a (16) y que se centra en un intento crítico de la poesía de aquel momento.

b) La parte que incluye desde el (17) al (39), y que se refiere a una máquina para hacer poemas; un intento de mecanización del espíritu; y

c) La que va del (40) al final, esto es, hasta el (55) y que vuelve a repetir, en parte, la idea del primer apartado y al mismo tiempo es una crítica, no contra esos poetas que ya anteriormente ha criticado, sino de otros anteriores, que son los líricos decimonónicos.

Pero vayamos por partes, pues el tema es tan amplio como sugestivo y requiere tiempo y calma la exposición del mismo.

Ciñéndonos pues, a la estructuración que hemos llevado a cabo, dediquemos nuestra atención, en primer lugar, al apartado *a*).

De sobra son conocidas, y ya están ampliamente estudiadas, las opiniones de Antonio Machado sobre la poesía. No vamos aquí, pues, a repetir lo que tantas veces se ha leído y comentado, pero sí hacer hincapié en lo que a «poesía pura» se refiere, caballo de batalla, en muchas ocasiones, del poeta y punto principal del fragmento aquí comentado.

No es que Antonio Machado abomine de esa quizá mal llamada «poesía pura»; prueba de ello es que entre sus cultivadores incluye como sus dos más genuinos representantes a Bécquer y Juan Ramón, tal como lo expone en un índice

de tipo particular que para un posible estudio de la poesía española trazó un día [49], pero no deja de preocuparle el riesgo que corren los puristas de pecar por exceso:

> La poesía pura mana
> en una zona más noble
> del espíritu,

dice uno de los personajes de la obra, y hasta aquí, el autor parece darle la razón. Pero de inmediato, su interlocutora —porque es una mujer— le previene del posible peligro:

> Y más alta,
> comprendido. Pero tengan
> cuidado no se les vaya
> más arriba todavía
> del tejado de la casa [50].

Como contrapunto a lo anterior véase la carta que dirige a Ernesto Giménez Caballero [51], con motivo de una encuesta que como director de la *Gaceta Literaria* ha promovido entre los intelectuales de aquel momento.

Dice en ella, entreviendo o analizando el peligro de que esa «poesía pura» se torne por exceso de intelectualismo en vano juego conceptual:

> Son (refiriéndose a los nuevos poetas, concretamente a los que forman la llamada Generación del 27) más ricos de conceptos que de intuiciones, y con sus imágenes no aspiran a sugerir lo inefable, sino a expresar términos de procesos lógicos más o menos complicados. Nos dan, en cada imagen, el último eslabón de una cadena de conceptos.

---

[49] Véase «Para un estudio de la lírica española» en LC, OPP, 712.

[50] Estos versos no han sido subrayados, aunque los creo también de Antonio Machado, porque en realidad están implícitos en el resto del fragmento, como fácilmente puede apreciarse.

[51] OPP, 833 y ss.

Y en otro lugar —Discurso inédito de ingreso en la Academia de la Lengua—, encontramos un párrafo que muy bien podemos considerar como ampliación a lo anterior:

> ¿Qué es la poesía actual? Ya no es el *fugit irreparabile tempus* del pensamiento más o menos estrópico del siglo romántico de Carnot y Lamartine. Parece como si la lírica se hubiera emancipado del tiempo. Los poemas están excesivamente lastrados de pensamiento conceptual, lo que quiere decir que las imágenes no navegan, como antaño, en el fluir de la conciencia psicológica. Nunca, en verdad, la lírica ha sido más fecunda en imágenes; pero estas imágenes, que revisten conceptos y no señalan intuiciones, que nunca reflejan experiencias vitales, carecen de raíz emotiva, de savia cordial. El nuevo barroco literario, como el de ayer mal interpretado por la crítica, nos da una abigarrada y profusa imaginería conceptual. Hoy como ayer conceptistas y culteranos tienen el concepto, no la intuición, por denominador común. Cuando leemos a algún poeta de nuestros días —recordemos a Paul Valéry entre los franceses, a Jorge Guillén entre los españoles— buscamos en su obra la línea melódica trazada sobre el sentir individual. No la encontramos. Su frigidez nos desconcierta y, en parte, nos repele. ¿Son poetas sin alma? Yo no vacilaría en afirmarlo, si por alma entendemos aquella cálida zona de nuestra psique que constituye nuestra intimidad, el húmedo rincón de nuestros sueños humanos, demasiado humanos, donde cada hombre cree encontrarse a sí mismo al margen de la vida cósmica y universal. Esta zona media que fue mucho, si no todo, para el poeta de ayer, tiende a ser el campo vedado para el poeta de hoy. En ella queda lo esencialmente anímico: lo afectivo, lo emotivo, lo pasional, lo concupiscente, los amores, no el amor *in genere*, los deseos y apetitos de cada hombre, su íntimo y único paisaje, su historia tejida de anécdotas singulares. A todo ello siente el poeta actual una invencible repugnancia, de todo ello quisiera el poeta purificarse para elevarse mejor a las regiones del espíritu. Porque este poeta sin alma no es, necesariamente, un poeta sin espiritualidad, antes aspira a ella con la mayor vehemencia.

> Y ahora podemos emplear la expresión *poesía pura,* conscientes, al menos, de una marcada atención en el poeta: *empleo de las imágenes como puro juego del intelecto.* Bajo múltiple y enmarañada apariencia es esto lo que se descubre en la poesía actual. El poeta tiende a emanciparse del *hic et nunc,* del tiempo psíquico y el espacio concreto en que se produce su vida individual; pretende que sus imágenes alcancen un valor algebraico como símbolos conceptuales de un arte combinatoria más o menos ingeniosa y sutil. Esta lírica desubjetivizada, destemporalizada, deshumanizada, para emplear la certera expresión de nuestro Ortega y Gasset, es producto de una actividad más lógica que estética y sólo una crítica superficial no atinará a descubrir en ella la madeja de conceptos que encierra su laberinto de imágenes. Porque hoy como ayer las imágenes señalan intuiciones o revisten conceptos *tertium non datur;* pero toda intuición es imposible al margen de la experiencia vital de cada hombre. A los poetas de hoy pudiéramos aplicar *mutatis mutandis,* los argumentos de Kant contra la metafísica de escuela y recordarles la parábola de aquella paloma que al sentir en sus alas la resistencia del aire, sueña que podría volar mejor en el vacío; porque también hay una paloma lírica que pretende eliminar el tiempo para mejor elevarse a lo eterno que, como la kantiana, ignora la ley de su propio vuelo... [52].

Texto que plenamente se hermana con los versos indicados más arriba y parte de los cuales atacan también a la forma en sí de la composición, forma que acompaña en su estructura antitradicional a esta ruptura ideológica que ya se indica:

> Al leer ciertos poemas
> sin sonrisas y sin lágrimas,
> sin ritmo ni rima, sin
> lógica ni concordancia,
> creen muchos —*no sin razón*—
> que los versos no se sacan
> ya de la cabeza...

---

52 OPP, 852-853.

Como prueba final a todo lo antedicho, podemos leer también el diálogo entre Juan de Mairena y Jorge Meneses, que viene a ser un compendio de lo que fragmentadamente ha dejado Antonio Machado disperso a lo largo y ancho de su obra. Creo que con esto queda bien clarificada la paternidad de este primer fragmento, versos del (1) al (16), más los que no fueron subrayados por mí y citados, sin embargo, en líneas anteriores. No cabe duda que los ejemplos podrían multiplicarse, pero ello nos llevaría a una exposición casi total de su poética, labor que ampliaría enormemente este trabajo alejándolo de su intención original. Volviendo al ya mencionado diálogo entre Juan de Mairena y Jorge Meneses entramos de lleno, por ese camino y a medida que avanzamos en los problemas de esa lírica que se plantean ambos, en la segunda subdivisión del fragmento. Efectivamente, en este apartado *b*) nos encontramos con la descripción de una máquina para hacer versos. Es éste, creo, uno de los fragmentos en que más claramente se presenta esa paternidad de Antonio Machado que venimos estudiando. Por varias razones. La máquina, si no igual, es muy similar a la que Jorge Meneses describe como invención suya. En los nombres de ambos inventores —Meneses en el *Cancionero Apócrifo*; Muller en la obra teatral— encontramos la constante «M» que tanto se repite en todos los apócrifos de don Antonio. Ambas máquinas están orientadas a un mismo fin, que tiene como denominador común la tan traída y llevada «deshumanización del arte» orteguiana. Y por último, veo en la creación de un lapso de tiempo entre la aparición de ambas máquinas, una clarísima muestra de ese humor machadiano que con tanto cariño y entusiasmo estudió, hace tiempo, Pablo de A. Cobos.

Vayamos, empero, por partes.

1) En la descripción de la máquina existen diferencias notables, y también notables similitudes. Mientras la de Meneses es quizá *más científica —y también más complicada—* y se asemeja un poco a una máquina de escribir, la otra, más sencilla, nos recuerda inmediatamente un bombo de la Lotería; sin embargo, ambas tienen el factor común de la palabra como unidad para la composición, y no la letra. Esto es importante, pues la palabra reduce en gran manera el proceso de creación mecánica, al darnos ya hecho gran parte del mismo. Por otro lado, no conviene olvidar que esta época es la de los grandes movimientos literarios revolucionarios y que «Dadá» es uno de los más importantes; la reducción al máximo, inspirándose posiblemente en «Dadá», de esa deshumanización artística, sería la descomposición de la palabra, dejando solamente, en cualquier máquina inventora, la letra como unidad; por otro lado, en la obra teatral encontramos la postura opuesta, ya que también se mencionan otras máquinas, anteriores a la de Muller, en la que la base de la composición era la frase:

> Y usted sabe,
> como yo, que de esas máquinas
> las hubo siempre. Que antes
> no eran, sueltas, las palabras,
> sino las frases ya hechas
> las que del bombo saltaban;
> con que ni siquiera había
> la más remota esperanza
> de una sorpresa.

2) Los nombres de ambos inventores —Meneses y Muller— tienen —ya lo dijimos— la «M» por primera letra.

Creo que todavía no se ha dedicado la atención que merece a esa constante machadiana que se repite incesantemente en su obra de creación apócrifa, como si la misma fuera

el sello de su paternidad, el documento identificatorio de todas y cada una de las criaturas por él creadas. Porque son sus poetas —casi todos— los que llevan esa M —de Machado— como primera letra de su apellido, cuando no se acompaña ésta de una A como letra inicial del nombre. Abel, Adrián, Abraham. No creo que se haya efectuado el recuento total y no deja de ser curioso comprobar cuántas veces se repite esa constante: Martín, Mairena, Meneses, Menéndez, Machado, Mantecón del Palacio, Meneses (Froilán), Macizo, Macabeo de la Torre; esto por lo que se refiere a apellidos, que también la M se mantiene en algunos nombres de estos apócrifos: José María Torres, Manuel Cifuentes Fandanguillo, Manuel Espejo. Dejamos aparte la relación de los filósofos que pudieron existir y el recuento de la «A» tanto en nombres como apellidos. El dato es importante y curioso y merece ser atendido y estudiado más detenidamente de lo que aquí podemos hacer. No renuncio, no obstante y si alguien no recoge la idea, a dedicarle algún día esa atención que, como todo lo concerniente a Antonio Machado, se merece. Finalmente, a esta lista de apócrifos, tendremos que añadir ahora este Muller de Pomerania que se cita en la obra teatral.

3) La posguerra europea trajo a Europa un sinfín de inquietudes, tanto en el aspecto material como en el espiritual que a veces se hermanan en un primer intento experimental. Son los años de los reajustes políticos, germen de nuevas ideologías que tendrán su cenit en la década de los treinta; de arriesgadas aventuras técnicas entre las que la aviación juega un importante papel; en el campo literario es el momento de los «ismos»; en pintura, son años de atrevidos experimentos vanguardistas, en abierta ruptura con lo anterior; en la misma filosofía se habla y experimenta en torno a la ruptura de sistemas y se dispersa el pensamiento y el proceso creador.

Esta búsqueda de horizontes nuevos, que poco a poco se van decantando se ha bautizado, certeramente, como deshumanización del arte. El agudo ensayo de Ortega recoge y analiza las inquietudes de aquellos años.

No podía quedar al margen Antonio Machado, hombre preocupado por todo lo importante que en España había y, efectivamente, la inquietud se refleja en sus trabajos de esos años. La invención de Jorge Meneses —ciñéndonos ya al tema— obedece en parte a un estado de inquietud en torno al porvenir de la poesía. Si ésta avanza por nuevos derroteros, con los que el propio Machado no está muy de acuerdo, como ya vimos anteriormente, ¿por qué no arriesgar un poco más en ese camino de la deshumanización?

En efecto, si la poesía concluye por reducirse a una labor mecánica, la máquina de trovar o aristón poético de Meneses, viene a ser la solución definitiva; el hombre, alejado de esa tarea de creación que es toda labor espiritual, no necesitará ya ni el pequeño trabajo de agrupar palabras sin sentido, que contengan tan sólo un vago ritmo y, eso sí, mucha musicalidad; la máquina se lo da hecho. El instrumento de la obra teatral, si bien diferente en su concepción, responde a ese mismo intento de destrucción total de la labor creadora. Bajo este punto de vista no me parece un intento humorístico, como se pudiera creer en algún momento, esta elucubración técnico-mecánica. Es más bien algo triste, amargo, que quizá le asaltó a Machado ante la incertidumbre del porvenir poético. Me refiero, claro está, a la invención de Jorge Meneses, anterior en el tiempo a la de Muller de Pomerania. No hay que olvidar las fechas. El *Cancionero Apócrifo* se publica por primera vez, y en su primera parte, en 1926 en la *Revista de Occidente*, lo cual nos hace suponer que la idea de todo lo que en ambas partes se trata, es bastante anterior a esa fecha. Por parte de la obra, ésta se estrenó en 1931, y

fue escrita en el espacio que medió entre esta fecha y el estreno anterior de *La Lola se va a los Puertos*. Por los fragmentos de las cartas a P. V. conocemos algo del proceso de elaboración de *La prima Fernanda*, de lo cual es fácilmente deducible que la idea de esta segunda máquina es contemporánea de la obra y no se debe a una anterior elaboración. Claro que, lógicamente, para la misma ha debido ser tenida en cuenta la primera, y más importante, de Meneses.

Por este camino alcanzamos el punto número 4). Y aquí sí que nos encontramos con el humor. Superada ya la época anterior, afirmados plenamente los nuevos valores y dejada atrás la inquietud por el porvenir de la lírica, Antonio Machado quiere recordar de una forma anecdótica aquellos momentos y nada mejor para ello que recrear el aristón poético de Jorge Meneses surgido bajo tan distinto estado de ánimo. Pero la cronología es importante y las fechas señalan a sus apócrifos su lugar en el tiempo. Ateniéndonos a esto, Jorge Meneses es contemporáneo de Juan de Mairena, mientras que los personajes de *La prima Fernanda* se mueven en la segunda mitad de la década de los veinte. Quiere esto decir que no sólo hay que buscar un nuevo creador —Meneses, lo mismo que Mairena, habrá muerto apenas comenzado el siglo—, sino atenerse a unas leyes evolutivas que implican en todo invento mejoras, perfeccionamientos respecto a la primitiva idea. La máquina, pues, se simplifica, se hace menos complicada en su funcionamiento, aunque la finalidad sigue siendo idéntica; y aquí es donde entramos de lleno en el humor machadiano.

Los apócrifos son parte importante del poeta y, como tal parte, están sujetos a los cambios que el tiempo trae a las personas. Lógicamente, las obras de éstos, también. Y Antonio Machado, creador de personas, siente la necesidad —envuelta en una poca de socarronería— de que las obras de

estas personas, tan íntimamente suyas, sufran los cambios lógicos de cada época. Hay que dar verosimilitud a lo que ya lo es en su mente creadora. Y así nos da esta nueva máquina, mera invención de un personaje extranjero que no es, desde luego, original, sino arreglo perfeccionado de la primitiva creación de otro personaje anterior —éste, español— realizada en los albores del siglo. Y mezclada con lo que de humor representa el hecho de estas evoluciones técnicas a lo largo de los años, encontramos un cierto amargor mezclado de ironía escéptica. ¿Quiso simbolizar con esto Antonio Machado los destinos de tantos inventores españoles, como Peral y La Cierva, sin ir más lejos? No podemos contestar a esta pregunta que caso de ser respondida afirmativamente, como creo que lo sería, sumaría otra nota más a la muy clara postura de Antonio Machado como hombre del 98.

Excesivamente amplia la presente exposición[53], y aun inacabada, la creo en extremo necesaria para apuntar todos los matices de su colaboración teatral, colaboración en la que se encuentran —como estamos viendo— ángulos inéditos, o no tenidos en cuenta, de su pensamiento; claridades a algunos puntos oscuros que al iluminarse completan gran parte de su pensamiento y tesis del mismo.

Prosigamos, pues.

Nos queda, para finalizar, el fragmento que va del verso (40) al (55) y que viene a ser, ya lo apuntamos al comienzo de este camino, una prolongación, no exacta desde luego, del primer apartado. En primer lugar tenemos un ataque que más parece referirse a la poética decimonónica que a la contemporánea de Machado, y en el que se apunta como carac-

[53] Por lo que no incluimos, como en anteriores ocasiones, los textos comparativos. Éstos pueden verse en el fragmento transcrito al comienzo del comentario, entre los versos (22) a (39) para la máquina de Muller, mientras que la de Jorge Meneses se encuentra detalladamente expuesta en el CA, II, págs. 326-327 de OPP.

terística de ciertos poetas —que no se mencionan— su canto huero y vacío, que más que producto de una inspiración real parece ser simple versificación totalmente alejada de la verdadera poesía. Este fragmento finaliza con algo que en cierto modo parece ser una defensa de los nuevos poetas, realizados ya en las fechas en que la obra se escribe y, por lo mismo, distanciados de aquella primera etapa de aventura y esperanza. Pero este elogio no es directo y encierra, en cierto modo, una crítica de lo que él considera todavía negativo en ello.

A los poetas
que ahora dicen de vanguardia,
.....
me parece como
si no les interesara
la vida.
Para vivirla
mucho. No para cantarla.

Se cierra así el ciclo de este fragmento tan interesante e importante, como hemos podido apreciar, con la vuelta a la censura del principio: el exceso de intelectualidad que el propio Machado reprochó a la poesía de aquellos años. Podríamos traer aquí nuevas pruebas, nuevos textos sobre la poesía que sirviesen de base a lo anterior, pero no deseo extenderme más de lo necesario y creo que el fragmento comentado aquí, con las réplicas transcritas o anotadas para su consulta, resulta más que suficiente habiendo sido analizado con una atención, que en momentos puede parecer excesiva, pero que la importancia del mismo requería.

Escena V

FERNANDA. — No;
ya es inocente ese juego. (1)

LEONARDO. — ¿Inocente?
FERNANDA. — *Ese mentir* (2)
que a nadie engaña es superfluo, (3)
al menos, inofensivo. (4)
A fin de cuentas.
LEONARDO. — ¿Y el vuestro?
FERNANDA. — Útil, eficaz. *Nosotras*
cuando mentimos, sabemos (5)
que el deber de la mentira (6)
es engañar. (7)

(Pág. 113)

Numeramos, como en anteriores ocasiones, los versos subrayados —que son los que nos interesan— para facilitarnos la labor comparativa. Porque también ese fragmento tiene su réplica en la obra de Antonio Machado, réplica que, como en tantos otros casos, nos va a servir para avalar nuestra tarea.

Pero vayamos por partes; podemos dividir el fragmento citado en dos subdivisiones; la primera abarcaría del verso (1) al (4) y la segunda los siguientes, esto es, del (5) al (7).

Ciñéndonos a la primera subdivisión establecida —versos (1) a (4)— encontramos la réplica en esa antología de poetas apócrifos que Antonio Machado incluyó, posiblemente con vistas a estudios posteriores o como tanteos preliminares, que todo puede ser[54], bajo el título genérico de «Doce poetas que pudieron existir». Lo curioso del caso es que en ninguno de esos doce poetas encontramos la réplica que buscamos, sino en los dos incluidos finalmente y que al parecer

[54] El estudio del cuaderno que forma «Los Complementarios» está pidiendo un examen detenido. La edición crítica presentada por Taurus representa un gran avance sobre lo anteriormente publicado, pero todavía está por llevar a cabo el examen exhaustivo del citado cuaderno.

están de más; o sea, los que figuran bajo los números 13 y 14. De éstos, cualquiera de los dos es válido para nuestro intento, ya que de hecho los poemas de ambos se complementan.

Estableciendo pues un orden numérico, empezamos por el acogido bajo el número 13: Adrián Macizo.

Mi vida, ¡cuánto te quiero!,
dijo mi amada y mentía.
Yo también mentí: Te creo.
Te creo dije pensando:
Así me tendrá por niño.
Mas ella sabe mis años.
Si dos mentirosos hablan, (1)
ya es la mentira inocente; (2)
se mienten, mas no se engañan. (3)

Existen, desde luego, algunas discrepancias, pero que no afectan en absoluto al sentido del poema ni casi, al del verso. Son variantes de palabras que las más de las veces resultan sinónimas.

Veamos. En la obra teatral la inocencia se refiere al juego, verso (1), mientras que en el poema la inocente es la mentira —verso (2)—. En realidad ambas palabras indican, o confluyen, en lo mismo, puesto que el juego aludido —de engaños, tiras y aflojas, subterfugios políticos, etc.— ya de por sí es mentira.

Se repite la idea, con ligeras variantes en ambos fragmentos, ya que «engaño superfluo» —verso (3)— y «mentira inocente» —de nuevo— confluyen también en el mismo punto, lo que va encaminado a la consecuencia final: «se mienten, mas no se engañan» y el interpuesto —«que a nadie engaña»— en la obra teatral.

Las composiciones de Manuel Espejo, poeta número 14 de la mencionada antología, vienen a ser, como ya indiqué,

una variante de los otros, y están expresados en forma de copla popular.

Oí decir a un gitano:
—Se miente mas no se engaña
y se gasta más saliva
de la necesaria.

Variante:

Cuando dos gitanos hablan,
es la mentira inocente:
se mienten y no se engañan.

Por lo que se refiere a la segunda subdivisión, versos (5) a (7),

cuando mentimos, sabemos
que el deber de la mentira
es engañar,

tiene un alcance más profundo que la anterior. Aquí ya entra en juego la ética, tan cara a Antonio Machado que hizo de ella norma de su vida.

Se hace aquí una afirmación taxativa, rotunda, alejada ya de todo alcance superficial y con matices más o menos jocosos. La mentira está hecha para engañar; es su deber, imperiosa necesidad para la que se ha creado. Volvemos a encontrar en esto un fondo de amargura, o de escepticismo mejor, como lo encontramos también en la réplica que transcribimos de «Proverbios y Cantares» de NC, con el número XLVI.

Se miente más de la cuenta
por falta de fantasía:
también la verdad se inventa.

Creo que en la palabra «fantasía» del segundo verso radica la diferencia esencial con los comentarios anteriores. El lado humorístico de la mentira radica en esa fantasía que trans-

forma en inocente lo que de otra manera puede ser grave. Como final a estas notas, creo importante transcribir un párrafo de JM[55] en el que se glosa y amplía algo el tema, bajo el título «Los modos de decir y pensar»:

> Se miente más que se engaña;
> y se gasta más saliva
> de la necesaria...

Si nuestros políticos comprendieran bien la intención de esta sentencia de mi maestro, ahorrarían las dos terceras partes, por lo menos, de su llamada actividad política.

> Cuando dos gitanos hablan
> ya es la mentira inocente:
> se mienten y no se engañan.

La sentencia es la misma; pero dicho de un modo más perverso, que parece implicar una cierta afición a la gitanería.

> El deber de la mentira
> es embaucar papanatas;
> y no es buena la piadosa
> sino la que engaña.

Aquí la lógica se ha comido a la ética. Es la manera urgente y cínica de expresar la misma sentencia. Algunas mujeres, los cazadores con reclamo, y, sobre todo, los toreros cuando se abren de capa ante el toro, la piensan así. Acaso también los filósofos pragmatistas. Reparad en que hay muchas maneras de pensar lo mismo que no son lo mismo. Cuidad vuestro *folklore* y ahondad en él cuanto podáis.

Acto II

Escena X

> Jorge. — Admiro
> a Corbacho y su elocuencia

[55] JM-I. OPP, 386-87.

envidio; pero no sé,
la verdad..., cómo se puede
con tantas palabras...

AURORA. — Sigue...

JORGE. — Decir algo. El que pretenda
hoy imponerse ha de ser,
a mi juicio, con ideas
y palabras muy sencillas,
muy claras y muy concretas,
formadas en el ambiente
de la opinión, que es la dueña,
al fin y al cabo, de todo.

(Pág. 145)

No encuentro réplica precisa a este fragmento en torno a la oratoria, pero tiene todo él un aire muy maireniano y enlaza directamente con algunos párrafos de JM en torno a la elocuencia, la política, etc.

Además, la preocupación popular de Antonio Machado se acusa en los versos finales en los que indica que, a fin de cuentas, la opinión es la que manda y en la que debe el político inspirarse. La perfecta democracia, alejada de esas figuras tan caras a la política española de fin de siglo y comienzos del actual, de gestos ampulosos y declamatorios, pero totalmente vacíos. En una palabra, todos aquellos que pueden considerarse epígonos de Castelar.

Cito, a título de muestra, dos fragmentos de JM sobre el tema de la política y la oratoria, que si bien, como ya anticipé, no son exactamente una réplica, pueden perfectamente completar lo transcrito de la obra teatral.

> Cada día, señores, la literatura es más *escrita* y menos hablada. La consecuencia es que cada día se escriba peor, en una prosa fría, sin gracia, aunque no exenta de corrección, y que la oratoria sea un refrito de la palabra escrita, donde antes se había enterrado la palabra hablada. En todo orador de nues-

tros días hay siempre un periodista chapucero. Lo importante es hablar bien: con viveza, lógica y gracia. Lo demás se os dará por añadidura [56].

Y este otro:

Al orador, es decir, al hombre que habla, convirtiéndonos en simple auditorio, le exigimos, más o menos conscientemente, no sólo que sea él quien piensa lo que dice, sino que crea él en la verdad de lo que piensa, aunque luego nosotros lo pongamos en duda: que nos transmita una fe, una convicción, que la exhiba, al menos, y nos contagie de ella en lo posible. De otro modo, la oratoria sería inútil, porque las razones no se transmiten, se engendran, por cooperación, en el diálogo. El orador necesita impresionar a su auditorio y para ello refuerza con el tono, el gesto, y a veces la cosmética misma, todo cuanto dice, y a pesar suyo dogmatiza, enfatiza y pedantea en mayor o menor grado. Vicios son éstos añejos a la oratoria, de los cuales yo mismo, cuando os hablo en clase no estoy exento [57].

Acto III

Escena III

JORGE. — ... Corbacho
por darle gusto, derriba
el Gabinete de Arias,
con la famosa filípica,
que arruinó a tu padre, contra
el monopolio de minas.
La reacción, que entre nosotros,
siempre a la acción se anticipa,
trajo el gobierno de fuerza,
que el papastro comandita
con su inmaculado sable...

(Pág. 155)

56 JM-I. OPP, 351.
57 JM, VIII. OPP, 376.

Encontramos aquí, por primera vez de una forma clara y directa casi, una alusión a la Dictadura de Primo de Rivera:

> Trajo el gobierno de fuerza,
> que el papastro comandita
> con su inmaculado sable...

que nos parece más propia de Antonio que de Manuel, pues siempre fue aquel más preocupado por la situación política española y poco inclinado al Gobierno de la Dictadura [58].

Pero a nuestro intento importan más los versos anteriores que motivan esa Dictadura:

> La reacción, que entre nosotros
> siempre a la acción se anticipa

que tienen su réplica en JM [59] bajo el título «*(DE POLÍTICA)*» como encabezado del párrafo.

> En España —no lo olvidemos— la acción política de tendencia progresiva suele ser débil, porque carece de originalidad; es puro mimetismo que no pasa de simple excitante de la reacción. Se diría que sólo el resorte reaccionario funciona en nuestra máquina social con alguna precisión y energía. Los políticos que pretenden gobernar hacia el porvenir deben tener en cuenta la reacción a fondo que sigue en España a todo avance de superficie. Nuestros políticos llamados de izquierda, un tanto frívolos —digámoslo de pasada— rara vez calculan cuando disparan sus fusiles de retórica futurista el retroceso de las culatas, que suele ser, aunque parezca extraño, más violento que el tiro.

El párrafo, del cual derivan los dos versos mencionados más arriba, encierra una apreciación bastante exacta del

---

[58] Al menos en Manuel se desconoce tal oposición, posiblemente por no estar su figura lo suficientemente estudiada con la atención que pide y merece.

[59] JM, III. OPP, 358.

juego político español de la época y parece, en cierto modo, vislumbre o premonición de los peligros a que dicho juego puede arrastrar. El hecho, alejándonos un poco del tema central aquí dilucidado, es tenido en cuenta únicamente por Guillermo de Torre en su trabajo *Poesía y ejemplo de Antonio Machado* (*Tríptico del sacrificio*), aunque mi opinión es que tanto el párrafo de JM como los versos se refieren a hechos pasados —la Dictadura, muy posiblemente, amén de otros más antiguos centrados en el siglo XIX— y no encierran premonición alguna, al menos en lo que respecta a la futura guerra civil española [60].

Escena XI

FERNANDA. — Se miente más que se engaña;

(Pág. 175)

Sobre lo que esta frase pueda recordar, me remito a la nota correspondiente a la Escena V del Acto I.

Escena XII

FERNANDA. — Porque vosotros
hacéis falta en nuestra tierra.
JORGE. — ¿Nosotros?
FERNANDA. — Sois... la esperanza.
AURORA. — Pero...
FERNANDA. — La vida que empieza.

(Pág. 179)

---

[60] Hay que tener en cuenta la fecha y el momento en que Guillermo de Torre, crítico ecuánime por demás u objetivo siempre, escribe el trabajo aludido (Ed. Losada; Col. Contemporánea, Buenos Aires, 1960, segunda edición). El dato está recogido por mí en notas y comentarios inéditos al *Juan de Mairena* escritos en 1962.

Párrafo que enlaza directamente, sin la menor opción a dudas, con toda la problemática que se plantea Machado como «hombre del 98».

Réplicas, todas las que se deseen; basta abrir CC para que salten, una tras otra, a nuestra mirada. Citemos, como muestra simplemente de lo antedicho, dos fragmentos —de los poemas CXXV y CXLIV— pero sin olvidar, aislada ya, la frase que Machado pone en boca de la protagonista de la obra:

> Sois... la esperanza.
> .....
> La vida que empieza.

Comparémosla con los poemas.

Uno:

> *Mas otra España nace,*
> la España del cincel y de la maza,
> con esa eterna juventud que se hace
> del pasado macizo de la Raza.

Y otro:

> Tú, juventud *más joven, si de más alta cumbre*
> la voluntad te llega, irás a tu aventura
> despierta y transparente a la divina lumbre,
> como el diamante clara, como el diamante pura.

Punto final. —Quedan ya muy pocas consideraciones generales. Se acusa más notablemente que en otras obras, la mano de Antonio Machado; no sólo en las escenas examinadas —algunas quizá con más detenimiento que otras—, sino también en el tono general y en el retrato de algunos personajes.

La comedia, que pudo quedar en una clásica obra de salón, se afianza gracias a su interés político, ya que en la

misma se barajan muchas cosas, algunas ya pasadas —el subrayado a la Dictadura, por ejemplo— y otras latentes o intuidas, todo ello muy dentro de una línea «98» que acredita, sin lugar a dudas, la mano, muy directa, de Antonio.

Otro capítulo lo forman los personajes, donde la mayoría bordea la caricatura sin caer en la burla. Corbacho es el mejor ejemplo, aunque algún otro —Don Bernardino, el militar y autor del golpe de Estado— ocupa lugar importante en esta galería, aun a pesar de su carácter episódico.

F

TÍTULO DE LA OBRA: *La Duquesa de Benamejí.*
FECHA DEL ESTRENO: 26 de marzo de 1932.
TEATRO: Español.
INTÉRPRETES: Margarita Xirgu y Alfonso Muñoz.

Acto I

Escena II

Hay aquí una mención a Tiscar (pág. 15). Debemos recordar la composición que se incluye en OPP, pág. 747:

> Tiocas tiene un ermitaño,
> Belerda, más de un pastor,
> Alicún, lindas caderas
> y una fuente que brilla al sol.

y la variante que Rodríguez Aguilera[61] incluye en su libro, aduciendo para la misma —Tiscar en lugar de Tiocas— que en la zona geográfica que indica la composición no existe ningún «Tiocas» y sí un Santuario de «Tiscar», lo que vemos

[61] *Antonio Machado en Baeza*, Barcelona, 1967, págs. 96 y notas.

refrendado en las palabras de uno de los personajes de la obra:

> ... Pues toma, para que no me olvides, y me encomiendes a tu Virgen si vuelves a Tiscar.

No tomamos esta nota como las anteriores que hasta ahora venimos analizando, por presuponer la cita original de Antonio Machado. En realidad puede ser de cualquiera de los dos hermanos, ya que el conocimiento de la geografía andaluza debió ser común a ambos; si se anota aquí es simplemente como reafirmación a lo que Rodríguez Aguilera dice en su obra citada y como aclaración definitiva —con vistas a las próximas ediciones de sus obras— de una errata comúnmente repetida en la transcrita composición de Antonio Machado.

Nada que indique, por lo demás, diferenciación en la labor común.

Acto II

Nada que indique diferenciación en la labor común.

Acto III

Escena I

Diálogo entre dos personajes de la obra —dos bandoleros condenados a muerte— en el que se intenta reflejar una filosofía de tipo popular sobre la vida y la muerte, sin conseguirlo del todo. Algunos párrafos y el tono general de la escena pudieran muy bien ser de Antonio Machado, aunque en realidad apenas si encontramos asideros característicos que determinen con certeza la mano del poeta. Quizá el párrafo en que Lorenzo habla de sus sueños, apurándolo mucho, pudiera tener conexión con «Fragmento de pesadilla», pero

prefiero dejarlo —por el momento— como sugerencia simple, ya que resultaría casi imposible el buscar paralelismos. Hay sin embargo, en este último párrafo citado, una frase que sí se asemeja mucho a dos poemillas de «Canciones a Guiomar».

> LORENZO. — Y al llegar sólo encuentro unas peñas grises cubiertas de musgo. *Pero, más lejos y más alto, se me aparece otra vez...* ¿Quién subirá hasta ella? Entre nubes doradas, *la diosa* de los montes, con un río en los brazos, me sonríe y me espera... Y es una peña fría donde brota el agua.
>
> (Pág. 71)

Y en las «Canciones a Guiomar»:

II

En un jardín te he soñado,
alto, Guiomar, sobre el río,
jardín de un tiempo cerrado
con verjas de hierro frío.
Un ave insólita canta,
en el almez, dulcemente,
junto al agua viva y santa,
toda sed y toda fuente.

La visión, en uno y otro fragmentos, es muy similar. La persona amada —buscada— surge en un alto, quieta, hierática, esperando que el descubridor se acerque. En el poema, ella está sobre el río —quizá en una balconada—; en el fragmento ella tiene —bellísima imagen— un río entre sus brazos. Hay una peña fría, donde brota el agua y unas peñas grises cubiertas de musgo. En el poema la descripción es menos detallista, pero hay también un agua viva, toda sed —¡esa sed tan machadiana!— y unas verjas de hierro frío; de una frialdad motivada, posiblemente, por ese ambiente de frescor y humedad que parecen rezumar los versos.

Si intercalamos este paralelismo, no nos será difícil enjuiciar toda la escena como proveniente de la pluma de Antonio.

Y nada más. Poco, muy poco, se aprecia aquí de límites en la colaboración, salvo la mencionada escena del Acto III, ya que la referencia a Tiscar no indica nada a este respecto y si se incluye —ya lo dijimos— es solamente a título de aclaración a un poema —este sí de Antonio Machado— siempre mal transcrito.

SEGUNDA PARTE

LA REALIZACIÓN INDEPENDIENTE

Capítulo único

ANÁLISIS DE *EL HOMBRE QUE MURIÓ EN LA GUERRA*

a) Algunas advertencias iniciales

El hombre que murió en la guerra nos enfrenta a una serie de problemas que creo es necesario afrontar sin más dilación ni disculpas. La adjudicación de la obra, de una forma exclusiva, a Antonio Machado no puede, ya, quedar postergada de un día para otro, en espera de la coyuntura favorable y debido a la persistencia de unos escrúpulos de conciencia que, alejados por nuestra parte, de la circunstancia que los creó, están de más.

Confieso que éstos y la búsqueda de aquélla detuvieron en más de una ocasión la realización de lo que, a pesar de todo y día a día, se me presentaba como una necesidad inevitable. El primitivo plan de la obra no incluía este capítulo, al menos con la extensión y características que ahora presenta; el ampliar lo que en principio iba a ser un simple resumen, como los realizados en el capítulo anterior con las otras obras conjuntas, hasta transformarlo en todo un capítulo no entraba en mis planes, si bien me daba cuenta de la necesidad de plantear, de una vez por siempre, toda la problemática que presenta la obra.

Por otra parte, deshacer lo que ya estaba hecho, esto es, romper una colaboración tan íntimamente soldada, me parecía presunción vana, tentación hacia el escándalo y la notoriedad, jugando con algo que para mí es tan sagrado y respetable como el apellido Machado. Escrúpulos éstos, lo reconozco, que en más de una ocasión detuvieron mis intentos, *llevándome a guardar mis* cuartillas en el fondo de un cajón, pero que a la larga acabaron vencidos por el deseo y la voluntad de dar a cada uno lo suyo. Repito las palabras ya dichas en otras páginas de este libro; no hay demérito, no se trata de menospreciar ni disminuir la figura de Manuel Machado. Pero Antonio Machado está pidiendo una revisión total y a fondo de su obra y su pensamiento y es importante y necesario ir aportando claridades a su total figura. Y esto que sigue —al igual que todo lo anterior y lo que después vendrá— no pretende ser otra cosa.

Pero vayamos por partes. Antes de penetrar en un enfrentamiento de características generales de la pieza teatral, se hace necesario mantener el orden anterior y establecer los paralelismos que entre esta en particular y el resto de la producción machadiana en general, puede existir, ciñéndonos esta vez, en su totalidad, por parte de la obra a comentar, a la prosa.

B) PARALELISMOS EXISTENTES ENTRE LA OBRA DE ANTONIO MACHADO Y LA PIEZA TEATRAL

ACTO I

Escena II

ANDRÉS. — Piensas tú que acaso sea la imagen de mi propia juventud la que se me aparece, proyectada por la memoria...

(Pág. 120)

Aunque la frase nos lleva a una imagen bastante común, la encontramos lo suficientemente enraizada en Antonio Machado para que nos detengamos ante ella. Claro que no vamos a hacer un alto, detallándolo, frente al tema del desdoblamiento y superposición de la imagen, ni en el del espejo, temas poéticos ya tratados y estudiados con detenimiento [1], pero sí detenernos en algo que quizá adquiere otras características más hondas que el simple análisis literario. Me refiero al CA y en él a la composición que, numerada como CLXIX, lleva el título de «Últimas lamentaciones de Abel Martín»; y de la misma, en especial, su primera estrofa:

> Hoy, con la primavera,
> soñé que un fino cuerpo me seguía
> cual dócil sombra. Era
> mi cuerpo juvenil, el que subía
> de tres en tres peldaños la escalera.
> —Hola, galgo de ayer. (Su luz de acuario
> trocaba el hondo espejo
> por agria luz sobre un rincón de osario)
> —¿Tú conmigo, rapaz?
> —Contigo, viejo [2].

Detengámonos aquí, cumplido nuestro objetivo de establecer la oportuna réplica al texto teatral, ya que investigar en tan sugestivo campo, que por otro lado tiene, algo más adelante, enlace con otro fragmento que se analiza más detalladamente, nos llevaría a derroteros, como en tantas otras ocasiones anteriores se nos ha presentado, si no inéditos ya, poco explorados todavía y, desde luego, alejados del intento presente.

---

1 Cf. las obras de Ramón de Zubiría, *La Poesía de Antonio Machado*; y Carlos Bousoño, *Teoría de la Expresión Poética*; en las que ambos temas se estudian con la atención que merecen.

2 OPP, 345.

Acto II

Escena II

MIGUEL. — «Las viejas espadas de tiempos gloriosos...» Es decir, de aquellos tiempos en que no eran viejas.

(Pág. 128)

Y cuya réplica la encontramos en JM en el fragmento siguiente:

(Fragmento de clase)

MAIRENA. — Señor Martínez, salga Vd. a la pizarra y escriba:

Las viejas espadas de tiempos gloriosos...

Martínez obedece.

MAIRENA. — ¿A qué tiempos cree Vd. que alude el poeta?

MARTÍNEZ. — A aquellos tiempos en que esas espadas no eran viejas [3].

Prosigue el monólogo del protagonista de la obra.

MIGUEL. — ¡Bonito reloj! Con veinte minutos de retraso. Justo. No es mucho para un señor importante que debe hacerse esperar en todas partes. ¡Un señor importante! La importancia se hereda, Miguel. ¿Qué sabes tú de eso? Pero también se puede adquirir. Una importancia sin padres conocidos. He aquí un pequeño problema. Pero lo esencial en un señor importante, es la importancia misma. Hay quien no tiene más que eso: importancia.

(Pág. 128)

Encontramos en el párrafo transcrito dos partes que, si bien forman un todo ininterrumpido, a nuestro intento pueden, y deben, separarse. A la primera corresponde el fragmento más corto, se refiere al tiempo y enlaza con la segunda por la referencia al «señor importante».

[3] JM-I. OPP, 357-58.

Ya hay, en este punto del «retraso», un antecedente en *Las Adelfas* —Acto I; Escena V—, en donde, refiriéndose a uno de los personajes, otro dice:

> El Marqués
> es siempre fiel a su media
> hora de retraso,

que enlaza totalmente con lo anterior. Pero no es el detalle del retraso lo que nos ocupa especialmente, aunque también lo encontramos en JM referido a su profesor apócrifo:

> «El señor de Mairena lleva siempre su reloj con veinticuatro horas justas de retraso. De este modo ha resuelto el difícil problema de vivir en el pasado y poder acudir con puntualidad, cuando le conviene, a toda cita. Sin embargo, como es un hombre un tanto desmemoriado, cuando oye sonar las doce en el silencio de la noche, consulta su reloj y exclama: ¡Qué casualidad! También las doce. Pero después añade sonriente: Claro es que las mías son las de ayer». (De un artículo titulado *Chirindrinas*, firmado Quasimodo, inserto en *El Mercantil Gaditano* del 12 de mayo de 1895) [4].

Con lo que este tema del retraso —distintas horas, distintos motivos— parece ser una constante muy machadiana.

Pero ya indicamos que no es éste —con ser tan significativo— el dato que nos preocupa. Es más importante, a mi entender, ese reloj —retrasado o no— que viene a representar para Antonio Machado un símbolo diabólico del tiempo.

Podrá objetarse que el fragmento citado por mí, de la obra teatral, no hace referencia alguna al tiempo, por lo que resulta difícil que del mencionado fragmento se desprenda algo metafísico. De hecho es así, y debíamos habernos detenido en el ya apuntado tema del retraso, pero creo que este

---

[4] JM-I. OPP, 517.

mismo retraso al que se alude, implica, en cierto modo, un querer jugar con el tiempo, un intento de engañar al tiempo y, lo que es peor, de engañarse a sí mismo. Porque, al menos para Antonio Machado, ese retraso horario, consciente las más de las veces, inconsciente siempre en el fondo de nosotros mismos, es un intento desesperado de retrasar lo inevitable. El hombre, ya lo dice el propio Machado, con palabras de Juan de Mairena, es el inventor del tiempo:

> De todas las máquinas que ha construido el hombre, la más interesante es, a mi juicio, el reloj, artefacto específicamente humano, que la mera animalidad no hubiera inventado nunca. El llamado *homo faber* no sería realmente *homo* si no hubiera fabricado relojes. Y en verdad, tampoco importa mucho que los fabrique; basta con que los use; menos todavía: basta que los necesite. Porque el hombre es el animal que mide su tiempo [5].

Y éste es un invento diabólico, pero necesario, ya que gracias a él entran en juego dos cosas aparentemente tan antagónicas como la angustia y el consuelo:

> Sin el tiempo, esa invención de Satanás, sin ese que llamó mi maestro, «engendro de Luzbel en su caída», el mundo perdería la angustia de la espera y el consuelo de la esperanza. Y el Diablo ya no tendría nada que hacer. Y los poetas tampoco.

Pero esto es irnos, creo, demasiado lejos. Volvamos a JM y su sofística de andar por casa, para detenernos en otro párrafo que conduce, ya, a otros caminos:

> El reloj es, en efecto, una prueba indirecta de la creencia del hombre en su mortalidad. Porque sólo un tiempo finito puede medirse. Esto parece evidente. Nosotros, sin embargo hemos de preguntarnos todavía para qué mide el hombre el

[5] JM-I, OPP, 487.

> breve tiempo de que dispone. Porque sabemos que lo puede medir. Pero ¿para qué lo mide? No digamos que lo mide para aprovecharlo, disponiendo en orden la actividad que lo llena. Porque esto sería una explicación utilitarista que a nosotros, filósofos, nada nos explica. Si lo mide, en efecto, para aprovecharlo, ¿para qué lo aprovecha? Pregunta que sigue llevando implícito el «¿para qué lo mide?» incontestable. A mi juicio, le guía una ilusión vieja como el mundo: la creencia de Zenón de Elea en la infinitud de lo finito por su infinita divisibilidad. Ni Aquiles, el de los pies ligeros, alcanzará nunca a la tortuga, ni una hora bien contada se acabaría nunca de contar. Desde nuestro punto de mira, siempre metafísico, el reloj es un instrumento de sofística como otro cualquiera. Procurad desarrollar este tema con toda la minuciosidad y pesadez de que seáis capaces (OPP, 488).

Y aquí, como fácilmente apreciamos, el tema se nos hace más tangible, más a ras de tierra. Empezamos a manejar, a partir de aquí, otros conceptos, válidos para ese punto de vista de querer retrasar lo fatal. Ese temor a la muerte, ese vano intento de querer retrasar la inmortalidad o la nada, en donde ya no nos va a servir ese «medidor» de tiempo. Y en eso anduvo más acertado Abel Martín, maestro, como es sabido, de Juan de Mairena y siempre más serio y más consecuente con esa seriedad.

> Sí; el hombre es el animal que usa relojes. Mi maestro paró el suyo —uno de plata que llevaba siempre consigo—, poco antes de morir, convencido de que en la vida eterna a que aspiraba no había de servirle de mucho, y en la Nada, donde acaso iba a sumergirse, de mucho menos todavía. Convencido también —y esto era lo que más le entristecía— de que el hombre no hubiera inventado el reloj si no creyera en la muerte (OPP, 488).

Pero el propio Juan de Mairena acaba reconociendo que es inútil el intento, por lo que los retrasos en el reloj son

actos vacíos de valor y significado. El párrafo es largo —ampliado con un ejemplo clásico de sofisma irrefutable a lo Zenón de Elea—, pero merece la pena transcribirlo íntegro:

> Es seguro que Aquiles, el de los pies ligeros, no alcanzaría fácilmente a la tortuga, si sólo se propusiera alcanzarla, sin permitirse el lujo de saltársela a la torera. Enunciado en esta forma, el sofisma eleático es una verdad incontrovertible. El paso con que Aquiles pretende alcanzar, al fin, a la tortuga, no tiene en nuestra hipótesis mayor longitud que la del espacio intermedio entre Aquiles y la tortuga. Y como, por rápido que sea este paso, no puede ser instantáneo, sino que Aquiles invertiría en darlo un tiempo determinado, durante el cual la tortuga, por muy lenta que sea su marcha habrá siempre avanzado algo, es evidente que *el de los pies ligeros* no alcanzará al perezoso reptil marino y que continuará persiguiéndolo con pasos cada vez más diminutos y, si queréis, más rápidos, pero nunca suficientes. De modo que el sofisma eleático puede enunciarse en la forma más lógica y extravagante: «Aquiles puede adelantar a la tortuga sin el menor esfuerzo; alcanzarla, nunca». Veamos ahora, señor Martínez, en qué consiste lo sofístico de este razonamiento.
>
> —En suponer —observó Martínez— que Aquiles, al encontrarse en *A* y la tortuga en *B*, daría el paso *AB* y no el paso *AC*, un poquito mayor, con el cual alcanzaría a la tortuga, sin adelantarla, si calculaba exactamente el tiempo que invierte la tortuga en ir de *B* a *C*.
>
> —¿Qué piensa el oyente?
>
> —Que la objeción parece irrefutable. Sin embargo, el cálculo de Aquiles es de una realización también problemática. Porque el paso de la tortuga es un asunto privativo de la tortuga, y no hay razón alguna para que sea de una longitud conocida por Aquiles, antes de realizarse. Si, por cansancio o por capricho, la tortuga amengua el paso, Aquiles la adelanta; si lo acelera, no la alcanza. De modo que Aquiles podrá alcanzar a la tortuga por un azar, nada probable; por cálculo, nunca.
>
> —No está mal. Las objeciones a ese razonamiento nos llevarían muy lejos —observó Mairena, no sabemos si porque tenía algo que objetar demasiado sutil o por conservar su prestigio

de profesor—. Vamos ahora a nuestro sofisma del reloj: *Una hora bien contada no se acabaría nunca de contar.* Si el tiempo es algo relativo a la conciencia o, como dijo Aristóteles, no habría tiempo sin una conciencia capaz de contar movimientos —supongamos aquí los vaivenes de un péndulo—, y éstos pueden ser de una frecuencia, teóricamente al menos, infinita, es evidente que no acabaríamos nunca de contarlos, y la hora, o el minuto, o la millonésima de segundo que los contiene sería algo muy parecido a la eternidad.

—Pero la hora —observó Martínez— será siempre una hora; el tiempo que tarda el minutero en recorrer la totalidad de la esfera en nuestros relojes, que es el mismo que invierte el segundero en recorrer la suya sesenta veces, y el mismo que invertiría...

—Conforme, señor Martínez. Pero vamos a lo que íbamos. Nuestro sofisma puede serlo en el peor sentido de la palabra. Pero lo que yo pretendo poner de resalto es el carácter interesado, tendencioso, de este sofisma en cuanto va implícito, a mi juicio, en la invención y en el uso de nuestros relojes. Convencido el hombre de la brevedad de sus días piensa que podría alargarlos por la vía infinitesimal, y que la infinita divisibilidad del espacio, aplicada al tiempo, abriría una brecha por donde vislumbrar la eternidad (OPP, 494-95).

Con lo que damos por finalizada esta divagación ilustrativa de Juan de Mairena en torno al tiempo, el reloj y el intento —inútil a fin de cuentas— de retrasar éste para engañarnos respecto a lo inevitable.

La segunda parte de este párrafo tiene una réplica más concreta. La encontramos en el pequeño trabajo titulado «El señor importante y los que soplan fuera», si bien, a nuestros efectos, sólo interesa la primera mitad del mencionado trabajo, en cuanto a réplica propiamente establecida de párrafo a párrafo; si preferimos quedarnos con el sentido de los mismos, el trabajo completo se hace necesario. Veámoslo.

> En una nueva sociedad, organizada sobre el trabajo humano y atenta a la cualidad de éste ¿qué haríamos del señor importante cuya especialidad consiste en tener más importancia que todos sus prójimos reunidos? ¿Qué hacer de este hombre que vemos, al frente de casi todas las agrupaciones humanas, presidente, director, empresario, socio de honor en quien se reconoce —sin que sepamos por qué— una cierta idoneidad para el lucro usurario, la exhibición decorativa, la preeminencia y el anfitrionismo? Cuando el señor importante pierde su importancia, una cierta orfandad, como una tristeza de Domingo hospiciano afligirá nuestros corazones [6].

Y si lo meditamos un poco, ésa es la verdadera realidad de los llamados «señores importantes» [7].

Por último, también podríamos sumar al tema el esbozo de comedia que se incluye en JM, I-IX [8], bajo el título, ¡tan significativamente machadiano!, de «Don Nadie en la Corte» y en la que un «señor importante» es personaje principal en la obrita [9].

Creo ver en este intento de esbozar —particularmente ya, sin colaboración— una obrita, o bien una condensación del tema aquí estudiado y analizado, o, por otra parte, una primera idea a desarrollar en la que ahora estamos comentando.

El señor importante es Don Andrés; pero Nadie —que no aparece en escena en ningún momento— es Miguel de la Cruz y el juego del espejo del Acto III puede muy bien ser la representación plástica de esa frase de Don Andrés comentada ya en la Escena II del Acto I, ya que al no recibir a Don Nadie, el Señor importante no ve reflejada su juventud en el espejo de sí mismo. Quizá la explicación clarificadora

---

6 OPP, 803.

7 La idea se recoge también en JM-I, XLVIII. OPP, 513.

8 OPP, 379-80.

9 Dado que dicho boceto se incluye en el Apéndice de textos de esta obra, a éste remito a quien desee consultarlo.

de lo anterior, la encontremos en la siguiente frase de Don Andrés, también en la Escena II del Acto I.

> ANDRÉS. — ...ahora, de vuelta en la vida, uno frente a otro, somos como dos espejos fatigados, a los que el azogue se les va poco a poco. Con qué gusto, con que alegría, ¿verdad?, nos miraríamos ambos en el limpio cristal de unos ojos adolescentes.
>
> (Pág. 120)

¿Qué quiere decir con esto Antonio Machado? Si volvemos al tema del «señor importante» comprendemos perfectamente el juego del espejo de «Don Nadie en la Corte»; las múltiples ocupaciones de ese señor, cuya única misión es la de ser imprescindible en todas partes, no le permiten volver sobre sí mismo; está lanzado hacia fuera y el volverse a sí le asusta, o tal vez le deja indiferente. Por eso, el querer visitarlo Don Nadie, que puede ser cualquiera —incluso un amigo de la infancia que trata de solucionar su problema amparándose en la antigua amistad—, viene a ser el reflejo, con los recuerdos que puede traer, de su juventud perdida, olvidada; puede ser el reflejo de lo que él fue; pero el «señor importante» no tiene tiempo —éste no está a su servicio, sino él al suyo— y rehuye el encuentro. De ahí que el espejo no le devuelva su imagen. Claro que todo esto son simbolismos, pero simbolismos que no podemos rehuir, ya que hemos podido comprobar que toda la participación teatral de Antonio Machado está cargada de los mismos.

Pero el análisis nos puede llevar más lejos. ¿Intenta con estos juegos y estas frases, hablar de sí mismo, de su pasada juventud, el poeta? ¿Lamenta, acaso, que ya los espejos no le den su imagen, y trata de recuperarla a través del tiempo, amparándose quizá un poco en Marcel Proust? Preguntas son éstas que requieren una más detenida respuesta, un mayor espacio para las mismas y un enfoque diferente para

la obra que estamos comentando. Por todo ello, quede por el momento en el aire, a la espera de una mejor oportunidad de análisis de todas y cada una de las múltiples sugerencias que esta obra nos planteará.

Escena IV

> MIGUEL. — Sin embargo, ¿piensas *tú* que las balas han de tenerlo en cuenta? Por lo demás, ¡cuántos como nosotros viven enterrados en estas abominables zanjas, sin otra misión que matar y esperar la muerte! Millones, ¿verdad? Pues cada uno de ellos, con raras y honrosas excepciones, tiene un padre y una madre para él solo.
>
> (Pág. 133)

Encontramos la réplica —esta vez posterior a la obra teatral— en la recopilación que posteriormente se hizo de los artículos publicados por Antonio Machado en *Hora de España* y *Madrid* a lo largo de la guerra civil, y que fue denominada como JM-II, en el capítulo XIII [10].

> No parece que a la vida de esos miles de hombres que llenan los cuarteles —decía Juan de Mairena— y que mañana serán lanzados a la muerte se le conceda mucha importancia. Sin embargo, cada uno de ellos tiene un padre y una madre para él solo.

Algo más adelante, en el mismo monólogo, continúa el personaje [11]:

---

10 OPP, 575.

11 En muchos de los ejemplos que se verán a lo largo de estos comentarios, se dará el caso inverso del proceso que hasta ahora hemos seguido. Las réplicas —seguiremos denominándolas de esta forma, no ya porque lo sean, sino por mantener un principio establecido de señalización— son posteriores —y no anteriores— a la obra teatral, lo que no invalida, a pesar de todo, el paralelismo que tratamos de establecer a lo largo de todos estos análisis, ya que sería

> MIGUEL. — Así pensaba Juan cuando fue a ella y sin que nadie le llamase, pero lo que él decía, ¿para qué tanto mimo en la paz? o lo uno o lo otro. Si la paz fuese más dura, menos sentimental, la guerra nos parecería menos cruel. Acaso nunca llegase a evitarse. Pero una vaga paternidad, la del que sabe que tiene hijos e ignora quiénes sean, crearía tal vez una fraternidad de radio más largo, menos llorona, menos sensiblera, pero más respetuosa con el pellejo del prójimo.
>
> (Pág. 133)

En el mismo capítulo más arriba citado, de JM-II, encontramos una frase aislada, que vale a nuestro propósito:

> Si la vida es la guerra, ¿por qué tanto mimo en la paz?

Pero, posiblemente, su más perfecta exposición la encontramos en un fragmento —que transcribo, como siempre, a continuación— de las cuartillas que Antonio Machado escribió para el Congreso de la Paz, celebrado en París en plena guerra civil, y al que, invitado, no pudo asistir [12].

> Si la vida es la guerra, decía Juan de Mairena, ¿por qué tanto mimo en la paz? Pero nada hemos de concluir contra el sentido cordial de la vida. Existen afectos humanos muy profundos, cariños paternales, filiales y fraternos, que, aun confinados en los estrechos límites de la familia son depósitos sagrados, cuando no fecundos manantiales de amor. De ningún modo hemos de envenenarlos o contribuir a que se aminoren o extingan. Debemos confesar, sin embargo, que son insuficientes, no ya para asegurar la paz, la cual —digámoslo de pasada— es poca cosa por sí misma y, asentada sobre la iniquidad, muy inferior al estado de guerra, sino para asegurar la amorosa convivencia humana.

---

de todo punto inadmisible que no siendo la idea original de Antonio Machado, éste la usase posteriormente en otros trabajos como suyos ya.

[12] OPP, 624-625.

Como epílogo a todo lo expuesto, podríamos desarrollar un planteamiento de tema tan sugestivo como es éste de la guerra y la paz. Material existe de sobra para llevarlo a cabo cumplidamente, pero no creo preciso ni adecuado el aquí y ahora. Tiempo tendremos de hacerlo al comentar el texto completo de la obra en el resumen final y dentro del cuerpo ideológico que lo forma; de apuntar algo sobre pensamiento o puntos de vista tan importantes como éste que comentamos [13], aun a riesgo de adentrarnos en terreno tan peligroso como el político, siempre resbaladizo al tratarse de Antonio Machado.

Más adelante, y en la misma escena, y también por boca del mismo personaje:

> MIGUEL. — Además, esos alemanes quieren ser amos del mundo, aspiración muy grande, ciertamente, pero el mundo prefiere ser libre, y esto es más grande todavía.
>
> (Pág. 135)

Comentario éste muy maireniano, pero que no tiene réplica exacta en la obra de Machado. (Al menos, en mis varias y repetidas tentativas no alcancé a diferenciar dicho párrafo que, dicho sea con honradez de investigación fallida, creía existía en JM).

No obstante, hay uno o dos textos que se corresponden con el citado y que, por lo mismo, transcribo a pesar de su extensión, ya que fragmentarlos sería romper esa misma correspondencia que enlaza a todos ellos.

Veamos, pues, el primero:

> (Sobre la Alemania guerrera)
>
> Los alemanes —escribía Mairena— son los grandes maestros de la guerra. Sobre la guerra, ellos lo saben todo. Todo, menos

[13] Por ejemplo, los sustentados en OPP, 586.

ganarla sin que la victoria sea tan lamentable, por lo menos, como la derrota. Las guerras en que intervengan los alemanes serán siempre las más violentas, las más crueles, las más catastróficas, las más guerreras, digámoslo de una vez, de todas las guerras. Si las pierden no será por su culpa. Porque ellos llevan a la guerra todo lo necesario para guerrear: 1.º Una metafísica guerrera, y en ella definida la esencia de la guerra misma, de un modo inconfundible, perfectamente aislada de las otras esencias que integran la total concepción de la vida humana. 2.º Toda una aforística guerrera, que aconseja el amor a la guerra como *conditio sine qua non* del guerrero, y su consecuente: *si vis pacem para bellum*, o, como dice Nietzsche: *vivid en peligro*, o en el lenguaje de Pero Grullo: *si quieres guerra, despídete de la paz*, etc. 3.º Toda una ciencia supeditada a la guerra, que implica, entre otras cosas: a) un árbol zoológico coronado por el blondo germano, el ario puro, teutón incastrable, etc., b) setenta mil laboratorios en afanosa búsqueda de la fórmula química definitiva que permita al puro germano extender el empleo de los venenosos insecticidas al exterminio de todas las razas humanas inferiores. 4.º ¿A qué seguir? Toda una cultura colosal, perfectamente militarizada, llevarán los alemanes a la guerra, al son de músicas que puedan escucharse entre cañones. Con todo ello, los alemanes se detendrán ante una plaza militar insuficientemente defendida, para ponerle un cerco tan a conciencia, tan perfecto y cabal que, al dispararse el primer obús, la plaza sitiada tendrá un millón de defensores, y la batalla que se entable durará años y costará otro millón de vidas humanas. (Mairena profetiza en esta nota algo de lo que pasó en Verdún, durante la guerra europea). La plaza, al fin, no será debelada. Pero Alemania habrá afirmado una vez más su voluntad de poderío, que era, en el fondo, cuanto se trataba de afirmar, y, desde un punto de vista metafísico, su victoria será indiscutible.

Algún día Alemania será declarada gran enemiga de la paz, y las tres cuartas partes de nuestro planeta militarán contra ella. Será el día de su victoria definitiva, porque habrá realizado plenamente, poco antes de desaparecer del mapa de los pueblos libres, su ideal bélico, el de su guerra total contra el género humano, sin excluir a los inermes y a los inofensivos.

Si para entonces queda —todavía— quien piense a lo Mairena, se dirá: fue la Alemania prusiana un gran pueblo, conocedor como ninguno, del secreto de la guerra, que consiste en saber crearse enemigos. ¿Cómo podrá guerrear quien no los tiene? Cuando Alemania llegó a comprender hondamente esta sencilla verdad: «la guerra verdadera se hace contra la paz», hubo cumplido su misión en el mundo: porque había enseñado a guerrear al mundo entero con los métodos más eficaces para exterminar al hombre pacífico. Y el mundo entero decidió, ingratamente, exterminar a su maestra, cuando ella sólo aspiraba ya a una decorosa jubilación [14].

Y, finalmente:

Alemania, la Alemania prusianizada de nuestros días —habla Mairena en 1909— tiene el don de crearse muchos más enemigos de los que necesita para guerrear. Mientras aumenta su fuerza en proporción aritmética, crece en proporción geométrica el número y la fuerza de sus adversarios. En este sentido, es Alemania la gran maestra de la guerra, la creadora de la tensión polémica que hará imposible la paz en el mundo entero. Y el mundo entero decidirá, ingratamente, exterminar a su maestra, cuando ésta ya sólo aspire a una decorosa jubilación [15].

Acto III

Escena VIII

Guadalupe. — Es usted más orgulloso que Juan.

Miguel. — Más orgulloso que Juan... sin duda. Pero con un orgullo más modesto.

Guadalupe. — ¿Dice usted?

---

[14] OPP, 543-44.

[15] OPP, 604. Nótese la similitud de este párrafo con el final de la transcripción anterior, y cómo la idea, más condensada, es la misma en ambas transcripciones. Es un dato importante a tener en cuenta para las publicaciones de los últimos años —concretamente, los de guerra—, este de la utilización de textos similares en diferentes momentos y publicaciones.

MIGUEL. — **Más modesto. Porque Juan podía estar orgulloso, lo estaba en el fondo, de ser un Zúñiga, el último vástago de una estirpe ilustre.**

GUADALUPE. — ¿Y usted?

MIGUEL. — Yo, de ser un hombre y nada más.

(Pág. 145)

Se necesitaba la transcripción parcial del diálogo para alcanzar el final del mismo en su recto sentido, volviéndonos a reencontrar con el viejo adagio, tan caro a Machado, de «nadie es más que nadie» y su variante de «por mucho que valga un hombre nunca tendrá valor más alto que el de ser hombre», ya mencionado en notas de la parte anterior.

De todas formas, estas sentencias se repiten en la continuación del diálogo que, aparte las réplicas citadas, se ampara en otras de JM.

GUADALUPE. — ¿Nada más?

MIGUEL. — Nada más. Tengo el orgullo que necesita el hombre para salvarse.

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

MIGUEL. — Cuando vuelva predicará el orgullo... De sabios es mudar de consejo. No, no se escandalice usted, Guadalupe; nuestro Señor predicó humildad a los poderosos; hoy predicaría 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, de que por parte de padre sois alguien, niños». Traducido al lenguaje profano: «Nadie es más que nadie». Porque por mucho que valga un hombre, nunca tendrá valor más alto que el de ser hombre.

(Pág. 145)

Las réplicas a este párrafo son dos, con muy ligeras variantes; la primera la encontramos en JM-I, Cap. XXXVIII, y dice así:

> El Cristo —decía mi maestro— predicó la humildad a los poderosos. Cuando vuelva, predicará el orgullo 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; de que por parte de padre sois alguien, niños». Mas si dudáis de una divinidad que cambia de propósito y de conducta, os diré que estáis envenenados por la lógica y que carecéis de sentido teológico. Porque nada hay más propio de la divinidad que el arrepentimiento. Cuando estudiemos la Historia Sagrada, hemos de definirla como historia de los grandes arrepentimientos, para distinguirla no ya de la historia profana, sino de la misma Naturaleza, que no tiene historia, porque no acostumbra a arrepentirse de nada.

Aunque, como puede fácilmente comprobarse, la segunda parte del párrafo es totalmente distinta. También el otro párrafo a que aludimos presenta variantes de importancia en su segunda parte. Pertenece a JM-I, Cap. I.

> Cuando el Cristo vuelva —decía mi maestro—, predicará el orgullo a los humildes, como ayer predicaba la humildad a los poderosos. Y sus palabras serán aproximadamente las mismas: «Recordad que vuestro padre está en los cielos; tan alta es vuestra alcurnia por parte de padre. Sobre la tierra sólo hay ya para vosotros deberes fraternos, independientes de los vínculos de la sangre. Licenciad de una vez para siempre al bíblico semental humano».

Y en cuanto a la segunda parte del párrafo transcrito de la obra que comentamos, Antonio Machado hace uso de dichas sentencias en más de una ocasión, como ya hemos tenido oportunidad de ver en la anterior parte de este libro, pero quizá el trabajo más característico, por ser el de la referencia geográfica al lugar donde por primera vez escuchó esas sentencias, sea el siguiente:

Con su plena luna amoratada sobre la plomiza sierra de Santana, en una tarde de septiembre de 1907, se alza en mi recuerdo la pequeña y alta Soria. Soria pura, dice su blasón. Y ¡qué bien le va este adjetivo! Toledo es, ciertamente, imperial, un gran expoliario de imperios; Ávila, la del perfecto muro torreado es, en verdad, mística y guerrera, o acaso mejor, como dice el pueblo, ciudad de cantos y de santos; Burgos conserva todavía la gracia juvenil de Rodrigo y la varonía de su guante mallado, su ceño hacia León, y su sonrisa hacia la aventura de Valencia; Segovia, con sus arcos de piedra, guarda las vértebras de Roma. Soria... Sobre un paisaje mineral, planetario, telúrico, Soria, la del viento «redondo» con nieve menuda, que siempre nos da en la cara, junto al Duero adolescente, casi niño, es pura y nada más.

Soria es una ciudad para poetas, porque allí la lengua de Castilla, la lengua imperial de todas las Españas, parece tener su propio y más limpio manantial. Gustavo Adolfo Bécquer, aquel poeta sin retórica, aquel puro lírico, debió amarla tanto como a su natal Sevilla, acaso más que a su admirada Toledo. Un poeta de las Asturias de Santillana, Gerardo Diego, rompió a cantar en romance nuevo, a las puertas de Soria:

> Río Duero, río Duero,
> nadie a acompañarte baja,
> nadie se detiene a oír
> tu eterna estrofa de agua.

Y hombres de otras tierras, que cruzaron sus páramos, no han podido olvidarla. Soria es, acaso, la más espiritual de esa espiritual Castilla, espíritu a su vez de España entera. Nada hay en ella que asombre, o que brille y truene; todo es allí sencillo, modesto, llano. Contra el espíritu redundante y barroco, que sólo aspira a exhibición y a efecto, buen antídoto es Soria, maestra de castellanía, que siempre nos invita a ser lo que somos y nada más. ¿No es esto bastante?... Hay un breve aforismo castellano —yo lo oí en Soria por vez primera—, que dice así: «Nadie es más que nadie». Cuando recuerdo las tierras de Soria, olvido algunas veces a Numancia, pesadilla de Roma, y a Mio Cid Campeador que la cruzó en su destierro, y al glorioso juglar de la sublime gesta, que bien pudo nacer

en ellas; pero nunca olvido al viejo pastor de cuyos labios oí ese magnífico proverbio donde, a mi juicio, se condensa toda el alma de Castilla, su gran orgullo y su gran humildad, su experiencia de siglos y el sentido imperial de su pobreza; esa magnífica frase que yo me complazco en traducir así: por mucho que valga un hombre, nunca tendrá valor más alto que el de ser hombre. Soria es una escuela admirable de humanismo, de democracia y de dignidad [16].

Prosiguiendo la lectura de esta escena, ya comentada en parte, encontramos este otro fragmento de conversación, que a nuestros fines conviene transcribir con mayor extensión que otros anteriores:

GUADALUPE. — Sin embargo...

MIGUEL. — Sin embargo... tiene usted razón... Juan era orgulloso, no le gustaba arrepentirse de nada. Acaso hubiera continuado su camino en la vida como Miguel de la Cruz...

GUADALUPE. — ¿Sí?

MIGUEL. — O, ¡quién sabe! porque Juan murió en la guerra. Éste es el hecho del pasado irremediable. Los mismos dioses, no intentarían enmendarlo.

GUADALUPE. — Ni nosotros, Miguel; pero cabe pensar lo que hubiera sido...

MIGUEL. — ¡Pensar! ¡Pensar! ¡Qué cosa tan bonita!... ¡Una mujer pensando!

GUADALUPE. — Sí, Juan, por orgullo de Zúñiga o, quién sabe si por algo mejor, movido acaso de piedad hacia el compañero, el hermano muerto... por lo que fuere, hubiera mantenido el engaño, entonces...

MIGUEL. — Entonces... ¿qué?

GUADALUPE. — ¿Nunca lo hubiéramos visto en esta casa?

MIGUEL. — A Juan ¡nunca!

GUADALUPE. — No se hubiera atrevido a tanto, ¿verdad?

MIGUEL. — ¡Quién sabe!... Me hace usted dudar, Guadalupe. Juan era curioso, ávido de aventuras extrañas. Además, él hu-

[16] OPP, 858-59.

biera representado el papel de Miguel de la Cruz mucho mejor que yo el de Juan de Zúñiga... y —si me apura usted— mucho mejor que yo represento mi propia realidad. Pero Juan murió, Guadalupe; no es piadoso siquiera imaginarlo bajo el humilde disfraz de un hospiciano...

GUADALUPE. — Pero aceptando el supuesto, Miguel...

MIGUEL. — Ya es mucho suponer, Guadalupe...

GUADALUPE. — Respóndame...

MIGUEL. — Aceptando el supuesto... ¡Bah! tendría usted ahora en su presencia un Miguel de la Cruz apócrifo, en vez de un Miguel de la Cruz verdadero y habría usted perdido mucho en el cambio.

GUADALUPE. — ¿Sí?

MIGUEL. — Claro.

GUADALUPE. — No tan claro, porque estaría enfrente de Juan de Zúñiga, disfrazado de Miguel de la Cruz.

MIGUEL. — Es decir, enfrente de dos máscaras, una sobre otra. No, eso que usted imagina, o que usted sospecha es el mayor absurdo de todos.

(Págs. 147-48)

Como réplica, no exacta al pie de la letra, tenemos este largo párrafo de JM, XXVIII.

Quisiera yo —habla Mairena a sus alumnos— que entraseis en el mundo literario curados de ese *snobismo* para el cual sólo es nuevo el traje que lleva todavía la etiqueta del sastre y es sólo un elegante quien así lo usa. Porque si los profesores no servimos para preveniros contra una extravagancia de tan mal gusto, ¿qué provecho sacaríais de nosotros? Mas no por esto he de aconsejaros el amor a la rutina, ni siquiera el respeto a la tradición estricta. Al contrario: no hay originalidad posible sin un poco de rebeldía contra el pasado.

Cierto que lo pasado es, como tal pasado, inmodificable; quiero decir que, si he nacido en viernes, ya es imposible de toda imposibilidad que haya venido al mundo en cualquier otro día de la semana. Pero esto es una verdad estéril de puro lógica, aunque nos sirva para hombrearnos con los dioses, los cuales fracasarían como nosotros, si intentasen cambiar la fecha

de nuestro natalicio. ¿Algo más? Que siempre es interesante averiguar lo que fue. Conformes. Mas, para nosotros, lo pasado es lo que vive en la memoria de alguien, y en cuanto actúa en una conciencia, por ende incorporado a un presente, y en constante función de porvenir. Visto así —y no es ningún absurdo que así lo veamos— lo pasado es materia de infinita plasticidad, apta para recibir las más variadas formas. Por eso yo no me limito a disuadiros de un *snobismo* de papanatas que aguarda la novedad caída del cielo, la cual sería de una abrumadora vejez cósmica, sino que os aconsejo una incursión en vuestro pasado vivo, que por sí mismo se modifica, y que vosotros debéis, con plena conciencia, corregir, aumentar, depurar, someter a nueva estructura, hasta convertirlo en una verdadera creación vuestra. A este pasado llamo yo *apócrifo,* para distinguirlo del otro, del pasado irremediable que investiga la historia y que sería el auténtico: el pasado que pasó o pasado propiamente dicho. Mas si vosotros pensáis que un apócrifo que se declara deja de ser tal, puesto que nada oculta, para convertirse en puro juego o mera ficción, llamadle ficticio, fantástico, hipotético, como queráis; no hemos de discutir por palabras.

Lo importante es que entendáis lo que yo quiero deciros. Suponed que el Sócrates verdadero, maestro de Platón, fue, como algunos sostienen, el que describe Jenofonte en sus *Memorables* y en su *Symposion,* un hombre vulgar y aun pedante. No sería ningún desatino que llamásemos apócrifo al Sócrates de los *Diálogos* platónicos, sobre todo si Platón lo conocía tal como era y nos lo dio tal como no fue. Pero, llamémosle como queramos, el Sócrates platónico que ha llegado hasta nosotros a través de los siglos, y seguramente continuará su camino cuando nosotros hayamos terminado el nuestro, fue creado, si aceptamos vuestra hipótesis, en rebeldía contra un pasado auténtico e irremediable. De un pasado que pasó ha hecho Platón un pasado que no lleva trazas de pasar.

Comprenderéis que esto que os digo no se encamina a resolver la *cuestión socrática,* que interesa a los historiadores, sino a aceptar una hipótesis verosímil que ilustre por vía de ejemplo cuanto dijimos de la plasticidad de lo pasado. Porque yo también acepto la posibilidad de que sea el Sócrates de Jenofonte el más ficticio de los dos. También lo pasado puede

> *recrearse* negativamente para desdoro o disminución de lo que fue; y aun ello es muy frecuente: tanto es demoledor y enemigo de grandezas el celo de algunos averiguadores [17].

Quisiera hacer hincapié especialmente en la confluencia temática de estos dos fragmentos que vienen a ser, a mi modo de ver y entender la obra, la clave de la misma. Claro que uno sin el otro carecen del apoyo que da siempre aquello que nos complementa y sería difícil razonar las tesis de Juan de Zúñiga sin ayuda de Juan de Mairena. Pero éste es otro tema —importantísimo, que eso no vamos a discutirlo— que dejamos postergado hasta el Resumen final. Baste por el momento apuntar que la escena encierra la clave de toda la obra y de toda la actitud vital de su protagonista, clave y actitud que, ya lo dijimos, no adquiere totalidad de comprensión sin ayuda, como en tantas otras ocasiones, de la réplica maireniana.

Es curioso y creo que digno de tenerse en cuenta este detalle que hace enormemente difícil la valoración de algo tan directo como una obra teatral sin ayuda de textos ajenos. No cabe duda que dichos textos amplían la visión que de la misma podamos tener, pero siempre para un estudio más detenido, de despacho o biblioteca, pues bajo el ángulo puramente teatral, cara a un público en un escenario, la anécdota creo que es autosuficiente. Esto nos llevaría a un análisis, tan sugestivo como ajeno a este libro, del problema teatral en sí, de los valores de una obra como tal e incluso de los motivos —intelectuales— que han movido al autor. Excesivo y ajeno a lo que aquí pretendemos. Baste, por tanto, y en espera de que algo de lo expuesto se plantee en las conclusiones finales, lo antedicho en torno a la complementación de los dos textos transcritos.

---

[17] OPP, 438-39.

Acto IV

Escena I

Andrés. — Sí, lo reconozco, el trabajo tiene sus encantos. Usted debiera escribir un himno al trabajo. Ya buscaríamos quien le pusiera música. Y se lo haríamos cantar a los trabajadores.

Miguel. — ¿Para darles ese trabajo más?... Los trabajadores tienen hoy el humor un poco avinagrado, Don Andrés, y no están para himnos. De los parados no hay que hablar. Además, los himnos al trabajo suelen ser medianos. El mío no sería mejor, porque no me entusiasma el tema.

Andrés. — ¿En qué quedamos, Miguel? En el mundo nuevo que Juan y usted veían en la trinchera, el trabajo debe serlo todo.

Miguel. — *Acaso. Pero no es cosa de ponerlo en solfa antes de tiempo. En ese mundo nuevo, lo más importante es la verdad, la verdad humana por cruda que sea, lo que suele llamarse sinceridad. En toda gran catástrofe moral, sólo quedan en pie las virtudes cínicas.* ¿Qué le parece a usted?

Andrés. — Bien. Bonita frase, que no alcanzo a comprender del todo. Creo que sería usted un buen orador, Miguelito. Juan también hablaría...

Miguel. — ¡Oh, ya lo creo! Juan hablaba casi tan bien como yo. Pero ni a Juan ni a mí nos tiraba la tribuna. Y a lo que iba, Don Andrés; el amor al trabajo, el placer de trabajar... sí, todo esto está muy bien, cuando lo canta el trabajador, que no suele cantarlo. En otros labios, suena un poco hueco. Al trabajador, no le gusta oírlo; piensa que es una invención de los ociosos que viven del trabajo ajeno, un modo de excitar, animar, jalear al esclavo para que trabaje más de la cuenta. Todo esto es muy siglo xix; se quedó también en la trinchera. 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. Y tiene razón. Pero sería ingrato con los holgazanes que le proporcionan más trabajo del que le corres-

ponde, si el trabajo fuera una bendición... Esto no tiene vuelta de hoja, Don Andrés.

(Págs. 151-52)

Ya en los comentarios a *La Lola* —Acto I, Escena X— se tocó, si bien bajo otro punto de vista, el tema del trabajo, e incluso se apuntó, como posible límite al mismo, el párrafo de JM que transcribimos a continuación, como réplica de lo que en el texto teatral se expone:

—La sociedad burguesa de que formamos parte —habla Mairena a sus alumnos— tiende a dignificar el trabajo. Que no sea el trabajo la dura ley a que Dios somete al hombre después del pecado. Más que un castigo hemos de ver en él una bendición del cielo. Sin embargo, 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.

Uno de los discípulos de Mairena hizo la siguiente observación al maestro:

—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.

—Muy bien, señor Martínez. Veo que no discurre usted mal. Convengamos, sin embargo, en que el trabajador no se contenta con el placer de trabajar: reclama, además, el fruto íntegro de su trabajo. Pero aquellos bienes de la tierra que da Dios de balde, ¿por qué no han de repartirse entre trabajadores y holgazanes, mejorando un poco al pobrecito holgazán, para indemnizarle de la tristeza de su holganza?

—Porque Dios, señor doctor, no da nada de balde, puesto que nuestra propia vida nos la concede a condición que la hemos de ganar con el trabajo.

—Muy bien. 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. Es aquí donde yo quería venir a parar. Porque 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 nuestro himno no suene a canto de negrero, que jalea al esclavo para que trabaje más de la cuenta [18].

Volviendo al texto teatral, encontramos en el mismo una intercalación, ajena a lo analizado y que, subrayada por nosotros, desglosamos a continuación:

> Pero no es caso de ponerlo en solfa antes de tiempo. En ese mundo nuevo lo más importante es la verdad, la verdad humana por cruda que sea, lo que suele llamarse sinceridad. En toda gran catástrofe moral, sólo quedan en pie las virtudes cínicas.

El segundo punto del párrafo tiene réplica casi literal, en capítulo algo más avanzado de JM [19],

> En toda catástrofe moral sólo quedan en pie las virtudes cínicas.

Y añade el mencionado párrafo, para completar la idea:

> ¿Virtudes perrunas? De perro humano, en todo caso, sólo fiel a sí mismo.

Pero no olvidemos que el párrafo tiene una primera parte de la que no se hace mención en la réplica. No exacta, pero sí paralela, la encontramos algo más adelante —JM, II, VI— bajo el título «Ola de cinismo», y que viene a completar lo que antes parecía quedar trunco:

---

[18] JM, III. OPP, 361-62.
[19] JM, XII. OPP, 388.

Una ola gigantesca de cinismo amenaza al mundo entero. Por cinismo entiendo, en este caso, inclinándome a uno de los sentidos etimológicos que se asigna a la palabra cínico (de *kyon, kynós,* perro), una cierta fe en que la animalidad humana, el llamado estado de naturaleza, contiene virtudes más auténticas que los valores culturales, una cierta rebelión de la elementalidad contra la cultura, que adopta formas muy diversas. La pugna es muy antigua y se recrudece en el declive de muchas civilizaciones. En pleno *Iluminismo* el cínico Rousseau, aquel *enfant de la nature,* inicia el romanticismo y, consiguientemente, una cultura romántica, al rebelarse contra una cultura clásica —quiero decir lastrada en demasía de razón y de inteligencia—, abogando por los fueros de la sentimentalidad. El cinismo actual milita contra Rousseau en cuanto se rebela contra la cultura romántica que había desmesurado a la razón por influjo del sentimiento y creado lo que durante todo el siglo XIX hemos estado llamando ideales; y está con Rousseau, el inmortal ginebrino, en cuanto sigue siendo cinismo, es decir, fe en la elementalidad como fuente de los valores humanos más verídicos.

El cinismo actual se llama, con mayor o menor precisión, *interpretación materialista de la historia.* La obra de un judío alemán, ingente rama desprendida del árbol de Hegel, lo representa en nuestros días. Carlos Marx conserva su fe hegeliana en un proceso evolutivo de lo absoluto, y aun el esquema lógico del maestro, injertos en otra fe cínica que hubiera aprobado el viejo Antístenes: no son factores ideales, sino económicos, en última instancia, las necesidades de la animalía humana, los agentes determinantes de la historia. El marxismo invadirá el mundo. ¿Es una ola de cinismo? Sin duda. Pero entendámonos: yo no os he dicho todavía en qué estriba, a mi juicio, la fuerza incontrastable del cinismo, por qué causa el cinismo atraviesa la historia y ha sido tantas veces fecundo y lo será tantas otras. El cinismo más auténtico, el que profesaron los griegos en el Gimnasio de Cinosarges, es un culto fanático a la veracidad, que no retrocede ante las más amargas verdades del hombre. Os pondré un ejemplo: si el hombre fuera esencialmente un cerdo —cosa que yo disto mucho de creer— sólo el cínico no se inclinaría —como los pragmatistas— a guardarle el secreto;

> la virtud cínica consistiría en reconocerlo, proclamarlo y en aceptar valientemente el destino porcuno del hombre a través de la historia. ¿Comprendéis ahora por qué en épocas de pragmatismo hipócrita el cinismo es una reacción necesaria? ¿Comprendéis ahora cómo el marxismo, por muy equivocado que esté, en cuanto pretende señalar una verdad, en medio de un diluvio de mentiras, tiene un valor *ético* indiscutible? [20].

Finalmente, también en JM-I, XXXVI encontramos la condensación de todo lo anterior en un párrafo no por más corto, menos clarificador e importante:

> Es cierto —decía proféticamente mi maestro— que se avecinan guerras terribles, revoluciones cruentísimas, entre cuyas causas más hondas pudiéramos señalar, acaso, la discordancia entre la acción y sus postulados ideales, y una gran pugna entre la elementalidad y la cultura que anegue el mundo en una ingente ola de cinismo.
>
> Estamos abocados a una catástrofe moral de proporciones gigantescas, en la cual sólo quedan en pie las virtudes cínicas. Los políticos tendrán que aferrarse a ellas y gobernar con ellas. Nuestra misión es adelantarnos por la inteligencia a devolver su dignidad de hombre al animal humano.

Escena V

> MIGUEL. — El hombre es un animal un poco absurdo; ha inventado la lógica, pero ha vivido siempre de ilusiones.
>
> (Pág. 164)

Y su réplica correspondiente en «Proverbios y Cantares» de CC en el comienzo del numerado como XVI.

---

[20] OPP, 547-48.

El hombre es por natura la bestia paradójica,
un animal absurdo que necesita lógica.

(En OPP, 200)

c) CONCLUSIONES FINALES

El hombre que murió en la guerra plantea, en su enfoque general, una serie de problemas que es necesario afrontar sin más dilaciones ni disculpas, pese a la extensión —ya apuntada en la advertencia preliminar de este capítulo— que los mismos van a imprimir a estos comentarios.

Los diversos planteamientos que nos proponemos convergen todos en una común finalidad que es, nada más y nada menos, que la paternidad total —de hecho es así— de Antonio Machado como autor único y exclusivo de esta obra. No podemos evitar, no obstante, un movimiento de incredulidad, ya que hemos visto que la colaboración ha sido constante y eficaz. Teatralmente Manuel y Antonio han formado una simbiosis perfecta que hasta el momento estaba sin investigar; ya apunté en páginas anteriores la esperanza de que algún día, alguien con el mismo entusiasmo que el autor siente por Antonio, dedique su tiempo y su atención a Manuel. Volviendo a lo nuestro, esta aparente y, hasta ahora, perfectamente trabada colaboración sufre una ruptura en la obra que comentamos; no quiere esto decir que Manuel no haya aportado algo —poco— de su propia cosecha, y que incluso alguno de los personajes —como el «ama Juliana», por ejemplo— no pueda ser suyo; pero el hecho concreto es que actúa con plena y consciente subordinación a su hermano Antonio. Digamos, y ya es mucho atrevernos, que la «razón social Manuel y Antonio Machado» tenía, teatralmente hablando, una fuerza y un prestigio del que carecían —tam-

bién teatralmente— ambos hermanos por separado. Ese pudo ser muy bien el motivo de la firma de la obra con el nombre de ambos. Por otro lado, y como veremos en el momento oportuno, Manuel Machado parece querer limitarse al papel de mero presentador de la misma en el momento de su estreno.

Pero procedamos ordenadamente a analizar por separado, y lo más exhaustivamente posible, los puntos a que aludimos al comienzo y que nos valdrán, una vez aclarados, para reforzar la afirmación de la paternidad, por parte de Antonio Machado, de la obra.

Estos puntos son:

a) El personaje protagonista en sus dos aspectos: Juan de Zúñiga y Miguel de la Cruz.
b) La obra como tal.
c) El prólogo de Manuel Machado en 1941, con motivo de su estreno.
d) El título.
e) La tesis que plantea la obra; o sea, el problema existencial de sus personajes.

Y una vez expuestos estos cinco planteamientos, procedamos uno a uno, a irlos resolviendo.

a) *El personaje protagonista en sus dos aspectos: Juan de Zúñiga y Miguel de la Cruz.* Ya el nombre del protagonista nos dice algo, no nos deja indiferentes; en primer lugar está el «Juan» que, dado el carácter del personaje, muy bien podía hacerse seguir de un «Mairena». Pero hay un detalle que no podemos olvidar; los Zúñiga son aristócratas, lo que explicaría, en cierto modo, esa partícula «de» que sirve de puente entre nombre y apellido. Pero esa misma partícula la volvemos a encontrar en el principal apócrifo de Antonio Machado y en él nada nos hace presumir ascendencia aristo-

crática. Pero dejemos a un lado las posibles similitudes entre ambos personajes y procedamos, gracias a esa partícula, a establecer la genealogía de Juan de Zúñiga. Está fuera de toda duda que Antonio no podía corporeizar a su apócrifo, aunque fuera enfrentándolo a un problema tan suyo, como el que se plantea el protagonista de la obra; Juan de Mairena, había quedado bien claro, era un profesor de gimnasia y retórica, de profesión y costumbres nada guerreras o polémicas. ¿Quién es, pues, este Juan de Zúñiga, hombre del siglo, como su mismo autor le hace llamarse?

Hacía algún tiempo que Antonio Machado venía perfilando —ya en su mente, ya sobre el papel— su tercer poeta apócrifo —Pedro de Zúñiga— que iba a ser la lógica continuación de todo un proceso decantado a través de Abel Martín y Juan de Mairena. El hecho lo conocemos por una carta al director de *La Gaceta Literaria,* Ernesto Giménez Caballero, en la que le anticipa el nacimiento:

> Entre mis manos tengo mi tercer poeta apócrifo: Pedro de Zúñiga, poeta actual nacido en 1900. Acaso encuentre en la ideología de este poeta motivos de simpatía. Abel Martín y Juan de Mairena son dos poetas del siglo XIX que no existieron, pero que debieron existir, y hubieran existido si la lírica española hubiera vivido su tiempo. Como nuestra misión es hacer posible el surgimiento de un nuevo poeta, hemos de crearle una tradición de donde arranque y él pueda continuar. Además, esa nueva objetividad a que hoy se endereza el arte, y que yo persigo hace veinte años, no puede consistir en la lírica —ahora lo veo muy claro—, sino en la creación de nuevos poetas —no nuevas poesías—, que canten por sí mismos. El verdadero sermón poético, a la española, ha de engendrarse en el espíritu como se engendra en la carne, y, por ende, impugnar a la musa para nuevos poetas que, a su vez, nos den en el porvenir las nuevas canciones [21].

[21] OPP, 833.

En la misma, como vemos, encontramos la ya citada característica de continuidad con relación a sus anteriores apócrifos, y sin embargo, Pedro de Zúñiga se quedó nonato. Murió incluso antes de nacer. Guillermo de Torre, su descubridor, se plantea una serie de preguntas en torno al hecho y las posibles causas que pudieron motivarlo que, lógicamente, se han quedado sin respuesta [22]. No era fácil buscársela, ya que dichas preguntas estaban escritas en el aire. Pero inexplicablemente, Guillermo de Torre —uno de los máximos exponentes de la crítica de estos últimos tiempos— no tuvo en cuenta *El hombre que murió en la guerra* y, mucho menos, a su protagonista Juan de Zúñiga. De no ser así, es muy posible que hubiese podido hallar la respuesta.

Fijémonos en unos cuantos datos. En primer lugar, la ya mencionada partícula «de», que a pesar de su carácter, casi exclusivamente aristocrático, emplea Machado en cuatro ocasiones al menos, pues aparte las ya citadas, la encontramos en otro poeta apócrifo: José Mantecón del Palacio. Que no era inmune al uso de estas partículas, puede avalarlo el hecho de que, si bien no profusamente, emplea el sistema en otras dos ocasiones —aunque en estas otras se trate de la copulativa «y»—, para dar nombre a dos de los seis filósofos que pudieron existir: José Callejo y Nandín y Antonio Espinosa y Mon. También el apellido —Zúñiga— que vemos coincidente en ambos. Y más especialmente la edad. Pedro de Zúñiga tenía que nacer en 1900; esto es, tener los años del siglo; vivir, sintiéndolos como suyos propios, los problemas que esos años traían consigo; morir, ¿cuándo?; quizá en alguna guerra. Y si la carta a Giménez Caballero es de 1928, encontramos que la única guerra que había sacudido al mundo fue la Europea.

[22] *El fiel de la balanza: Identidad y desdoblamientos de Antonio Machado*, Taurus Ediciones, Madrid, 1961.

Y Juan de Zúñiga cumple fielmente ese camino. Nace en 1900; muere —aparentemente— al final de la Guerra Europea. 18 años de vida que apenas permiten realizarse a un hombre.

Encontramos estos datos en el Acto I de la obra.

> BERTA. — No quisiste tú darle nunca la solemnidad necesaria. Una sencilla misa en nuestro oratorio particular.
>
> ANDRÉS. — ¡Diez años ya! ¡Qué buena eres Berta!
>
> BERTA. — Cuando llega este día...
>
> ANDRÉS. — Un día..., justo..., para no pensar más en ello. He aquí el secreto de las conmemoraciones a fecha fija, de los aniversarios, de los lutos... Por lo demás... ¿Sabemos nosotros siquiera la fecha exacta de la muerte de Juan?
>
> BERTA. — Sabemos...
>
> ANDRÉS. — Sabemos que cayó en el asalto de una trinchera alemana en las cercanías de Lens, y que fue sepultado allí mismo, mientras la batalla continuaba aún por varios días...
>
> (Pág. 116)

Especificándose en el último Acto (pág. 163) la fecha de esa muerte —1918— al afirmar el protagonista, refiriéndose al mismo hecho que «la guerra siguió algunos meses todavía».

Ateniéndose, pues, a lo anterior, encontramos el punto de partida. Sabemos que murió el último año de la guerra Europea. Es pues fácil el realizar la cuenta atrás, sobre todo si contamos con algún otro dato concreto que, efectivamente, está algunas páginas más adelante, en el mismo primer acto.

> BERTA. — *Sin duda, sin duda... pero... adolescente... Juanito* tendría ya muy cerca de los treinta.
>
> ANDRÉS. — ¡No!... Ah, pues... sí, justamente. ¡Pero qué extraño! No logro nunca representármelo así. No. Ni tampoco de chiquitín, ni de niño como realmente lo he visto. Me lo figuro *siempre joven, de 18 a 20 años; los que tenía cuando lo* mataron...
>
> (Pág. 120)

Alberto Gil Novales [23] intuye que ambos personajes —Juan y Pedro de Zúñiga— pueden ser uno solo; intuye algo más, pero no afirma rotundamente nada. Estas intuiciones en torno a la paternidad de la obra también se revelan, en parte, en el trabajo de Manuel H. Guerra, cuando analiza la obra que nos ocupa [24]. Sin embargo, creo que podemos confirmar ya esos mismos postulados que Gil Novales se plantea solamente. Queda, no obstante, una última incógnita, quizá la de más acuciante resolución, puesto que nos daría la clave total del problema. ¿Por qué Antonio Machado le llamó Juan y no mantuvo el primitivo y original nombre de Pedro? O, planteada de otra forma, posiblemente más exacta, ¿por qué no llegó a nacer Pedro de Zúñiga y en su lugar nació Juan?

Se hace necesario volver a revisar los planteamientos que Guillermo de Torre se hacía en su obra antes citada. Pero lógicamente, la respuesta no existe. Caben multitud de hipótesis, desde la de los originales perdidos y todavía no encontrados, que muy posiblemente se guardasen en el famoso maletín abandonado en el éxodo final, hasta la aceptación formal de alguna de las preguntas de Guillermo de Torre.

Creo que corresponde a este crítico el mérito indiscutible de haberse acercado más que nadie a unas respuestas posibles. Su gran fallo, ya lo indicamos, es, a nuestro parecer, no haber reparado en la obra teatral; haber incurrido, como tantos otros, en el error de no valorar esta parcela, sino considerándola solamente como algo marginal al quehacer verdadero del hombre Antonio Machado. Pero, lamentaciones a un lado, es ya hora de enfrentarnos con esas preguntas y tratar de acercar lo más posible a las mismas unas respuestas que, si no exactas y definitivas, sí pueden señalar

---

[23] *Ob. cit.*, págs. 102 a 106.
[24] MHG, págs. 149-62.

una pauta a seguir en posteriores investigaciones o descubrimientos.

Pero veamos, ante todo, esas formulaciones de Guillermo de Torre.

1.º ¿Por qué Antonio Machado no llegó a insuflarle plena vida imaginaria?

2.º ¿Fue olvido, abandono, dejadez?

3.º ¿O fueron acaso razones íntimas, puramente intelectuales?

Eludiendo la vertiente puramente literaria, tratemos de encontrar una respuesta posible a este planteamiento.

Hay, en la correspondencia de Machado a Unamuno, un párrafo iluminador, que nos puede suministrar la clave para una posible respuesta:

> Yo no me atrevo a decir en público ciertas cosas, por miedo a que se me crea defensor de la barbarie nacional...

Machado, el gran poeta, el hombre íntegro, prefiere ocultar muchas de sus opiniones, que de antemano sabe que van a levantar escoceduras, y se oculta tras las máscaras de sus apócrifos. Hasta aquí, permisible el hecho. Pero llega un momento en que la propia contemporaneidad del apócrifo —Pedro de Zúñiga— le llevaría a juzgar a sus compañeros y amigos; a los que, poéticamente, podían considerarse sus discípulos; a los hombres públicos y a la situación nacional de su momento. Pedro de Zúñiga estaba destinado a eso, y quizá a mucho más. Y muy posiblemente Pedro de Zúñiga acabaría absorbiendo al propio Machado y éste hablando por boca de aquél, dominado y vencido ya. Algo parecido pudo ocurrir con Juan de Mairena —aunque en las fechas de la carta a Giménez Caballero y posible gestación de su tercer apócrifo, todavía Juan de Mairena no había sido lanzado a la palestra periodística y polémica de la calle—, pero

de este peligro le salvó siempre el distanciamiento que representaba la muerte del profesor en los inicios del siglo.

Antonio Machado se planteó el problema y posiblemente pensó que el Zúñiga nonato debía morir sin más.

Pero en la mente de Antonio Machado hacía ya tiempo que bullían otras preocupaciones que, poco a poco, lo iban distanciando de la poesía, ocupándolo en otras especulaciones más filosóficas, más políticas, más vitales. Y los problemas que estas nuevas actividades le plantearon, los fue exponiendo a través de Abel Martín, de Juan de Mairena..., hasta que llegó al callejón y se encontró frente a la pared que le cerraba toda salida. Y esa pared muy bien podía ser el espejo de su propio problema. Atrás quedaban, plenamente conseguidos, los quehaceres poéticos; los filosóficos habían ya adquirido carta de existencia a través del cancionero apócrifo y de aquel Juan de Mairena que se iba adueñando de su persona. Pero había algo que todavía le preocupaba y que no adivinaba plenamente; era filosofía, era política, era vida, era...

Repentinamente, lo vio claro y le dio salida. Creó, ¡al fin!, su tercer apócrifo, pero distinto de como lo había soñado en principio. No quiso que continuase una tradición anterior; el mundo, en cierto modo, estaba muerto, acabado; las virtudes cínicas, que tan bien analizaría posteriormente —polvos de aquellos lodos— comenzaban a adueñarse de las personas, de las ideas, de los gobiernos mismos. Era preciso romper con el pasado, empezar, en cierto modo, partiendo de cero.

Pedro de Zúñiga estaba demasiado cerca; acaso mal enterrado; su nombre figuraba escrito en una carta abierta, y él no quería que se lo recordasen, ya que tampoco iba a ser el mismo. Buscó un nombre querido, Juan —Juan de Mairena; Juan Español— y se quedó con el viejo apellido al que

ya estaba antepuesto, sin saber exactamente por qué, un «de» aristocrático. Porque para romper con todo, para empezar desde cero, había que dejar atrás un pasado, y cuanto más mejor; no se podía comenzar de nuevo —recomenzar, mejor—, sin lastre del que desprenderse. Y así pudo haber nacido Juan de Zúñiga. Nada quedó en el aire; todo fue pensado más de una vez, incluso el «de», tan insignificante, del apellido.

Quedan, de esta manera, contestadas todas las formulaciones de Guillermo de Torre. Repetimos que no hay asidero, que muy bien pueden haber sido otras las causas, las razones; incluso el proceso de creación; pero ahí están, por el momento, esperando que puedan un día transformarse en reales.

Confieso, como punto final a este apartado, que no soy muy partidario de este tipo de especulación hipotética, y muy posiblemente no volvamos a tropezarnos con la necesidad de utilizarlo. Los otros puntos que se analizan a continuación mantienen un asidero más real, más científico, que el origen creador del personaje.

Pero antes de poner punto final a este primer apartado, nos queda aún otro análisis, a través del cual confirmaremos de una forma definitiva, la paternidad de Juan de Zúñiga. Me refiero al otro nombre utilizado por el personaje, el apócrifo que se inventa para su andadura por el mundo: Miguel de la Cruz.

Es el de Miguel un nombre que para Antonio Machado tiene mucho de simbólico. Miguel, nombre que, como él dice, es cien por cien español, ya que bajo él se acogen cuatro de sus máximos valores espirituales.

> (Los cuatro Migueles).
>
> Decía Juan de Mairena que algún día tendríamos que consagrar España al Arcángel San Miguel, tantos eran ya sus

> Migueles ilustres y representativos: Miguel Servet, Miguel de Cervantes, Miguel de Molinos y Miguel de Unamuno. Parecerá un poco arbitrario definir a España como la tierra de los cuatro Migueles.
>
> Sin embargo, mucho más arbitrario es definir a España, como vulgarmente se hace descartando a tres de ellos, por heterodoxos, y sin conocer a ninguno de los cuatro [25].

Y por lo que se refiere a «Cruz», ya de por sí es todo un símbolo. El hombre crucificado; y Juan de Zúñiga lo está; crucificado, martirizado en su propia acción, sin poder ya desprenderse de esa actitud, de esa decisión que le lleva a pretender ser un nuevo mesías alumbrador o anunciador de una nueva era. No hay que olvidar que Antonio Machado, saturado ya por esos años de ideología política, consciente de su propia actitud ante España —la obra fue escrita hacia 1935— sentía por la figura de Cristo una admiración y un respeto que sería necesario analizar y estudiar cuidadosamente, pero que aquí no podemos ni tan siquiera esbozar. El respeto por Cristo, por su figura humana y divina no se pierde en ese último momento de su existencia terrenal; para Antonio Machado la cruz es el símbolo que acaba por definirlo, lo que definitivamente lo sitúa,

> El Cristo muriendo en la cruz para salvar al mundo, no es lo mismo que el mundo crucificando al Cristo para salvarse. Aunque el resultado fuera el mismo... no es lo mismo.

Por eso él crucifica también a su personaje, a Juan de Zúñiga, que huye de sí mismo para volver a empezar, pero que acaba por encontrarse prisionero, a pesar de todo, de ese mismo pasado que para él es como la pesada carga de la cruz. De ahí su nombre simbólico.

---

[25] OPP, 535.

Queda pues, clara, la paternidad de Antonio Machado por lo que respecta al personaje protagonista de la obra que, en definitiva, es una proyección de las inquietudes sociopolíticas que embargaban a su autor.

Pero todavía nos queda mucho camino. Por el momento, y para no correr el riesgo de perdernos, pasemos al segundo punto o punto b).

b) *La obra como tal.* Es fácil constatar, a lo largo de una lectura un poco atenta, que ésta está escrita totalmente en función del personaje principal. No es éste motivado por la acción, sino que la acción está motivada por él. Cada acto es principalmente la escena final del mismo, ya que las anteriores, más cortas, más desvaídas, están siempre encaminadas, orientadas, a la mayor proyección de esta última, la más larga y densa de todas. No creo haga falta añadir ejemplos como demostración de lo que fácilmente puede apreciarse en una lectura detenida de la obra. La salvedad puede ser el último acto, todo él ocupado por la figura protagonista y que viene a ser la condensación de los anteriores; la excepción, el primero, que no es más que una breve introducción en la que, como tal, el protagonista está presente, pero sin adquirir corporeidad física.

Este dato es sintomático. La supeditación a la figura protagonista es tal que apenas apreciamos acción externa en la obra. Es tema de interioridades, íntimo, en el que esa acción teatral que, por otra parte, tanto ensalza el propio Antonio Machado —como veremos en la última parte de este libro— parece borrarse. Los caminos interiores —casi no hace falta repetirlo— son muy propios de Antonio Machado y, en esta fase más especulativa que poética, éstos se acentúan. El pensar filosófico, el ejercicio casi sofístico a que somete a sus apócrifos, piden una más intensa acentuación en esas galerías, que no salidas, a los cielos y campos españoles.

Ateniéndonos a esto, la trabazón de la obra entra de lleno en esta etapa, con su casi nula acción exterior, y con sus hondos caminos íntimos que se tienden, al final, como puentes entre los personajes.

Hay otro dato que también podemos calificar de sintomático, y es el empleo de la prosa. Ya es curioso de por sí que ambos hermanos decidan abandonar el verso que tantos éxitos les brindó en otras obras anteriores, y para las cuales se avenía mejor o peor, pero siempre, gracias al temple poético de ambos, sin descenso aparente. (No me resisto a transcribir a guisa de ilustración de lo dicho, y aunque no viene mucho al caso, lo que un crítico de la época —Antonio Mori, en *La Esfera,* 3 abril 1926— dice del verso teatral de ambos hermanos: «Todo un acto —¿qué digo?—, toda una obra en verso sin un solo ripio y sin un solo latiguillo ni tan siquiera de los legales. ¿Dónde se ha visto eso? Manuel y Antonio Machado no escriben sus versos sólo para que suenen bien: buscan el corazón y el buen gusto del público». Citado en MHG, *Ob. cit.,* 88).

El detalle significativo que comentamos y que ya a guisa de ensayo posible se tanteó en la anterior obra —*La Duquesa de Benamejí*—, aunque de una forma un tanto indecisa, encaja perfectamente con la etapa que vive Antonio Machado en esos años, en los que el abandono casi total de su labor poética va siendo sustituido cada vez más intensamente por su prosa, nueva, de ideas, honda y clara al mismo tiempo, que acaba por acaparar toda su atención. El último libro poético —*Nuevas Canciones*— corresponde a 1924, y con posterioridad a esa fecha es muy escasa la producción poética original.

Hay, no obstante, algunos datos que no concuerdan con todo lo anterior, pero que son más bien escasos y fácilmente podemos apuntarlos a esa parte indivisible de la común cola-

boración o como personales de Manuel Machado. Ya citamos el personaje del «ama Juliana» como posiblemente suyo; también —y ahora lo hacemos— las alusiones a la infancia del protagonista en la huerta andaluza, y a través de las cuales se refleja un poco de los campos y la vida de aquella tierra que tanto amó y tan bien supo cantar Manuel. Pero ya apuntamos la escasez de los mismos, por lo que apenas pueden ejercer peso en la balanza. No cabe duda —y sería un absurdo el negarlo— que la colaboración se mantuvo, reducida —posiblemente de común acuerdo— a una participación que ya en ocasión anterior he calificado de «pasiva», por lo que resulta inevitable, y deseable en cierto modo, esta pequeña aportación al quehacer común de los autores.

Sin embargo, hay algo que todavía no sé cómo calificar; me refiero a la conversación que mantienen los personajes Andrés y Berta respecto a Juan, en la escena II del primer acto, y que presenta una asombrosa similitud con otra desarrollada en *Desdichas de la Fortuna* entre Olivares y la Condesa (escena X, acto I) y que si bien no tiene un desarrollo exterior idéntico, sí lo es en su trayectoria interna. En ambas escenas el hombre confiesa su culpa y pide perdón de su desvío y en ambas, también, las mujeres obran de idéntica forma: perdonando. Encontramos, pues, un problema similar en dos obras diferentes —primera y última, podríamos decir, del ciclo teatral de los Machado—, aunque las características de los protagonistas no sean, lógicamente, las mismas, ni la acción y la época de su desarrollo nos lleven a las mismas conclusiones. Pero ciñéndonos a los personajes —Juan, Julianillo— vemos que el problema que se le plantea, del cual arranca su postura, es idéntico en ambos, aunque las reacciones sean distintas y sin ningún punto de coincidencia. No obstante, nos atrevemos a indicar esa similitud de carácter que en ambos es común, proveniente tam-

bién de un común destino en el origen de sus vidas. Julián acaba ahogándose dentro de esa prisión dorada que no supo, o no pudo, romper; mientras que Juan, libre de prejuicios y trabas, consigue la libertad ansiada y respira libremente ese aire puro que tanto deseó el hijo del Conde Duque. Pero Julián es un adelantado, avanza varios siglos en su idea y desea vencer pero no puede. El clima es distinto y, lógicamente, la mente y la ideología del personaje son distintas a las de Juan, hombre del siglo XX. Pero la intuición, y eso es lo que a fin de cuentas nos importa, sí era la misma y, en esto, ambos personajes se dan la mano.

Advertida ya por mí en su debido lugar la participación de Antonio Machado en la creación del personaje de Julián, no cabe duda alguna de que el paralelo que entre ambos se establece, así como la consecuencia final de Zúñiga, es obra suya también, pero ¿cabe decir que ese enorme campo de sugerencias creado a partir de una conversación similar entre personajes de ambas obras, es idea suya original? Me atrevo a sugerir que sí, al menos por lo que respecta a la obra que comentamos ahora. Lo que ya sería más arriesgado es la afirmación, sin más, de que ya latía ésta —*El hombre que murió en la guerra*— en la redacción de la primera y que la creación de Julián obedecía a un intento preconcebido de trazar los dos polos de una misma inquietud. Pero la sugerencia ahí está. Quizá algún día otro investigador con más conocimiento de la obra de ambos hermanos, con más medios y material aún hoy desconocido, pueda dar la respuesta definitiva.

El punto c) *El prólogo de Manuel Machado con motivo de su estreno en 1941*, y que se reproduce en la edición de Espasa Calpe, de 1947, nos plantea una serie de sugerencias que acabarán por conducirnos a la meta que en principio indicamos.

El año 1941 es un año importante para la obra de Antonio Machado. En él se estrena la obra que comentamos y se publica la quinta edición de sus *Poesías Completas*, a las que precede un prólogo inusitado, por valiente y clarificador, de Dionisio Ridruejo, en aquellos años «falangista con jerarquía en el Gobierno»; un año antes, en México, José Bergamín había preparado la recopilación de sus *Obras Completas*, y la misma Espasa Calpe, en Buenos Aires, da otra edición de sus *Poesías Completas*. A nuestros fines no nos interesa lo publicado al otro lado del Atlántico. Pero a efectos estadísticos, era lógico que este aumento en las publicaciones machadianas ocurriese así, de inmediato, dada la calidad del poeta y el recuerdo que dejó entre los vivos, digno, siempre ecuánime, para acabar definitivamente en el exilio.

Lo que ya no nos parece tan lógico es lo que ocurrió aquí, en España, todavía con las heridas abiertas, el recuerdo de los cañones y el olvido —total y absoluto en aquellos años— para los intelectuales de la otra España. Quizá la explicación a este insólito hecho, ya que Antonio Machado resultó en esto una figura privilegiada, la encontremos en el prólogo de Dionisio Ridruejo. Prescindiendo de algunos errores de perspectiva histórica, disculpables en aquellos momentos, y de enjuiciamiento de parte de la obra machadiana —la prosa, especialmente—, el trabajo de Ridruejo se ajusta bastante a la realidad. Hay en Antonio Machado —de eso no cabe duda— escritos militantes de aquellos años de guerra que pudieron valer para cualquiera de los dos campos —otros, la mayoría, no—, posiblemente por exceso de ambigüedad, pero en el fondo, y a eso apuntaba Ridruejo, el pensamiento machadiano, especialmente por lo que al contenido en su poesía se refiere, presenta mucho material aprovechable para cualquier doctrina ideológica cuyo fin sea un nuevo amanecer de España. Quiero que se me entienda perfectamente,

pues me doy cuenta del resbaladizo terreno que acabo de pisar. No pretendo adscribir a Antonio Machado a bando alguno, y menos, pretender dar la vuelta a lo que de suyo es irreversible. No, Antonio Machado fue fiel republicano hasta el fin, con pleno conocimiento y entusiasmo, pero no cabe duda de que muchas de sus composiciones de *Campos de Castilla* pueden aplicarse a un abstracto resurgir de España, sea de izquierdas o derechas, progresista o reaccionaria. Ese punto de abstracción —casi siempre poético— es el que hábilmente maneja Ridruejo en su preámbulo. De ahí ese sentido de «rescate» que campea en el prólogo; y de ahí también que, desde entonces, apenas se edite en España otra cosa que no sean sus *Poesías Completas*, que ya en sus últimas ediciones han ido acogiendo más y más muestras de las olvidadas. Pero vayamos nuevamente a nuestro camino. Con ese aval y la edición de la casi total producción poética —al menos, y eso es indiscutible, la totalidad de lo publicado hasta 1936 en libro por el propio poeta— Antonio Machado pasó, de ser un posible autor proscrito, silenciado, a un poeta más de la España eterna; quedaban, eso sí, en el olvido tantas y tan importantes páginas que, poco a poco, a lo largo de los años, se han podido ir «rescatando» para mayor gloria suya. Quedaba, también, una obra teatral pendiente de estreno. Su título: *El hombre que murió en la guerra*; su tema, arriesgado. Pero Antonio Machado cuenta con buenos y excelentes padrinos. ¡Ventajas de haber sido la bondad personificada a lo largo de su vida!, y no sólo jerarquías políticas, sino también intelectuales. Allí estaba, en aquel Madrid de los años 40, único representante en España de la familia, su entrañable hermano Manuel, en cuyo poder obraba el original de la obra inédita. Manuel era figura de importancia en aquella España de la postguerra civil, y no sólo como poeta ya consagrado; cantor de Franco y sus

ejércitos, católico practicante y creyente a machamartillo, en él, después de aquellos años difíciles, había muerto ahogado el fondo liberal que le venía por familia y enseñanza. Ya era casi una gloria nacional. Académico de la Lengua, su poesía se iba quedando atrás, como pieza de museo y sus intentos de resucitarla fueron más bien partos laboriosos, difíciles y, a la larga, inútiles. Pero la gloria y el nombre, ambas cosas cumplida y justificadamente adquiridas, le daban fuerza y responsabilidad a sus decisiones. Y así fue como tomó la de estrenar la obra de su hermano, amparándola bajo el nombre común, lo que estaba, por otra parte, plenamente justificado, pues así lo habían querido ambos al iniciar la carrera teatral. Además, esa participación «pasiva» que ya he indicado, casi obligaba a la adjudicación colaboradora.

Pero para mayor seguridad, Manuel Machado escribió una justificación que posiblemente figuró ya en el programa de la obra. El inicio del mismo prólogo confirma su inclusión primera como comentario en el programa de mano: «Antes de levantarse el telón —dice— el público debe saber»... [26].

En torno a este prólogo se han dado opiniones contradictorias, pues mientras Manuel H. Guerra, afirma la claridad del mismo en relación con la obra en sí [27], otros, como Alberto Gil Novales, no le conceden esa diafanidad sino todo lo contrario [28]. Estoy conforme con la postura del segundo aunque me inclino, no a la primera deducción de este autor, de la cual saca una conclusión errónea, a mi entender, sobre la paternidad de la obra, sino, por las razones ya aducidas, a la hipótesis segunda, justificando incluso esa salida por «peteneras» a que alude el autor. Realmente, el prólogo de Manuel Machado no resulta tan confuso como se quiere hacer

[26] *Ob. cit.*, pág. 111.
[27] *Ob. cit.*, pág. 154.
[28] *Ob. cit.*, pág. 106, nota 25.

ver; en él se apuntan algunas sugerencias hacia lo que el público va a ver; pero tampoco se insiste demasiado en ellas y, desde luego, no se intenta clarificar nada de la obra.

Manuel Machado estaba justificado al actuar así y más bien me inclino a creer 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, al darle situación histórica en un tiempo determinado que por su lejanía —la guerra 1914-18— también distanciaba al espectador.

De una forma directa, todo lo anterior nos conduce, sin apenas darnos cuenta de ello, al punto siguiente:

d) *El título.* En realidad este apartado surge motivado por una lectura y no tiene más fin que el ilustrativo y el aclaratorio a una pregunta formulada por Robert Marrast, colector entusiasta de páginas olvidadas de Antonio Machado, en las líneas preliminares que acompañan a una de sus publicaciones.

Habla y comenta el mencionado colector, de cada uno de los trabajos que publica y al referirse a una entrevista con Antonio Machado, publicada en *La Voz de Madrid* en el año 1938, dice lo siguiente: «Notemos también que, al citar su última obra teatral, Machado la llama *El hombre que volvía de la guerra* y no *El hombre que murió en la guerra.* ¿Procedería de un arreglo posterior por su hermano Manuel este cambio de título?»; y añade: «Sería un punto interesante que aclarar». Efectivamente, en la citada entrevista encontramos este párrafo, que transcribimos: «P.- ¿Preparaba algo para el teatro en aquel tiempo? R.- Sí..., se trataba, precisamente, de una obra que tiene alguna relación con la lucha que se desarrolla en nuestro país... *El hombre que volvía de la guerra*» [29].

[29] R. Marrast, «Diez nuevos textos olvidados de A. M.», Rev. *Puerto.*

La respuesta de Machado es importante, y no precisamente por lo que se refiere al título, sino, como en el siguiente apartado veremos, por lo que de la obra en sí manifiesta. Pero volvamos al título. En efecto, el dado por Antonio Machado difiere en la forma del que figura en las ediciones de la obra y en su presentación escénica.

¿Se produjo, en efecto, ese cambio, o fue un simple lapsus de Antonio Machado? Sin ningún género de duda me inclino por lo segundo. Ya sé que resulta difícil que en un corto espacio de tiempo no se sea capaz de recordar algo tan sencillo como un título, pero tengamos en cuenta las circunstancias y ya no nos parecerá tan extraño. Por otro lado, existe la certeza de que Manuel no alteró en absoluto el original ni, por lo tanto, el título, gesto que es de agradecer al íntimo colaborador que, aun a sabiendas de lo que arriesgaba, presentó la obra sin alteración alguna, exponiéndola a la agudeza de una crítica que podía descubrir la verdadera intención del pensamiento de su hermano.

La confirmación de esto la da Joaquín Machado en carta a Manuel H. Guerra, y que éste reproduce en el apéndice de su obra tantas veces citada: «*El hombre que murió en la guerra* lo terminaron en 1935, y ya entonces tenían entre manos otra obra original, cuyo primer acto estaba terminado a principios del 36. Manuel no alteró en nada el original de *El hombre que murió en la guerra* al menos en el texto de la obra publicada por Espasa Calpe Argentina, en 1947» [30].

La afirmación de Joaquín Machado —el inolvidable «viajero» que abre las páginas de SGO— no deja lugar a dudas. Pero aún hay más. En otra entrevista bastante anterior [31] el título que le da Antonio Machado es el que figura en las ediciones actuales. Esto, y lo anterior, no dejan en realidad

30 MHG, pág. 189.

31 Ver *Itinerario...*, pág. 236.

margen a la duda, pero por si fuese poco, tenemos como última prueba o baza a favor de lo que sostenemos el hecho de que suponiendo que Manuel hubiese cambiado el título, ¿cambiaba esto en algo el problema y la finalidad de la obra? ¿Sugería este nuevo título ocultaciones o desvirtuamientos del original? Sinceramente, creo que no; que al problema de Juan de Zúñiga —que analizamos y comentamos en el apartado siguiente— en realidad le resultaba indiferente «morir» o «volver» de la guerra. Lo importante era estar allí, resucitado o vivo, con toda su problemática de hombre-hombre que no renuncia, ante todo, a eso, a su hombría y valor como tal hombre.

e) *La tesis que plantea la obra.* Hemos alcanzado el final de nuestro camino. El cerco que hasta el momento hemos ido levantando con nuestros asedios, un tanto marginales, al tema, nos obliga, finalmente, a adentrarnos ya en el fondo del problema. Buscamos la tesis sustentada por la obra; la coyuntura que se plantea Juan de Zúñiga que, a fin de cuentas, decide su vida; en una palabra, su ideal, que no es otro que el ideal que sustenta el autor que le dio vida.

No vamos a tratar ahora de buscar antecedentes, relacionar este ideal con otras páginas machadianas —labor que en cierto modo hemos estado efectuando hasta ahora— o establecer grados de parentesco con los otros apócrifos. No; queremos a Juan de Zúñiga desnudo, tal como él mismo lo quiso, enfrentándose solo, sin relación alguna con los demás, con el mundo que siempre estará frente a su ideal de lucha. Sin este planteamiento final, sin este aclarar el ideal del personaje central, la obra quedaría reducida a idéntica categoría que las anteriores en las que la colaboración viene dándose, prácticamente, por partes iguales.

Por eso, y como demostración final de lo sustentado a lo largo de todo este capítulo, hay que adentrarse de una vez

por todas, en el problema de Juan de Zúñiga, en la inquietud de ese ente de ficción, pariente cercano de los otros apócrifos, que parecía estar esperando la hora en que se le hiciese plena justicia. Ya hemos adelantado en ocasión anterior que la obra estaba escrita en función de este personaje; ahora podemos afirmar que también está construida en función de una idea única, que si bien se anuncia premonitoriamente a lo largo de los tres primeros actos, es en el último donde adquiere carta de existencia total. Este modo, o sistema de construir, señala una clara y muy acusada participación de Antonio Machado, ya que tal como se colige de la continuada lectura de su obra, nunca, o en muy raras ocasiones, expone de forma directa su pensamiento, sino que más bien lo piensa y repiensa antes, trazando borradores y trabajos que van quedando anónimos o incluso alcanzan la publicación antes del definitivo.

Esto, que en cierto modo puede parecer una persistente y continuada decantación de ideas a exponer, parece tener otra vertiente, ya que la misma idea se repite a lo largo de diversos trabajos, que muy bien podría ser la de una gradación sucesiva en la expresión de esa idea. Antonio Machado empieza —en muchas ocasiones— intuyendo, y poco a poco va iluminando esa intuición, hasta alcanzar la plenitud. Este proceso reseñado es fácilmente aplicable a la obra que comentamos, teniendo en cuenta, naturalmente, las oportunas diferencias que pueden separar un proceso puramente especulativo del desarrollo a seguir por una obra teatral con todas sus exigencias de supeditación a la acción de la obra en sí.

La culminación de esa escala gradativa se alcanza en la escena final del último acto, de un marcado carácter maireniano, como muy bien supo ver Gil Novales [32] y en la que se

[32] *Ob. cit.*, págs. 102 a 106.

expone de una forma asombrosamente clara y concisa, al mismo tiempo que condensada, el pensamiento del personaje protagonista, que es a su vez el pensamiento o idea personal de Antonio Machado.

Pero, ¿cuál es, y en qué consiste este pensamiento? ¿Qué meta o ideal es el que mueve al personaje y a su creador?

En varias ocasiones, al ir analizando las obras anteriores se ha tocado este punto, aunque siempre, naturalmente, de una forma marginada, ya que las exposiciones aludidas así lo requerían, al igual que el propio tema, que siempre se nos presentaba en un segundo plano. Adentrándonos ya en la obra personal de Antonio Machado, nos volvemos a tropezar con él en más de una ocasión; es, diríamos, el «leit motif» machadiano. La idea que, como una constante, le obsesionó siempre y le acompañó hasta el pueblecito francés y marinero de Collioure: «Nadie es más que nadie»; o dicho en versos propios

> Sí, cada uno y todos sobre la tierra iguales
>
> (OPP, 206)

Repetidas veces la ha expuesto en artículos, poemas y prosas varias, pero nunca había abandonado el terreno propio de la especulación, del abierto ejercicio intelectual, para transformarla en problema vivo, en anécdota existencial de un ser de carne y hueso que lo sintiese sobre sí como una cruz.

Porque no basta sentirse teóricamente en un plano de igualdad; hay que serlo, vivir esa igualdad, situarse, sin alardes heroicos, sin renunciamiento histriónico, dentro del pueblo, entre el hombre-hombre, y ser y vivir como parte, y nunca como observador, los problemas que el ser «eso» plantea en el decálogo de la justicia. Personalmente, Antonio Machado aceptó el hecho, y de ahí que toda su vida, a partir

de un cierto momento históricamente fijado en 1912, viviese por y para el pueblo, tratando e intentando —*no siempre* con el éxito deseado— ser uno más de esa gran multitud a la que sin embargo nunca vio como tal multitud. Tanto el estudio de esta actitud, como el de la fijación de la fecha mencionada anteriormente como punto de arranque de una nueva fase de su vida, nos alejaría excesivamente del camino trazado, obligándonos a seguir derroteros muy distintos y de características más inmersas en actitudes y hechos políticos, que en otros acercamientos a la figura de Antonio Machado pretendo estudiar con la atención que merecen, pero por el momento no nos queda otra alternativa que ceñirnos al campo teórico y dentro de éste a una muy determinada y concreta zona.

Volviendo a nuestro tema donde lo dejamos, repetimos que no basta sentirse en ese plano de igualdad desde una posición teórica, sino que hay que vivir esa igualdad, y para que este acto sea una verdadera hazaña, hay antes que haber experimentado otro plano diferente; concretamente, el de la desigualdad; darse plenamente cuenta de lo que esto implica de injusticia y tratar en plena conciencia de solucionar ese problema. Entiéndaseme claro; no hablo del situado en un plano inferior, que trata de superarse y alcanzar la meta soñada, fin en verdad muy loable pero falso a nuestro planteamiento, ya que en este caso de lo que se trata es de una acción puramente personal y particularísima, ya que ese afán de superación nunca va encaminado hacia los demás, sino hacia uno mismo. No creo que existe problema en esta vertiente, no siendo el individual de cada uno. El verdadero problema se plantea en la otra esfera, situándonos en el plano superior y descendiendo hacia el inferior. El hombre que lo siente experimenta un deseo de renunciamiento para sí, dándose a los demás como tal hombre. Y aquí encontra-

mos la primera bifurcación y la primera característica machadiana. Se podía haber dado al problema un giro religioso —renunciamiento a las cosas materiales de esa misma vida— o social —no político, aunque a veces se confundan y mezclen ambas ideas, pues ningún apócrifo machadiano resulta más apolítico que Juan de Zúñiga—. Para Machado no se presentaba dudosa la elección; difícil es imaginarlo planteándose un problema religioso, que dadas sus características personales podía muy bien orientarse hacia la mística; eligió lo social, que en el fondo le importaba más, y lo planteó en un plano algo abstracto.

En Antonio Machado es fácil buscar posibles antecedentes; la orientación general que da a su obra, ya señalada, no hace excesivamente difícil la búsqueda. Lógicamente, aquí encontramos también lo que puede ser el germen de todo el planteamiento posterior; se trata de un poema de 1915, cargado de simbolismos, que más parece producto de lecturas filosóficas que pura inspiración del momento, y que muy bien podría servirnos de punto de partida de toda la postura vital de Juan de Zúñiga.

> Pensar el mundo es como hacerlo nuevo
> de la sombra, o la nada, desustanciado y frío.
>
> (OPP, 746)

Hay que partir de cero. No hacer caridad ni tender la mano, desde la alta posición de privilegio. De ser así, no pasaría de acto; pero Antonio Machado —y Juan de Zúñiga— pretenden hacer algo más; no lo que degrada, sino lo que, significando sacrificio, renunciamiento, ennoblece y dignifica.

Ya con bastante anterioridad, en CC, nos lo dice Antonio Machado en verso:

La mano del piadoso nos quita siempre honor;
mas nunca ofende al darnos su mano el luchador.

(OPP, 199)

Aquí está, con claridad diáfana, otro antecedente. Porque lo que se pretende no son actos más o menos caritativos —colectas, dádivas, limosnas— que siempre se quedarán como cosa minoritaria. Además, la caridad... Machado *entendía* ésta de un modo muy diferente a la tradicional:

El bueno es el que guarda, cual venta del camino,
para el sediento el agua, para el borracho el vino.

(OPP, 200)

Sí; hay que partir de cero; empezar a reconstruir con nada, pero con todos; crear con todos; ser con todos; vivir con todos. De ahí que haya que romper con las ataduras; prescindir de lo bueno o malo que nos ate y coaccione y emprender la lucha como si acabásemos de nacer. En una palabra, tratar de reconstruir el mundo desde nuestro propio «yo», no desde posiciones de privilegio o comodidad.

Pensar el mundo es como hacerlo nuevo.

Y Juan de Zúñiga parte de cero. Se desnuda de todo lo anterior y encuentra un nuevo hombre para comenzar esta nueva singladura. Se ha hecho una pregunta y trata de responderla; está pensando el mundo y de acuerdo con su pensamiento creador, empieza a reconstruirlo partiendo de sí mismo.

La empresa resulta ambiciosa y excesiva para un solo hombre. Utópica, diríamos mejor. De ahí que resulte inevitable el matiz político. La posición, la toma de conciencia, es abiertamente rebelde y toda rebeldía lleva inherente una lucha contra el orden establecido.

> El hombre es un animal un poco absurdo; ha inventado la lógica, pero ha vivido siempre de ilusiones. Cada tiempo tiene las suyas. Y ésa es la nuestra, Guadalupe, el grito más hondo de esta gran rebelión de menores que agita hoy al mundo entero. ¡Los hijos de Nadie! Sí, hay algo loco y terrible en todo esto, pero fatal.
>
> (Pág. 164)

Es una de las dos vertientes antes señaladas; o se va con Dios o con los hombres pero lo que resulta imposible es quedarse solo. Por eso, en algún momento, Juan de Zúñiga puede parecernos comunista o anarquista, o socialista; quién sabe. En realidad no hay nada de eso. La política que podemos encontrar en el pensamiento de Juan de Zúñiga no encaja en ninguna ideología determinada. Como tampoco encajaría en ninguna confesión religiosa. En realidad no existe base ideológica que le sirva para adscribirse a alguna doctrina o crear otra nueva. Es solamente un hombre al que le duele la injusticia, el desequilibrio de posiciones y que para enfrentarse al mismo, lo hace de la única manera que sabe y conoce, uniéndose al pueblo. De antemano sabe la inutilidad de su gesto, pero no le importa. Y es esto precisamente —él en el pueblo, el pueblo en él, para decirlo con certera frase de Manuel Alcántara en artículo sobre Antonio Machado [33]— lo que nos acerca al personaje, lo que no lo distancia. Juan de Zúñiga sigue el mismo camino —diferencias aparte, tanto en uno como en otro— de Cristo, y también de Lenin. Se vuelca, se da todo a los demás; su idea, la que sea, que en esto no viene al caso, lo domina, lo vence, lo incita a una transformación social.

Pero expliquémonos. No hay escándalo, o al menos no lo pretendo, en las palabras anteriores; son conceptos y nom-

---

[33] Ver *La Estafeta Literaria,* núm. 303, octubre 1964.

bres históricos que Machado —quizá el último heterodoxo de la historia española— maneja a menudo, al tratar de explicarse dos de los más grandes fenómenos sociales de la historia. Prescindiendo de su aspecto religioso, la doctrina cristiana significó una revolución total en la sociedad clásica y a los patricios romanos, a los conservadores del orden establecido, de la «pax romana», aquellas ideas de igualdad absoluta —aun dentro del plano espiritual en que se desarrollaban— tenían que parecerles un peligro contra el estado, una rebelión contra todo el orden creado y levantado a través de muchos siglos de historia. El prisma bajo el que el romano conservador enfocaba aquella doctrina revolucionaria para él, resultaba básicamente idéntico al del hombre contemporáneo de Antonio Machado al enjuiciar la doctrina comunista triunfante en Rusia. «Dicen que allí, en Rusia, ha surgido el Anticristo» (pág. 155). Bien es verdad que lo mismo la implantación, que el desarrollo de ambas, difiere totalmente y que estas doctrinas pueden considerarse abiertamente antagónicas, pero éste no es el caso. No estamos enjuiciando doctrinas, sino estados de ánimo de un potencial observador. Tampoco debemos, ni podemos continuar, pero había que matizar un poco las afirmaciones hechas más arriba y en las que, aparentemente, emparejamos figuras totalmente dispares.

Porque en Antonio Machado se da esto en más de una ocasión; es como si aprehendiese ese punto apenas común, tangencial siempre, que se da, no obstante, en ideas, conceptos o doctrinas distintas y contrapuestas. Él aprovecha ese mínimo asidero para, a veces, utilizarlo como punto de partida. Por eso su Juan de Zúñiga puede intentar predicar el orgullo a los humildes, asumiendo un poco la hipotética voluntad del Cristo que si volviese lo predicaría, señalando la igualdad de todos por hijos de Dios, ya que los poderosos

no comprendieron en su día la lección de humildad que les fue dada.

Casi hemos alcanzado las cimas de la polémica, llevando unos derroteros abstractos que acaban por desembocar en las dos únicas salidas de todo ideal; amor a Dios o amor a los hombres, a la causa de los hombres. Ya indicamos que era difícil —por no decir imposible— el prescindir de esta carga mística o política, según la vertiente que se tome. Es necesaria, vital, para poder sostener una postura, sea la que sea, durante toda una vida.

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. Pero el prólogo mencionado fue escrito bastantes años después y sin estar presente Antonio Machado; no nos sirve, aunque quisiéramos utilizarlo. La obra está como está y ese retorno es todavía hipotético.

Y aquí, de esa forma, desembocamos definitivamente en el solipsismo. Porque Juan de Zúñiga está destinado a ser un solitario, un absurdo que, sin quererlo, ha ido a dar de bruces al más brutal y más desesperanzador nihilismo. Su ideal no tiene consistencia; carece de asideros prácticos. El amor de la Humanidad es demasiado bello y demasiado amplio para que pueda ser realizado por los hombres; no basta solamente el diálogo, hay que apoyar éste en ideas más concretas y en promesas de realizaciones prácticas. Quizá Juan de Zúñiga quiera, como su otro homónimo Juan de Mairena, resucitar el diálogo a la manera de Sócrates o Cristo; efectivamente, lo mismo en uno que en otro, este —el diálogo— es la base de su cuerpo doctrinal; el uno es más filosófico-moral, pero la originalidad fue su principal fuerza y aliciente; el otro, religioso-doctrinal, pero con base en la anterior doctrina mosaica. Además, tanto en uno como

en otro, las circunstancias y el tiempo eran las apropiadas; la Historia se había conjuntado para recibirlos.

Por el contrario, Juan de Zúñiga no tiene ideario alguno; hay momentos —ya lo indicamos— en que parece querer ser político, pero le falta la base teórica de toda doctrina; también son otros los tiempos y las nuevas místicas requieren enfoques distintos. El hombre vive más a ras de tierra, apegado a la pequeña lucha de cada día y lo que quiere no son cantos a la libertad, sino la libertad misma, una meta por la que luchar.

Y aquí radica, a mi entender, el gran fracaso del protagonista de la obra. Él va en busca de esos caminos vírgenes, y se va solo sin darse cuenta de que la soledad la lleva dentro de sí mismo y no es dependiente de la compañía externa. No hay, pues, comunicación con «el otro», aunque se quiere, se desea establecer; pero el defecto está dentro, no fuera de la persona. Por eso la solución —posterior— apuntada por Manuel Machado es la más razonable, pero no la única; hay otras. Lo mismo puede acabar como un apacible burgués —solución apuntada— como inclinarse a lo religioso o a lo político; el camino está abierto, pero no se vislumbra el final.

De ahí que me parezca ésta la más desesperanzadora obra de Antonio Machado. Porque no nos aclara nada; porque Juan de Zúñiga continúa su camino solo, fiel a sí mismo, pero sin alcanzar meta alguna al final. Y éste es, definitivamente, el fin; el abocamiento a un solipsismo absoluto. Un enorme muro que nos impide toda posibilidad de escape, toda huida hacia la esperanza. Posiblemente sea el personaje un producto clave de la época, esa época de entreguerras en la que todo era válido y posible siempre que estuviera presidido por el sello de la deshumanización. Había esperanzas; pero también grandes desilusiones; desaparecieron

muchas cosas y nacieron muchas más, algunas de duración más prolongada que otras, pero todas con un principio común: partir de cero; romper con el pasado. Por eso, al morir Juan de Zúñiga y nacer en su lugar Miguel de la Cruz, murieron también sus ilusiones, el eslabón que mantenía su comunicación con el resto del mundo; de ahí que la figura del protagonista, aun a pesar de lo enorme de su hazaña, particular, volcada en su actitud, en su ideal, sea una figura triste, lamentable, y, lo que es peor, desesperanzadora; no hay esperanza, solución para su soledad, pues apenas si cree en esa comunicación con «el otro» que es la salvación de cualquier ideal. Cristo mismo era comunicación, diálogo abierto; Juan de Zúñiga, a pesar de todo, acabará por cerrarse todas las puertas.

¿Cómo o por qué ha llegado Antonio Machado a estas conclusiones?

Machado era un solitario; de eso no cabe duda. Alguien lo ha llamado «el solitario saudadoso» [34] y él mismo, en más de una ocasión, habla de esa «bendita soledad». Pero en él vemos siempre una lucha por vencer esa soledad que lo aprisiona, por romper ese muro que lo cerca. Al final, siempre acaba por volver al punto de partida.

¡Oh, soledad, mi sola compañía!

La soledad lo mueve, lo incita ya desde un principio —no olvidemos el título de su primer libro de poemas, cuando aún no apuntaba el verdadero y real Machado más que en una serie de intuiciones—; es en él una constante, no sólo vital y fuertemente anecdótica, sino espiritual. Su toma de conciencia como tal soledad, arranca de aquel año trágico —y

[34] Cf. B. Ciplijauskaite, *La soledad en la poesía española contemporánea*, Insula, Madrid, 1962.

clave como punto de partida de muchas cosas— de 1912, con la muerte de Leonor. Esa soledad angustiosa, que incluso le llevó a pensar en el suicidio, ese frío exterior que siente que se le va interiorizando con el paso del tiempo, es el que lo lleva a buscar al «otro»; la compañía, por derroteros que no había pensado en sus principios. Pero la soledad es un círculo, y por eso, sin que él mismo se aperciba plenamente de ello, vuelve siempre al punto de partida. Los intentos se repiten, y de ellos va naciendo, creciendo, hasta superar, tanto en extensión como en alcance, a la original y primera del poeta. Hay también intentos de carácter anecdótico, pero éste es otro capítulo de la historia de Antonio Machado que tal vez algún día me decida a desarrollar con la extensión y atención que está pidiendo [35].

Le hace falta un credo, un algo concreto que transforme ese deseo de «otredad» en algo más tangible que ese debatirse una y otra vez entre la soledad y la nada. La solución, tardía y tan solo aparente, la encuentra en sus últimos años, dándose a los otros ayudado —también es cierto— por las circunstancias histórico-políticas de aquella España que él vivió. Y de esta forma asistimos al un tanto insólito espectáculo de un Antonio Machado dándose con fervor, con entusiasmo, casi con energía juvenil de luchador, a la defensa de unas posturas y unas doctrinas que lo arrastran y lo envuelven. En una palabra, al Machado politizado de la República y la Guerra Civil [36].

---

[35] Me refiero, claro, al caso «Guiomar».

[36] Punto muy importante éste, como algunos otros de los que marginalmente nos han salido al paso, de la última etapa vital de Antonio Machado. Quizá algún día pueda intentarse la historización detallada de su pensamiento y actitud durante esos años. De todos modos, la voluminosa cantidad de trabajos originales descubiertos, clarifica suficientemente esos años, si bien se requiere un estudio

Alcanzamos el final y advertimos que muy bien puede ser *El hombre que murió en la guerra* la clave que explique e ilumine parte de estas actitudes machadianas de última hora a que aludimos en párrafo anterior. Con todo, no pretendemos situar la pieza como especie de ángulo miliar en la obra total del autor; no debemos olvidar que hasta el momento, esta obra ha seguido la suerte del resto de las piezas teatrales escritas en colaboración, esto es, como un conjunto marginal a la obra individual de ambos hermanos. Apenas si se han tenido en cuenta sus valores específicos, y desde luego, nunca se relacionó con el resto de la producción machadiana. Pretendemos, no obstante, que todo esto quede definitivamente como algo pasado, que todas las piezas encajen cada una en su lugar, como en realidad les corresponde. El análisis llevado a cabo en estas mismas páginas creo es más que suficiente para adscribir definitivamente esta pieza a la obra particular de nuestro poeta, si bien no pretendemos destruir de un plumazo lo que ambos hermanos quisieron y desearon; la colaboración, calificada por mí en este caso concreto, de pasiva por parte de Manuel, debe permanecer indivisible, quizá como un sencillo homenaje a su actitud con la misma a la muerte de su principal autor, o quizá —también— como señal de respeto a la voluntad de Antonio Machado que siempre quiso que ambos nombres figurasen unidos, señalando de esta forma una continuidad teatral que siempre desearon.

Nos queda tan sólo una pequeña aclaración última, en todo caso marginal a todo lo antedicho, pero que se hace necesariamente dejar aclarada de una forma definitiva. Me refiero al conflicto generacional, apuntado por Manuel Ma-

---

sistemático de todo este material, para la mejor comprensión del hombre.

chado en su prólogo-comentario al estreno y edición de la obra y captado, un tanto erróneamente, por algunos de los críticos asistentes al estreno [37].

En efecto, en el citado prólogo, al que ya dedicamos parte de este trabajo, el coautor indica como único y real problema de la obra éste del conflicto generacional. Ya apuntamos en otro lugar que, a nuestro entender, esto no es más que un intento de distraer la atención del verdadero tema, el que, dadas las fechas del estreno, podía alcanzar cotas más altas que la simple polémica especulativa. Pero tras el estreno la crítica, al menos una parte de ella, vio en realidad este problema como el único importante de la obra.

Y esto es lo que promueve la pregunta. ¿Acertó la crítica o no? ¿Fue intencionada, como en el caso de Manuel Machado, esta interpretación, o sincera a la hora de enjuiciar el estreno?

Yo me inclino por lo segundo; sí existe conflicto generacional en la obra, aunque no es, desde luego, el punto más importante; ni tan siquiera uno de los que pueden tener interés a la hora del análisis de la misma. Este conflicto apenas se apunta. Quizá nos llevan a él, de una forma inconsciente siempre, las escenas desarrolladas entre padre e hijo, en las que, desde luego, la postura de ambos en discrepante, pero de eso a hacer de dicha discrepancia la base argumental de *El hombre que murió en la guerra* existe un abismo. Puede hablarse de conflicto entre generaciones dentro del contexto general, porque ese problema ha existido siempre que han tenido que expresar su opinión dos miembros de generaciones distintas.

---

[37] No puedo ocuparme detalladamente de este aspecto de la crítica por desconocer la totalidad de cada una de las que se escribieron con tal motivo. Me amparo, por lo que a ésta concierne, en los fragmentos que Manuel H. Guerra incluye en su obra tantas veces citada.

Por eso creo que aquí la crítica se equivocó, o también quiso equivocarse. Hora es, pues, de enmendar los yerros que un día fueron quizá necesarios, reponiendo, con la atención que merece, esta interesante y curiosa obra teatral de Antonio Machado, aunque siempre bajo la advocación de la querida y nunca discutida colaboración de su hermano Manuel.

TERCERA PARTE

LA LABOR TEÓRICA

I

IDEAS Y JUICIOS EN TORNO AL TEATRO

Vamos ahora, en esta parte tercera, a establecer el enfrentamiento directo con el pensamiento machadiano en torno al fenómeno teatral. Porque tenemos que dejar sentado, como punto de partida, que el teatro, por lo que respecta a los Machado, representa un fenómeno en parte ajeno —y en esto venimos a coincidir, como veremos, con la mayoría de los comentaristas que sobre Antonio Machado han escrito— a la obra particular de cada uno de los hermanos, pero, no obstante, y aquí sí entramos ya en la discrepancia que apuntamos al comienzo del libro, inserto, no en el bloque monolítico de cada «opera omnia» particular, pero sí en el cauce de su pensamiento. Ajeno sí, pero no marginal, puesto que se nutre de lo más íntimo que cada uno —y en especial, para nosotros, Antonio Machado— lleva de sí mismo en la obra [1].

[1] Insistimos en el carácter particular de esta obra, centrada toda ella sobre la figura de Antonio, esperando que sirva de incentivo para intentar idéntico proceso con su hermano y tratar, por ese camino, de alcanzar la verdadera dimensión de la colaboración y el teatro en sí como conjunto, ya que con el estudio de una sola vertiente, como ahora, por fuerza ha de quedar trunco e imposibilitado hacia el estudio definitivo.

Para este intento, para este enfrentamiento nos valemos de los textos que sobre teatro nos dejó Antonio Machado; en especial, los diseminados aquí y allá de su «Juan de Mairena», aunque sin desechar otros ajenos a dicho libro y que vienen a formar cuerpo aparte. Todos ellos nos darán la idea que del teatro tenía Antonio Machado, sus ideas, sus intentos y aportaciones al experimento teatral español; aportaciones e ideas que no han sido valoradas como se merecen, ni han sido tenidas en cuenta a la hora de enjuiciar la marcha teatral del siglo.

Porque Machado no es sólo el coautor de unas obras más o menos famosas en su momento o más o menos proyectables en la actualidad; teóricamente fue original, o novedoso —que tan válido es lo uno como lo otro[2]—, enlazando en ideas, o experimentaciones en el campo teórico, con autores tan distantes, y distintos, como Joyce y O'Neill. Pero pongamos las cosas en su lugar; Machado enlaza con estos autores, independientemente de los mismos, ajeno por completo a su obra o a su ideología, pero ese enlace, lógicamente, no se presenta *porque sí*; hay en él tradición, una gran carga de teatro clásico a sus espaldas; hay quizá una aceptación de estilos revolucionarios; esto es válido y nadie lo va a negar; pero dentro de esa tradición, dentro de ese aceptar, o manifestar acuerdo con normas nuevas, está latente siempre una originalidad que es la que en realidad le lleva a esas coincidencias que quizá, en un examen apresurado, pudieran parecernos más intrascendentes de lo que en realidad son.

Pero procedamos por orden y no precipitemos conclusiones antes de esbozar los planteamientos. Hagamos, para la mejor comprensión y claridad de lo anticipado en las líneas

[2] «Nuestro deseo de renovar el teatro no es un afán novelero —o novedoso—, como dicen nuestros parientes de América»... JM-I, XX. OPP, 417.

anteriores, una división ordenada de lo que vamos a exponer, y busquemos, inicialmente, el punto de arranque.

a) *El «Manifiesto Teatral» y los problemas que plantea el mismo.* Inicialmente, tenemos el denominado «Manifiesto Teatral» de los hermanos Machado, que fue dado a conocer por Pérez Ferrero en su obra biográfica y que no figura incluido en ningún índice bibliográfico ni ha pasado a formar parte de la obra completa de cualquiera de los dos hermanos. El dato es sintomático por lo que respecta al apartado teatro, tanto en lo referente a Manuel como a Antonio. Los compiladores rehuyen el adscribir ese texto a cualquiera de ellos, y, por lo mismo, eluden su inclusión en cualquier edición que lleve el nombre de Manuel o Antonio. Ha sido preciso unificar la obra ¿completa? de ambos hermanos, para poder incluir, sin llamada al escándalo, las obras teatrales. ¿Cómo, pues, introducir en lo individual un texto que aparece firmado por ambos?

Efectivamente, Miguel Pérez Ferrero[3] al transcribir el texto, sin apenas datos para su localización, mencionando tan sólo la fecha de 1933 y el hecho de haber sido un periódico de la mañana en el que lo incluyó, lo cierra con un paréntesis —¿por qué?— que acoge la palabra «Firmado» y los nombres de Manuel y Antonio Machado.

El texto es importante y explica con claridad muchas de las actitudes machadianas frente al teatro; pero de su contenido nos ocuparemos más adelante, centrando ahora la atención en otros aspectos que, no por más marginales, son menos importantes para los fines propuestos en este libro.

La redacción del texto no señala ninguna particularidad digna de tenerse en cuenta como detalle significativo, no siendo el empleo del plural cuando se trata de personalizar

[3] *Ob. cit.*, págs. 169-173.

—digámoslo, vemos, nos enseña, etc.— pero de una forma tan impersonal y común que no podemos achacarlo a una intencionalidad pluripersonal en su redacción. Tan sólo en el párrafo final encontramos algo que puede tomarse como un pluralismo de plumas a intervenir: «en fin, decimos (esto es, Manuel tanto como Antonio) que creemos»...

Es lamentable que Pérez Ferrero se limite a narrar y a transcribir —cuando lo hace— sin indicar procedencias. Lo meritorio de su obra —al fin y al cabo la primera y más directa de fuentes que se escribió sobre los Machado— queda así superado por otras posteriores con más sentido y responsabilidad crítica. Digo esto, por el problema que el citado «Manifiesto» nos plantea al intentar su localización, tan necesaria ahora que el cúmulo bibliográfico exige exactitud en este tipo de aportaciones. Tampoco Manuel H. Guerra, que lo reproduce en su ya tantas veces mencionada obra sobre el teatro de los Machado, nos aclara nada al respecto, limitándose a transcribirlo sin más, haciendo referencia a la fuente de donde lo toma [4], repitiendo exactamente lo mismo en el apéndice bibliográfico —por otro lado muy meritorio— que sobre el tema del libro incluye en el mismo. Nos quedamos, pues, como estábamos. Por otra parte, el «Manifiesto» no aparece citado —ya lo indicamos— por ningún otro biógrafo ni comentarista machadiano, que parecen prescindir de él en las pocas ocasiones en que mencionan su labor escénica. Algunos, sin embargo, tienen en cuenta otro texto descubierto con posterioridad al «Manifiesto», pero anterior al menos en dos años a éste y reproducido por su descubridor en *Insula* en 1964 [5] y que, inexplicablemente, no

[4] MHG, 184-187.

[5] R. Marrast, «Un texto olvidado de Machado sobre teatro», *Insula*, núms. 212-213, julio-agosto 1964.

es tenido en cuenta por Manuel H. Guerra[6]. Si nos dedicamos a comparar ambos textos encontramos en ellos una similitud que nos asombra; de ahí —de esa similitud entre uno y otro texto— la necesidad, casi imperiosa hoy, de localizar la fecha y el periódico en que fue publicado el «Manifiesto» y que Pérez Ferrero nos escamotea en su biografía. Tan sólo encuentro una nota bibliográfica que puede muy bien referirse al mismo, aunque sin poder confirmarla por el momento, ya que desconozco el texto a que alude. Me refiero al que con el título: «Sobre el porvenir del teatro» publicó Antonio Machado en *Manantial,* revista de Segovia, en 1928. Claro que no existe coincidencia en las fechas —el «Manifiesto», según su transcriptor, es de 1933— pero el título del texto segoviano y el contenido del otro parecen complementarse; por otro lado, hay tal vaguedad en la noticia de Pérez Ferrero...

Procedamos pues, amparándonos en los textos de Marrast y Pérez Ferrero, a tratar de establecer el verdadero origen y la mano real del autor de esta importante página, que viene a ser la condensación total de lo que podríamos denominar «teoría teatral» de Antonio Machado[7].

MANIFIESTO	TEXTO DE R. MARRAST
1)	1) Creo en el porvenir del teatro[8]. Espero, sin embargo, muy

[6] No quiere esto indicar nada, pues muy bien pudiera ser que lo desconociese en el momento de la redacción de su obra, dadas las fechas de aparición de aquél —al menos en *Insula*— y de publicación de ésta.

[7] Numero los párrafos de cada uno de los textos para una mejor comprensión y análisis de los mismos. Al mismo tiempo, subrayo en ambos, las palabras que difieren, estableciendo paréntesis en aquellas frases que, incluidas en uno de los textos, no figura en el otro.

[8] Véase también el párrafo del Manifiesto que se complementa con este inicial del texto de Marrast.

poco de los innovadores, quiero decir de cuantos acuden a la escena sin más propósito que el de la novedad.

2) Es el teatro un *arte* de tradición, de *trucos* (?) tardíos, que maduran muy lentamente. (Hasta la fecha) ninguna obra importante ha producido el *teatro* sin la colaboración de los siglos. ¿Es Calderón el autor de *La vida es sueño*? Calderón es el poeta barroco (el escolástico rezagado y el teólogo católico) que da estructura dramática al viejo tema de La leyenda de Budha. Sin salir del teatro español y aun dentro de nuestro siglo de oro, *La vida 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 *famosa*. Tampoco es Shakespeare el único autor de sus tragedias y comedias. Ninguna máscara del teatro griego *podía* sorprender al público de Atenas. (*La novedad, tal como la entienden los snobs, es lo que nunca ha aparecido en el teatro*)[9]. Con todo, en el teatro, arte de tradición, hay mucho *que* hacer, mucho que continuar. Lo que el porvenir más inmediato aportará a la escena es una reintegración de acción y diálogo, una nueva sín-

2) 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 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.

Con todo en el teatro, arte de tradición, hay mucho por *hacer*, mucho que continuar. Lo que el porvenir más inmediato aportará (sin duda) a la escena, es una reintegración de acción y diálogo, una nueva síntesis de los elemen-

[9] Compárese con párrafo 1) del texto de Marrast.

tesis de los elementos constitutivos del drama en (los cuales) hoy aisladamente se *trabaja* con gran ahinco y éxito mediano. 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 es —estéticamente— *muy poca cosa.* Ni siquiera *señal* de vida, porque lo vivo puede (*estarse quieto, como lo inerte ser movido y cambiar de lugar*). El cine nos enseña cómo el hombre que entra por una chimenea sale por un balcón y se zambulle después en un estanque; (lo cual) no tiene para nosotros más interés que una bola de billar rebotando en las bandas de una mesa.

3) El diálogo, por otra parte, tiende a enseñorearse del teatro; pero, divorciado de la acción, pierde su valor poético, aunque conserve alguna vez su valor didáctico; se convierte en conversación trivial o pedante, casi siempre en palabra insincera que alude a sentimientos, pasiones o conflictos morales supuestos por el autor, y que, en verdad, están ausentes de la escena y del alma de los personajes.

tos constitutivos del drama en (que) hoy aisladamente se *labora* con gran ahinco y éxito mediano. 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.

3) El diálogo, por otra parte, tiende a enseñorearse del teatro; pero, divorciado de la acción, pierde su valor poético, aunque conserve alguna vez su valor didáctico; se convierte en conversación trivial o pedante, casi siempre en palabra insincera que alude a sentimientos, pasiones o conflictos morales, supuestos por el autor y que, en verdad, están ausentes de la escena y del alma de los personajes.

Fuerza es reconocer, sin embargo, que en el diálogo se ha profundizado mucho. En el teatro de Jacinto Benavente —nuestro gran dramático actual— el diálogo alcanza una hondura que rara vez se advierte en el teatro anterior. En nuestros románticos, en Moratín, en nuestros mismos grandes clásicos o barrocos del siglo de oro el diálogo suele carecer de la *tercera dimensión*.

4) (Y, sin embargo), *al* comediógrafo actual (hay que exigirle gran hondura) *de* diálogo, *que conozca* sus límites; (pero también sus nuevas) posibilidades, porque la psicología moderna, cavando en lo subconsciente, nos ha descubierto toda una dialéctica nueva, opuesta, y, en cierto modo complementaria de la socrática. Hoy sabemos que *nuestro dialogar* 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 (—llamemósle así por darle un nombre moderno—) opera con nuevos métodos para sacar a (la) luz las más recónditas verdades del alma de cada hombre [10]. En

4) El comediógrafo actual (puede alcanzar una clara conciencia) *del* diálogo, *conocer* sus límites y sus posibilidades, porque la psicología moderna, cavando en lo subconsciente, nos ha descubierto toda una dialéctica nueva, opuesta, y en cierto modo complementaria de la socrática. Hoy sabemos que *el dialogar humano* 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 [10]. En el hábil manejo de estas dos formas dialécticas: la que nos muestra el tránsito de unas razones

[10] Compárese este párrafo con la explicación que da uno de los personajes —Carlos— en el Primer Acto de *Las Adelfas*.

el hábil manejo de estas dos formas dialécticas: la que nos muestra el tránsito de unas razones a otras y la que nos revela el juego dinámico de instintos, impulsos, sentimientos y afectos, estriba el arte (nada fácil), de dialogar.

5) A estos dos *elementos* del diálogo, corresponden dos aspectos de la acción. Todo hombre en la vida, como todo personaje en escena, tiene ante sí una o varias trayectorias, cuyos rieles, anticipadamente trazados, limitan y encauzan su conducta. Su acción es, en parte, lógica y mecánica, consecuencia de asentadas premisas, o resultante previsible de prejuicios, normas morales, hábitos, rutinas y coacciones del medio. Pero todo hombre, como todo personaje dramático, tiene también un amplio margen de libertad (y) de acción original, imprevisible, inopinada, desconcertante. Es ese aspecto de la vida esencialmente poético, el que llevado al teatro, puede hacer de la escena una *encantada* caja de sorpresas. En el hábil manejo de lo que se espera y de lo que no se espera, de lo previsible y de lo imprevisible, de lo mecánico, y de lo vital, consiste toda la magia de la acción dramática.

6) El teatro volverá a ser acción y diálogo; pero acción y diálogo que respondan, en suma (al) co-

a otras, y la que nos revela el *juego dinámico de instintos*, impulsos, sentimientos y afectos, estriba (*todo*) el arte de dialogar.

5) A estas dos *maneras* del diálogo, corresponden dos aspectos de la acción. Todo hombre en la vida, como todo personaje en (la) escena, tiene ante sí una o varias trayectorias, cuyos rieles, anticipadamente trazados, limitan y encauzan su conducta. Su acción es, en parte, lógica y mecánica: consecuencia de asentadas premisas, o resultante previsible de prejuicios, normas morales, hábitos, rutinas y coacciones del medio. Pero todo hombre, como todo personaje dramático, tiene también un amplio margen de libertad, de acción original, imprevisible, inopinada, desconcertante. Es este aspecto de la vida, esencialmente poético, el que, llevado al teatro, puede hacer de la escena una *encantadora* caja de sorpresas. En el hábil manejo de lo que se espera y de lo que no se espera, de lo previsible y de lo imprevisible, de lo mecánico y de lo vital, consiste toda la magia de la acción dramática.

6) El teatro volverá a ser acción y diálogo, pero acción y diálogo que respondan, en suma (a

nocimiento (de lo humano) que ha sido posible hasta ahora. Se renovará el teatro, haciéndose más teatral que nunca. Y se escribirán dramas nuevos, que parecerán viejos a los snobs.

7) También nuestros actores han de renovarse, ahondando en su arte. Lo corriente entre los cómicos españoles es la aptitud para representar personajes copiados, sin esfuerzo, de la realidad superficial. (Cuando los personajes no pueden ser copiados, porque es preciso pensarlos e imaginarlos —un Hamlet, un Segismundo, un Brand—, nuestros actores suelen no acertar). No carecen de inteligencia ni de fantasía; pero no han adquirido el hábito de ejercitarlas. De ellos ha de ocuparse, con preferencia toda nueva escuela de actores.

8) El público ha salvado en el teatro muchos valores, que los doctos ni siquiera acertaron a distinguir. Merece cierto respeto. El público suele gustar de lo mejor, más de lo nuevo que de lo viejo, aunque por pereza, por inercia mental, y por desconfianza de su propio juicio, tiende a aplaudir lo viejo, lo que le recuerda algo ya aplaudido.

un más hondo) conocimiento (del hombre). (Y, en cuanto a la forma externa, la palabra —otra vez— en verso o prosa, pero sometida siempre a la disciplina del ritmo) [11].

El espacio entre paréntesis se corresponde con JM-II, IV. OPP, 539.

Ver JM-I, XXI. OPP, 418-19.

[11] Aquí acaba el trabajo dado a conocer por Robert Marrast. No obstante, los párrafos siguientes, si no tan al pie de la letra como hasta ahora, se complementan con fragmentos de JM que, de momento, sólo indicaremos por capítulo y página, sin transcribir, lo que haremos posteriormente, en los comentarios a lo transcrito.

9) No son siempre las obras más aplaudidas al caer el telón las que más han interesado y conmovido al público. Aunque parezca paradójico, el aplauso y la protesta en el teatro responden más frecuentemente a un juicio torpemente formado o aceptado por la autoridad, que a una emoción auténtica.

10) Con el auxilio de la crítica —hoy indispensable— el público ha de colaborar también en la renovación del teatro.

11) La crítica profesional no ha estado siempre —como en nuestros días— a la altura de su misión. Durante mucho tiempo tomó la posición de un espectador excepcional, indulgente o avinagrado, pero siempre arbitrario, que pretendía imponer al público sus preferencias o aversiones.

Ejercía, en verdad, una función sin valor educativo y casi siempre desorientadora. Preocupado del fallo, no del juicio, el crítico era el más desdichado espectador del teatro, el único a quien ni siquiera divertía la comedia. Claro que a última hora él era el hombre del bombo a Sellés o a Echegaray, del varapalo a Galdós o a Benavente. La crítica en nuestros días ha mejorado mucho y contribuye también a la renovación del teatro, señalando los valores nuevos, revisando los viejos, contrastando los unos con los

Ver JM-I, XXI. OPP, 418.
JM-I, XXXII. OPP, 453.
JM-I, IV. OPP, 364.

otros, suministrando al público normas para el juicio; es hoy, en suma, la que orienta y educa más que descamina y confunde, como en otros días.

12) En fin, decimos que creemos en el porvenir del teatro [12]. Su resurgimiento ha de ser obra de todos, si trabajamos con ahínco, severos para con nosotros mismos, en un ambiente de benevolencia. Benevolencia no quiere decir tolerancia de lo ruin, ni transigencia de lo deshonesto, sino voluntad del bien, en este caso, ferviente anhelo de que el milagro de la belleza se realice.

(Firmado: Manuel y Antonio Machado).

Ver JM-I, IV. OPP, 363.

A lo largo de los dos textos transcritos principalmente podemos apreciar muy escasas diferencias entre uno y otro, y éstas, en realidad, de muy poca importancia, ya que se limitan, en muchos de los casos en que se producen, a un simple cambio de palabras, mientras que en otras la diferencia se produce con inclusión, o corrección también, de una frase que amplía o define mejor lo ya escrito. Como es lógico, es en el «Manifiesto» —ya que es posterior— donde encontramos estos cambios de los cuales tan sólo uno puede plantear un cierto problema de interpretación; me refiero, en el párrafo 2), a la frase «frutos tardíos», que en la posterior redacción del «Manifiesto» pasa a «trucos tardíos». El cambio sufrido en esta segunda redacción, que se encuentra incorporado ya en la primera transcripción que Pérez Ferrero

[12] Compárese con el inicio del artículo de Robert Marrast.

llevó a cabo en su obra citada, no resulta muy claro, especialmente si nos atenemos a la totalidad de la frase, al continuar la misma con la palabra «tardíos». Al hablarnos de que el teatro es un género de tradición, va implícito el hecho de que la realidad teatral es muy anterior a las obras en sí; de ahí, claro, lo de «frutos tardíos» como referencia a la obra teatral considerada como consecuencia de una causa anterior. Pero ateniéndonos a «trucos tardíos» encontramos, inmediatamente, algo que no encaja en el contexto general; que, aun a pesar nuestro, nos lo torna enigmático. ¿Qué quiso decir Antonio Machado —o Manuel, en el supuesto de que haya intervenido en la redacción del «Manifiesto» que nos ocupa [13]— al referirse a «trucos» y por qué éstos tenían que ser necesariamente, tardíos? ¿No será un error de transcripción que fue quedándose oculto durante años y ahora ha pasado, casi por derecho propio, a formar parte de la idea general? Porque ¿qué «trucos» —caso de ser exacta la palabra— son esos a que se refieren los firmantes, y cuál su empleo en el teatro? Pueden referirse, y así damos cabida a la hipótesis, a la tramoya teatral, a la puesta en escena en sí; a todo ese mundo de ficción que se mueve detrás de los bastidores con el único fin de hacer más real lo que ha de pasar en el escenario. Pudiera ser, pero la idea se nos antoja excesivamente infantil, ya que es algo que, desde los comienzos del teatro, se da por supuesto con entera lógica. Personalmente, y tras un examen minucioso de los párrafos,

---

13 Repito lo dicho tantas veces. Hasta no establecer un conocimiento amplio de su obra no podemos tampoco rechazar de plano todas esas posibilidades, así como otras que puedan plantearse, pues no cabe duda que si hay mucho material inédito o perdido en libros, periódicos y revistas de la época, ahí pueden estar las réplicas que buscamos o que nos sirvan —positiva o negativamente— para establecer los límites a que aludimos.

me inclino por la errata olvidada; por ese duendecillo burlón de las imprentas que a veces ha hecho cambiar el sentido de una idea o la dirección de una frase. Aceptemos pues, como tal, el hecho y devolvamos la exactitud original al «Manifiesto».

Ateniéndonos a este examen comparativo, no encontramos discrepancias mayores hasta el apartado 7), ya que ambas redacciones se corresponden con un paralelismo que, salvo las diferencias apuntadas, mantiene una exactitud total. Es a partir del mencionado punto 7) donde comienzan las posibles discrepancias en torno a la aportación de uno u otro colaborador, ya que el hecho de que el texto original no continúe, mientras que el correspondiente al «Manifiesto» acoja todavía algunas ideas más sobre público y crítica, deja sin relación directa con otros textos machadianos no poca parte de este segundo texto. En este punto ambos hermanos —ya lo hemos anotado— parecen mantener una polémica en cuanto a posibilidades como presuntos autores: a favor de Manuel tenemos su larga labor como crítico de teatro, su lógico conocimiento del público y el ambiente y su calidad de autor teatral independiente que le da, a la hora de enjuiciar los temas últimos del «Manifiesto», unas ciertas garantías y avales que es preciso tener en cuenta. A favor de Antonio tenemos, como siempre, sus textos, especialmente las páginas de su *Juan de Mairena.* No encontraremos en ellas, como en el otro texto aducido con anterioridad, correspondencias exactas, pero sí complementarias. Incluso algunos párrafos contienen frases completas muy similares.

En la transcripción anterior hemos incluido la referencia, llevada a la página y al capítulo, de JM; examinémoslos ahora, uno a uno, a fin de establecer la autenticidad machadiana total del «Manifiesto», de una forma «casi» definitiva. El párrafo 7) del «Manifiesto», dice:

También nuestros actores han de renovarse, ahondando en su arte. Lo corriente entre los cómicos españoles es la aptitud para representar personajes copiados, sin esfuerzo, de la realidad superficial. Cuando los personajes no pueden ser copiados, porque es preciso pensarlos e imaginarlos —un Hamlet, un Segismundo, un Brand—, nuestros actores suelen no acertar. No carecen de inteligencia ni de fantasía; pero no han adquirido el hábito de ejercitarlas. De ellos ha de ocuparse, con preferencia toda nueva escuela de actores.

Veamos ahora los textos mairenianos en relación con el párrafo transcrito. Uno de ellos se corresponde, casi al pie de la letra con la parte central del perteneciente al «Manifiesto», mientras que el segundo se refiere a la idea general.

1) Se miente más de la cuenta
por falta de fantasía:
también la verdad se inventa.

Estos versos —de un coplero sevillano, que vaga hoy por las estepas de Soria— deben ser meditados por nuestros actores, los cuales no aciertan con el más leve acento de verdad cuando representan personajes que, como Hamlet, Segismundo, Don Juan, no pueden ser *copiados*, sino que han de ser necesariamente, *imaginados*. (Recortado de *El Faro de Chipiona*, 1907).

2) Mairena, crítico de teatros.—Nuestros actores que, en general, no carecen de inteligencia, suelen entender lo que dicen, pero muy rara vez lo sienten. Y es su inopia sentimental lo que les lleva a simular el sentimiento, exagerando sus gestos exteriores. Pero un sentimiento simulado es algo tan insoportable en el teatro como fuera de él. Sólo nuestro gran Antonio Vico logra, en momentos determinados, el perfecto ajuste del gesto y la palabra, su conciencia exacta en la expresión *teatral* de una emoción *auténtica*. En esos momentos inolvidables, es Antonio Vico el actor más grande que ha pisado nuestra escena. (De un artículo de Mairena, publicado en *La Venencia de Jerez*, 1900).

Hasta aquí Machado. De ambos textos se desprende una misma enseñanza, que es la que pretende establecer el párrafo del «Manifiesto»: el actor debe ser veraz, sincero, aunque en su fuero interno sepa que está interpretando; pero esa misma copia del texto —que es en realidad la base fundamental de toda interpretación— no debe ser un mero repetir, con gestos aprendidos, de ese texto base, sino una sincera angustia o risa —según los casos— que prenda en el público de tal modo que le haga vivir esa misma angustia o reír con el problema del intérprete. La referencia a un determinado número de personajes literarios, que han traspasado esa categoría para entrar en la del mito, no es más que un aval de lo anterior, ya que dichos personajes, efectivamente, por su misma complejidad, no pueden ser simplemente copiados, pues tendríamos un muñeco mecánico, sino sentidos e interpretados en toda su complejidad de reacciones.

Pero continuemos con el repaso de textos y pasemos al párrafo 8).

> El público ha salvado en el teatro muchos valores, que los doctos ni siquiera aceptaron a distinguir. Merece cierto respeto. El público suele gustar de lo mejor, más de lo nuevo que de lo viejo, aunque por pereza, por inercia mental, y por desconfianza de su propio juicio, tiende a aplaudir lo viejo, lo que le recuerda algo ya aplaudido.

Y en JM-I, XXI (OPP, 418-19), ya apuntado:

> Pero el público, señores... ¿Qué diremos del público? Del público, mejor, diré: del pueblo, que ya no quiere ser público en el teatro, hablaremos otro día. Sólo adelantaremos —añadía Mairena— que ha sido él quien ha salvado más valores esenciales en el teatro, casi todos los que han llegado hasta nosotros.

En resumen, la misma idea.

Tenemos ahora los dos párrafos siguientes —9) y 10)— a los que no he podido encontrar réplica alguna entre los textos machadianos. En realidad los dos vienen a ser una continuación de la idea expuesta en el anterior, un complemento al ya transcrito. Por tratarse los dos de la reacción del público ante la obra y de su valiosa aportación, al lado de la crítica, a la creación de valores nuevos, muy bien pudieran pertenecer a Manuel Machado, crítico teatral y hombre acostumbrado a conocer y, muchas veces, prever, la reacción del espectador ante una obra nueva o desacostumbrada. Dejemos, pues, a ambos párrafos con el signo (?) en ambos, lo que no perjudica en nada, aun en el caso de que realmente perteneciesen a Manuel, nuestra tesis de adscripción total a Antonio Machado, y dediquemos nuestra atención al siguiente párrafo, al número 11):

> La crítica profesional no ha estado siempre —como en nuestros días— a la altura de su misión. Durante mucho tiempo tomó la posición de un espectador excepcional, indulgente o avinagrado, pero siempre arbitrario, que pretendía imponer al público sus preferencias o aversiones. Ejercía, en verdad, una función sin valor educativo y casi siempre desorientadora. Preocupado del fallo, no del juicio, el crítico era el más desdichado espectador del teatro, el único a quien ni siquiera divertía la comedia. Claro que a última hora él era el hombre del bombo a Sellés o a Echegaray, del varapalo a Galdós o a Benavente. La crítica en nuestros días ha mejorado mucho y contribuye también a la renovación del teatro, señalando los valores nuevos, revisando los viejos, contrastando los unos con los otros, suministrando al público normas para el juicio; es hoy, en suma, la que orienta y educa más que descamina y confunde, como en otros días.

El párrafo, como se verá, no tiene desperdicio. Hay que tener en cuenta la época en que el mismo se escribió —1928 a 1933— para establecer acertadamente las distintas épocas

a que se refiere el mismo. Salvo Benavente que mantenía —avalado por su premio Nobel— su posición de primer autor del teatro español, los otros tres ya pertenecían a la Historia, aunque en ocasiones, posiblemente esporádicas, se repusiesen algunas de sus obras, más en teatro aficionado que en el profesional. El párrafo, si bien descubre una situación de hecho, resulta quizá un poco injusto para el crítico teatral. Debemos tener en cuenta que en aquellos años —a los que se refiere el «Manifiesto», los de los triunfos de Echegaray y Sellés— la labor del periodista gacetillero —y me atrevo a pensar que el crítico teatral estaba considerado como tal— no era precisamente la más adecuada para darse tono. El crítico, salvo alguna excepción honrosa —que la habría— dependía en mucho del autor, del empresario; incluso del actor. Era incapaz de ser, como apunta Machado, un guía, limitándose a ser un simple comentarista reseñador de la noticia. El ambiente, y la situación social respecto a las letras, sufrió pocos cambios, desgraciadamente, desde los tiempos de Larra, y muchas, por no decir todas, de las cosas que él dejó escritas continuaban vigentes en los años de la Restauración.

Ciñéndonos a lo nuestro, volviendo al párrafo y abandonando, por el momento toda divagación, fijémonos que es uno de los más extensos del «Manifiesto». También es, posiblemente por eso mismo, el que más réplicas tiene en el JM. La primera de ellas hay que dividirla en dos partes, ya que el comienzo de la misma es válido, no para este caso, sino, como veremos, para el párrafo final del «Manifiesto», el 12), que incluiremos y transcribiremos una vez completado el presente. Encontramos esta réplica en JM-I, IV. OPP, 364:

> (...) La crítica malévola que ejercen avinagrados y melancólicos es frecuente en España, y nunca descubre nada nuevo. La verdad es que no lo busca ni lo desea.

Esto no quiere decir que la crítica malévola no coincida más de una vez con el fracaso de una intención artística. ¡Cuántas veces hemos visto una comedia mala sañudamente lapidada por una crítica mucho peor que la comedia!... ¿Ha comprendido usted, señor Martínez?

MARTÍNEZ. — Creo que sí.

MAIRENA. — ¿Podría usted resumir lo dicho en pocas palabras?

MARTÍNEZ. — Que no conviene confundir la crítica con las malas tripas.

MAIRENA. — Exactamente.

Y a continuación, aunque en párrafo separado, añade Machado:

> Más de una vez, sin embargo, la malevolencia, el odio, la envidia, han aguzado la visión del crítico para hacerle advertir, no lo que hay en las obras de arte, pero sí algo de lo que falta en ellas. Las enfermedades del hígado y del estómago han colaborado también con el ingenio literario. Pero no han producido nada importante.

El siguiente párrafo que encontramos en JM, que puede valernos también como réplica, pertenece a JM, XXI. OPP, 418. Es éste:

> (Sobre crítica).
>
> Ten censure wrong for one who writes amiss, decía Pope, un inglés que no se chupaba el dedo. Ignoro —añadía Mairena— si esta sentencia tiene todavía una perfecta aplicación a la literatura inglesa; mas creo que viene como anillo al dedo de la nuestra. Entre nosotros —digámoslo muy en general, sin ánimo de zaherir a nadie y salvando siempre cuanto se salva por sí mismo— la crítica o reflexión juiciosa sobre la obra realizada es algo tan pobre, tan desorientado y descaminante, que apenas si nos queda más norte que el público. En el teatro sobre todo. Hasta nuestros grandes dramáticos del Siglo de Oro, metidos a censores y preceptistas, no hicieron cosa mejor que pedantear en torno a Aristóteles. Y cuando el teatro era Francisco Comella, vino Moratín, gran censor. El buen don Leandro, autor de

> piezas estimables, llevaba dentro un crítico tan inepto para juzgar las comedias como don Eleuterio Crispín de Andorra para escribirlas. Bástenos recordar que *El gran cerco de Viena*, modelo de cacografía escénica, está imaginado sobre un esquema calderoniano, es una parodia inconsciente de la obra de nuestro gran barroco. De la crítica, ya especializada, a la hora del florecer romántico, más vale no hablar. Y es que entre nosotros lo endeble es el juicio, tal vez porque lo sano y viril es, como vio Cervantes, la locura.

Y finalmente, el tercer párrafo réplica, lo hallamos en JM-I, XXXII. OPP, 453.

> Limpiemos —decía mi maestro— nuestra alma de malos humores, antes de ejercer funciones críticas. Aunque esto de limpiar el alma de malos humores tiene su peligro; porque hay almas que apenas si poseen otra cosa, y, al limpiarse de ella, corren el riesgo de quedarse en blanco. Pureza, bien; pero no demasiada, porque somos esencialmente impuros. La melancolía o bilis negra —*atrabilis*— ha colaborado más de una vez con el poeta, y en páginas perdurables. No hemos de recusar al crítico por melancólico. Con todo, un poco de jabón, con su poquito de estropajo, nunca viene mal a la grey literaria.

Vemos, por estos párrafos, que Machado centra su atención en un aspecto de la crítica y que elude, totalmente, el lado bueno de ésta que, según el «Manifiesto», presentaba ya en la época en que fue escrito. No nos dejemos engañar por la fácil ficción de que Juan de Mairena murió en 1909 y que, por tanto, todo lo que dice o piensa, corresponde a años anteriores. Machado se vale de su apócrifo —y ello es cosa sobradamente sabida— para decir lo que él piensa, y no, desde luego, de una época pasada, sino de su momento actual. Puede hablarse, efectivamente, de la situación de la crítica, y la del teatro, en aquellos años, pero siempre con un tono histórico que es el que corresponde a lo pasado. Mairena, o Machado, si se prefiere, nunca habla en ese tono;

para él es todo contemporáneo, puesto que está fuera del tiempo y el espacio. Entonces, ¿cómo compaginar estos párrafos, si son contemporáneos de Machado, con lo dicho en el Manifiesto sobre el estado actual de la crítica? ¿Quiso, en éste, salvar a las excepciones, que siempre existen y entre las que podemos contar a su hermano Manuel? De ser así, tendríamos en esto un dato más para la identificación final del autor del texto. Fijémonos que en el segundo texto aducido aquí como réplica, existe un párrafo que nos puede ayudar mucho; al referirse a la crítica española, tras la mención de la frase de Pope, y entre guiones, aclara: «digámoslo muy en general, sin ánimo de zaherir a nadie y salvando siempre cuanto se salva por sí mismo». ¿No es esto, acaso, dato suficiente para centrar la hipótesis aducida líneas más arriba? Tengamos también en cuenta que, al ser firmado por ambos hermanos el «Manifiesto», no podía derribarse, de un plumazo, la labor crítica, habida cuenta de que uno de los firmantes formaba parte de este grupo; había que buscar una fórmula y dentro de ella, que cada uno eligiese lo que su mejor entender le dictase o su conciencia le señalase.

Pero nos queda todavía un párrafo del «Manifiesto», el 12), en el cual no hemos establecido aún las correspondientes réplicas. El citado párrafo dice así:

> En fin, decimos que creemos en el porvenir del teatro. Su resurgimiento ha de ser obra de todos, si trabajamos con ahinco, severos para con nosotros mismos, en un ambiente de benevolencia. Benevolencia no quiere decir tolerancia de lo ruin, ni transigencia de lo deshonesto, sino voluntad del bien, en este caso, ferviente anhelo de que el milagro de la belleza se realice.

El párrafo tiene dos réplicas. Una, la primera, que corresponde al inicio del mismo párrafo, es también el comienzo del texto descubierto por R. Marrast, y en la transcripción

paralela de ambos textos, ya lo hemos dejado indicado. La diferencia entre los dos textos es el empleo del plural en el segundo de ellos, debido a la pluralidad de la intención y de las firmas.

El segundo párrafo corresponde, como todos los anteriores, a JM-I, IV (OPP, 363), y es el siguiente:

> Si alguna vez cultiváis la crítica literaria o artística, sed benévolos. Benevolencia no quiere decir tolerancia de lo ruin o conformidad con lo inepto, sino voluntad del bien, en nuestro caso, deseo ardiente de ver realizado el milagro de la belleza. Sólo en esta disposición de ánimo la crítica puede ser fecunda.

Es curioso constatar que, vayamos donde vayamos, acabamos siempre por encontrarnos con Antonio Machado «el bueno», al que yo me atrevería a llamar «predicador de la templanza». Machado nunca está agazapado esperando saltar sobre alguien, ya sea predativa o defensivamente; no, Machado es, por naturaleza, bueno, pero no con la bondad boba del que todo lo da y después se queda sin nada; del que deja y permite que se abuse de él sin replicar jamás. Creo que hay que entender la bondad machadiana y establecer de una vez el distingo que en él significa ese adjetivo de «bueno», que a título de sobreapellido se le ha incrustado ya en su personalidad.

Machado es una persona abierta totalmente a todos. Nunca, al parecer, se le oyó hablar mal de nadie y siempre estuvo dispuesto a tender la mano al que lo necesitase. No vaciló en hacerlo con Ramiro de Maeztu en sus horas difíciles de aquella conspiración del silencio que lo envolvió los últimos años de su vida, ni vacilará en darse a sí mismo cuando se lo pidan en nombre de España. Pero esto es otro tema y otro cantar que no puede tener cabida en este libro; basta, pues, el dato para apreciar, en toda su hondura y magnitud, esa

bondad machadiana que ha pasado a ser un rasgo más de su persona. Se la aprecia a flor de piel; aflora a la superficie de casi todos sus escritos y, cómo no, especialmente en *Juan de Mairena,* pues aunque el apócrifo profesor haga volatines con las palabras y las ideas, en el fondo es un buenazo dispuesto a dar siempre lo mejor de sí. Él es, en realidad, ese «predicador de templanza» que queremos ver en Antonio Machado; éste se limitaba, sencillamente, a ser bueno. Nada más, pero tampoco nada menos.

Pero sigamos nuestro camino, abandonando disquisiciones que, en realidad, son totalmente marginales a la cuestión central de este libro.

Volviendo al tema, creo que es hora, para completar esta revisión, de efectuar el análisis de los primeros apartados del «Manifiesto» machadiano. Al examinar éste detenidamente, vemos que hay en él múltiples aspectos que escapan al alcance del modesto trabajo que estamos llevando a cabo, bien por su excesiva amplitud —por lo que, lógicamente, deben quedar a la espera de ese posterior estudio conjunto, tras el análisis de la parte que corresponda a Manuel, y que por ahora resulta imposible de llevar a cabo—, bien por las ramificaciones que presenta, lo que nos perdería en una tupida red de la que quedan todavía cabos sueltos. No obstante, tomando como punto de partida la importancia que Machado concede al diálogo y el hecho histórico de su excesivo auge en detrimento de la acción teatral en esos años, algo podemos decir sobre todo ello.

En primer lugar, Machado sienta unas definiciones que le van a servir como punto de partida. Son cosa harto sabida y no vamos a insistir sobre las mismas. La tradición es la base del teatro, nada hay en él sin aquélla, pues ni Lope, ni Calderón, ni Shakespeare, hicieron nada de la nada, limitándose a refundir las leyendas, ya escritas, ya orales, que llega-

ban hasta ellos. Tomémoslo como lo que es, simple inicio de algo que va a hacer derivar de ese párrafo inicial. Y es dentro de ese primer párrafo donde comienza a apuntar ya el valor del diálogo, del que dice, acertadamente, que siempre debe apoyarse en el juego escénico, es decir, en la acción. Pero ésta, y aquí empieza propiamente el «Manifiesto», ha quedado reducida prácticamente a cero, debido a la invasión del cine, al que denomina «invento de Satanás» [14]. Son curiosas las observaciones que sobre éste hace Mairena-Machado, que le niega todo valor artístico, concediéndole, sin embargo, un amplio margen como vehículo cultural. De ahí que la acción tenga que volver al teatro; pero no nos equivoquemos y tomemos el rábano por las hojas. Machado no preconiza la acción por la acción; la obra melodramática a lo Echegaray en donde el diálogo no es más que un mero agente de lo que en escena ocurre y todo se resuelve en entradas y salidas, gestos y arrebatos. No quiere Machado esa acción, que está totalmente ausente de sus obras, salvo en una o dos ocasiones. Ni la palabra debe eludir la acción, creando esas comedias hueras, vacías, en las que parece que se dice mucho sin decir realmente nada, ni la obra teatral ser pura y simplemente acción. Ambos pilares de lo teatral deben conjuntarse, formando un todo único e indivisible. Bien claramente lo indica en el «Manifiesto»: «...la acción sin palabra, es decir, sin expresión de conciencia, es sólo movimiento (...) Ni siquiera señal de vida». Respecto al diálogo, encuentra la misma situación: «El diálogo (...) divorciado de la acción, pierde su valor poético».

Las modas cambian y aquel teatro gesticulante que impusieron los románticos, que amparaban en él mismo una acción que desbordaba, a veces, la pequeñez del escenario,

[14] JM-I, XLI. OPP, 490.

había sufrido un duro revés con la aparición de Benavente, cuyo gran mérito fue el volver a poner las cosas en su sitio. Pero si cambian las modas, también los tiempos y con ellos se amplían los descubrimientos y la ciencia, los cuales, al mismo tiempo que el arte, abren nuevos caminos. De ahí ese párrafo entusiasta por los nuevos métodos psíquicos capaces de abrir horizontes inéditos al teatro. La acción va oculta, como un río subterráneo, pero existe, está ahí, aunque aparentemente todo es hablar, hablar, sin apenas cambios escénicos. El ensayo era arriesgado y no obtuvo —al decir de los críticos y comentaristas posteriores— la acogida que realmente merecía. ¿Falta de preparación de un público acostumbrado a piezas insustanciales o de superficie? Puede ser. El caso es que *Las Adelfas*, como ya apuntamos en el capítulo I de esta obra, fue uno de los pocos fracasos del teatro de los Machado. Y la obra es importante, no sólo en el conjunto de su producción, sino como hito en el teatro español contemporáneo; abrió nuevos caminos, inició experiencias que hasta entonces no se habían tocado, en terrenos que pertenecían exclusivamente a la medicina. *Las Adelfas*, volviendo a lo nuestro, es obra que podemos denominar de diálogo; es, en algunos aspectos, diálogo puro; simple y llana conversación sobre un escenario, entre varios personajes que tratan de resolver una cuestión ya pasada y enterrada.

Sabido es que Machado concede, ya no sólo teatralmente, gran importancia al diálogo. Por eso pudo acercarse a ese dialogar psíquico, un tanto freudiano, que pone de manifiesto en *Las Adelfas*. Lo hace con exigencia a sí mismo, como de idéntica manera se lo exige a los demás: «Al comediógrafo actual hay que exigirle gran hondura de diálogo», pues éste tiene «límites, pero también nuevas posibilidades», hasta el punto que le lleva a descubrir, o definir, las dos características primordiales de este nuevo dialogar, que sur-

ge, a veces, del subconsciente. «...dos formas dialécticas: la que nos muestra el tránsito de unas razones a otras y la que nos revela el juego dinámico de instintos, impulsos, sentimientos y afectos». En eso estriba el arte, nada fácil, del diálogo.

Le viene de siempre a Machado esto de dialogar. De su camino y de su despacioso pensar; de sus largos silencios y de sus eternas soledades:

> Converso con el hombre que siempre va conmigo
> —quien habla solo espera hablar a Dios un día—;

para, más tarde, en Juan de Mairena, establecer la genealogía dialogística que arranca nada menos que de Sócrates y Cristo.

Insiste nuevamente sobre lo mismo y pasa, seguidamente, a estudiar los aspectos de la acción, para volver a afirmar que ambas columnas deben, en realidad, formar un punto de apoyo único para toda la pieza teatral. En esa comunión indisoluble radica la verdadera renovación del teatro.

Porque el teatro está enfermo, y como a tal, hay que salvarlo. Ésta es, en definitiva, la tesis que sostiene el «Manifiesto».

Y sigue Machado analizando las causas posibles, los defectos, tanto internos como de fuera, que han sumido al fenómeno teatral en el letargo en que se encuentra en su momento. Finalizado su análisis de acción y diálogo, toca el «Manifiesto» los aspectos externos del teatro, que lo acompañan y son necesarios e inevitables, pero no son el teatro en sí. Los actores son acomodaticios, vanos y poco interesados en su trabajo. Por lo general se limitan a hacer, sin poner nada de sí mismos ni tratar de comprender al personaje. Hay un comentario no destinado al público verdaderamente significativo sobre el trabajo de los actores. Ya no está dando opiniones sobre un problema a un lector de fuera, que tam-

bién puede ser actor y dolerse o hacerle doler lo dicho. Es en la correspondencia donde muchas veces hay que buscar el verdadero sentir de la persona. «Lo terrible del teatro es la labor de los cómicos. Ellos traducen lo que usted hace a sus tópicos declamatorios y apenas si hay obra, como no sea una ñoñez de los Quintero, que no deshagan» [15]. Efectivamente, Machado dice por carta muchas cosas que, caso de no escribir, se dejaría en el tintero: «Yo no me atrevo a decir en público ciertas cosas, por miedo a que se me crea defensor de la barbarie nacional»... [16]. De ahí que también se ocupe de la labor del actor en su «Manifiesto»; claro que no lo ataca, directamente, al menos, pero señala caminos a seguir, sugiere puntos de vista, personales siempre, claro, pero no por eso menos valiosos. En una palabra, subraya, sugiere, insinúa. Nada más. Y como dice Cristo en los Evangelios —que Antonio Machado conocía bien— el que tenga oídos para oír, que oiga.

Los otros aspectos del «Manifiesto» —público y crítica— ya han sido tocados con anterioridad al equipararlos a algunos párrafos del JM; no obstante, conviene, antes de cerrar definitivamente este apartado, volver sobre los mismos, en algunos puntos que no quedaron dentro del comentario anterior. Un motivo de gratitud, creo yo, impulsa a Machado a dar su lugar al público en esa renovación que espera del teatro. No debe extrañarnos, pues como todo autor debió sentirse halagado de la siempre cariñosa, y entusiasta, acogida que los espectadores dispensaron a sus obras. No hay en ello fatuidad; nada más lejos del espíritu de Antonio Machado, pero sí gratitud por algo tan justificable como la íntima satisfacción que se experimenta al asistir al éxito personal reflejado en los otros.

[15] Carta a Unamuno; Segovia, 16 de enero de 1929. OPP, 929.
[16] Carta a Unamuno; sin fecha ¿1919? OPP, 915.

De todos modos, Machado creía en el público como elemento activo dentro de esa renovación que ansía. Lo dejó escrito en bastantes ocasiones; en trabajos que quedaron inéditos y en trabajos publicados; pero más interesantes los primeros, ya que al igual que en la correspondencia, no podía caber en ellos la adulación, aunque ésta fuese involuntaria y, casi diríamos, impensada, si tal cosa hubiera pasado en algún momento por su cabeza.

> El Don Juan Tenorio de Zorrilla es, hasta la fecha, el más desacreditado de todos los Don Juanes. Los doctos lo desprecian. *El pueblo, en cambio, lo ha hecho suyo y lo defiende de los ataques de los doctos y de los pedantes. Lo defiende a su manera, yendo al teatro a verlo y admirarlo* [17].

Y finalmente, la crítica. Uno de los elementos más valiosos con que cuenta el teatro, pero también uno de los más peligrosos. Machado, ya lo hemos visto, apunta certeramente estos peligros y preconiza una crítica clara, desapasionada y totalmente imparcial. Además, el crítico debe ser un hombre consciente de su trabajo, no ya sólo en el campo de su humor personal o sus inclinaciones, sino en el de la competencia teatral; esto es, debe ser un perfecto conocedor del fenómeno que se dispone a criticar, no un simple reportero o gacetillero, como posiblemente habría muchos en aquellos años, rebajado clasistamente respecto al empresario o el primer actor.

De igual a igual, la crítica puede ayudar a salvar al teatro; los conocimientos que del mismo debe tener, son ya un valor, no potencial sino activo, para esa renovación que, desde el «Manifiesto» y desde las páginas de *Juan de Mairena*,

---

[17] Discurso —inédito hasta su publicación, primero en LC y posteriormente en OPP— de ingreso en la Real Academia. OPP, 857.

así como a través de algunas entrevistas periodísticas, Antonio Machado desea y pide, como hombre integrado totalmente en ese fenómeno.

He aquí, pues, los puntos claves, según Antonio Machado, que toda persona interesada por el teatro —ya sea autor, actor, empresario o tramoyista— debe aceptar como elemento de lucha para su salvación del marasmo en que entonces se movía.

Caben, lógicamente, algunas preguntas a estas cuestiones, pero se impone el continuar y es preferible, en el capítulo final, tratar de sacar las conclusiones totales y definitivas, sin adelantar ahora parte de las mismas.

b) *Análisis de otros textos.* Pasemos pues, abandonando por ahora todo lo referente al «Manifiesto», al punto b) que nos planteamos al comienzo de este capítulo, y tratemos de significar, a través de los mismos, esa plataforma teórica que sustentó, en su día, la realización práctica de los dos hermanos.

No quiero decir con esto que Manuel se apoyara totalmente en la misma; posiblemente él tenía también ideas propias, personales, provenientes de una mayor y más antigua experiencia en ese campo. No las conozco, lo confieso, y quizá la razón y causa de ese desconocimiento obedezca a la falta de ediciones de su obra —no siendo la poética— y, también, a mi falta de interés, por ahora, respecto a la misma, dado que el motivo del presente trabajo no es el enjuiciamiento del teatro conjunto, sino tan sólo —ya lo dice el título— la vocación en uno de los hermanos: Antonio Machado. Pero era necesario dejar claro el distingo, en evitación de posibles confusiones a «posteriori», que no haría sino limitar el alcance que pueda tener el presente libro, no por mala intención —vaya eso por delante— pero sí por juicio erróneo de la intención del autor.

Y dicho esto, que no es la primera vez que se expone en estas páginas, sigamos adelante.

No son excesivos los textos que sobre el teatro nos ha dejado Antonio Machado; los pocos párrafos del JM se completan con el anteriormente estudiado «Manifiesto» y el texto reencontrado por Marrast, amén de una autocrítica —*La Lola se va a los Puertos*—, un trabajo sobre la adaptación que de *El condenado por desconfiado* llevaron a cabo ambos hermanos, como ya se dejó indicado, y una o dos composiciones cortas, breves, en sus libros poéticos, así como algún otro texto de escaso interés y extensión. No es mucho, en realidad, para quien podemos decir que llevaba el teatro dentro [18]. La parte poética no tiene apenas importancia, y podemos tomarla como simples y sencillos «impromptus» de un momento de inspiración:

Poned sobre los campos
un carbonero, un sabio y un poeta.
Veréis cómo el poeta admira y calla,
el sabio mira y piensa...
Seguramente el carbonero busca
las moras o las setas.
Llevadlos al teatro
y sólo el carbonero no bosteza.
Quien prefiere lo vivo a lo pintado
es el hombre que piensa, canta o sueña.
El carbonero tiene
llena de fantasías la cabeza [19].

---

[18] No me gustaría, como en tantas otras ocasiones, que a esta última frase se le diese un sentido peyorativo que no tiene. No quiero decir con ello que fuese su único fin, sino que ese mismo interés que radica lógicamente en su interior, forma cuerpo con otros muchos conocidos del lector entusiasta de Antonio Machado, sin que los unos quiten prestigio o importancia a los otros.

[19] OPP, 202-203. CXXXVI-XXVI.

No se tome el poema al pie de la letra, pues podría confundirnos. Los «Proverbios y Cantares» machadianos obedecen a una intención y todos juntos, al menos las entregas incluidas en un libro poético, forman un cuerpo compacto e indivisible en el que cada uno viene a ser como una pieza enlazada con las demás. Sería, de tener el sentido que debe dársele tomándolo al pie de la letra, una abierta contradicción consigo mismo, cosa difícil, por no aventurar que imposible, en Antonio Machado.

Algo más de hondura tiene, sin embargo, el segundo poemita, que ha servido como lema al presente libro; este de NC, también en la sección de «Proverbios y Cantares»:

> Autores, la escena acaba
> con un dogma de teatro:
> En el *principio* era la máscara [20],

que parece referirse a la antigüedad de este género, así como alusión indirecta a sus orígenes, como elemento integrante de los acompañamientos que producían las celebraciones báquicas.

Más importantes son, desde luego, los textos en prosa, de los cuales ya hemos dado, con otros motivos, amplia muestra, aunque no exhaustiva. De todos ellos —circunstanciales unos, como las autocríticas o comentarios a las adaptaciones, o polémicos otros, como el «Manifiesto» y gran parte de los incluidos en JM—, el más importante, a mi modo de ver, es el que hace referencia a la obra inédita de su apócrifo Juan de Mairena, *El gran climatérico,* ya que en él, que abarca todo un capítulo de la obra a que da título el «alter ego» machadiano, se exponen una serie de puntos de vista, coincidentes en parte con el «Manifiesto», totalmente

[20] OPP, 260. CLXI-XLVII.

originales y nuevos otros, que valoran en alto grado, como punto clave para su teoría, el mismo.

En primer lugar, y quizá para salir al paso de los que están siempre de vuelta sin haber ido, en realidad, a ningún lado, aclara que en la obra —*El gran climatérico*— no existen anticipaciones freudianas, como se podría pensar dadas sus características, pero sí algunas *interesantes* —la palabra es suya— novedades. Había un acompañamiento musical —técnica muy empleada hoy día— aunque no era excesivo y un resurgimiento del «aparte», tan utilizado por nuestros clásicos y aún en el XIX. Pero la novedad de Mairena-Machado no era, precisamente, la reposición de ese viejo sistema, sino la orientación que se le daba a esa reposición. Machado emplea aquí conceptos que se nos antojan, en ocasiones, un poco pedantes si no tuviéramos la certeza absoluta de la total carencia de pedantería por su parte; nos habla de «la comedia no euclidiana de *n* dimensiones», o denomina a sus experiencias apócrifas como «teatro cúbico», dándonos seguidamente las características de este último. ¿Quiere, con esto, Machado señalar un posible avance del teatro por caminos y derroteros que entonces no estaban ni pensados ni concebidos, pero que hoy son, por decirlo así, el pan nuestro de cada día? Podía, muy bien creo yo, pensar en el teatro de Valle-Inclán y en las enormes posibilidades desaprovechadas que el mismo encerraba. Podía... Pero se impone el avanzar pausado, para tratar de comprender plenamente esto del teatro cúbico, que es preciso instaurar primero, para pasar posteriormente, si ello es posible, a la comedia de *n* dimensiones.

Empecemos, como siempre, por el diálogo. Él es, en realidad, el que nos va a dar la clave de este nuevo tipo de hacer comedias.

—El teatro moderno, marcadamente realista, huye de lo convencional y, sobre todo de lo inverosímil (Habla un discípulo de Mairena). No es, en verdad, admisible que un personaje hable consigo mismo en alta voz cuando está acompañado, ni aun cuando está solo, como no sea en momentos de exaltación o de locura.

—¡Es gracioso! —exclamó Mairena, celebrando con una carcajada la discreción de su discípulo—. Pero ¿usted no ha reparado todavía en que casi siempre que se levanta el telón o se descorre la cortina en el teatro moderno aparece una habitación con tres paredes, que falta en ellas ese cuarto muro que suelen tener las habitaciones en que moramos? ¿Por qué no se asombra usted, no se «estrepita» como dicen en Cuba, de esa terrible inverosimilitud?

—Porque sin la ausencia de ese cuarto muro —contestó el alumno de Mairena—, ¿cómo podríamos saber lo que pasa dentro de esa habitación?

—¿Y *cómo* quiere usted saber lo que pasa dentro de un personaje de teatro si él no lo dice? (OPP, 412).

Efectivamente, lo inverosímil en el teatro está en el espectador al que le parece extraña una actitud como el «aparte» —abandonado precisamente por eso— y no le llama la atención la inexistencia de esa cuarta pared. Hay, pues, que imbuir al espectador de esa verosimilitud y todo volverá a ser como antes. Pero qué duda cabe que no puede retrocederse, volver al antiguo personaje del confidente y a aquellos largos monólogos en que, separado del resto de los actores, el personaje comentaba sus inquietudes en alta voz. No es ése precisamente el camino y para ello hace falta iniciar nuevos senderos. Teóricamente, Machado se adelantó a la práctica que, quizá por temor a no ser comprendido —como le pasó a su apócrifo Juan de Mairena— no usó tan revolucionariamente como se podía esperar, de estas ideas, y si llevó el aparte al teatro y utilizó el monólogo en boca de sus personajes, prefirió dejarlo como un elemento tradicional,

utilizable sólo cuando la circunstancia teatral lo requería como absolutamente necesario. Donde más se utiliza el sistema es precisamente en *El hombre que murió en la guerra*, pero, repito, sin apartarse de los caminos ya hollados. Sobre este punto amplío y comento algunos aspectos, en el siguiente capítulo, por lo que me permito, por ahora, abandonar este aspecto del diálogo y centrarnos en otros puntos que, no obstante e inevitablemente, tienden siempre a enlazarse con el principal del diálogo.

Machado define así los elementos esenciales —y con ello las características— del teatro cúbico:

> 1.º Lo que los personajes se dicen unos a otros cuando están en visita, el diálogo en su acepción más directa, de que tanto usa y abusa el teatro moderno...
>
> 2.º Los monólogos o apartes, que nos revelan propósitos y sentimientos recónditos...
>
> 3.º Agotado ya, por el diálogo, el monólogo y el aparte, cuanto el personaje dramático sabe de sí mismo, el total contenido de su conciencia clara, comienza lo que pudiéramos llamar «táctica oblicua» del comediógrafo, para sugerir cuanto carece de expresión directa (OPP, 413-414).

Sólo para este último punto se hacía necesaria la música, esa gran sugeridora de sentimientos y estados de ánimo.

Pero incluso en campo tan ajeno a él, como el musical, se nos presenta Antonio Machado como un adelantado a las últimas técnicas y orientaciones; al menos, si seguimos al pie de la letra sus palabras.

> La parte musical de mi obra *El gran climatérico*, quedó reducida a muy pocas notas (...) No estaba, sin embargo, puesta la música sin intención estética y psicológica (OPP, 413).

Al ser, pues, mediante todas estas innovaciones revolucionarias para su época, un teatro más directo y sugeridor que

el que dominaba la escena en esos años, Machado consigue prescindir de elementos pegadizos que, en realidad, no añadían nada nuevo y sí impedían el lógico desarrollo del drama o comedia, entorpeciéndolo con sus añadidos.

> Desaparecen del teatro el drama y la comedia embotellados, de barato psicologismo, cuyo interés «folletinesco» proviene de la ocultación arbitraria de los propósitos conscientes más triviales, que hemos de adivinar a través de conversaciones sin sustancia o de reticencias y frases incompletas, pausas, gestos, etcétera; de difícil interpretación escénica.
>
> Se destierra del teatro al confidente, ese personaje pasivo y superfluo, cuando no perturbador de la acción dramática, cuya misión es escuchar —para que el público se entere— cuanto los personajes activos y esenciales no pueden decirse unos a otros, pero que, necesariamente, cada cual se dice a sí mismo, y nos declaran todos en sus monólogos y apartes (OPP, 411-412).

Otros textos hay, como ya indicamos, dispersos aquí y allá, de los cuales, para el intento que nos ocupa, son los incluidos en JM los de más interés. El principal, teóricamente hablando, acabamos de analizarlo resaltando lo original de las innovaciones preconizadas por Machado frente al inmovilismo tradicionalista del teatro en aquellos años.

Resulta no obstante curioso observar que nada de esto llevó Machado a las piezas teatrales, o, si lo hizo, en muy escasa medida. No era lo teatral la única fuerza que lo movía y de ahí, posiblemente, ese aceptar en la práctica normas y actitudes que estaban vigentes, sin que ello fuese óbice para que, en un plano más especulativo, no sintiese temor alguno de dar a la luz sus opiniones sobre todo lo concerniente al teatro.

Manuel H. Guerra, en su libro tantas veces mencionado, dedica un capítulo —el II— a analizar esta posición crítica,

bien que tomando la actitud de ambos hermanos como base de su exposición. No obstante, a fin de cuentas, el autor viene a coincidir en la preocupación que ha motivado estas páginas; toda la base teórica que fundamentó la labor práctica que desarrollaron con sus obras ambos hermanos es original de Antonio; Manuel, en esto, no hizo más que seguir las ideas de su hermano, aportando, eso sí, su experiencia y su dominio de la técnica y la construcción, aparte las lógicas aportaciones a cada obra en sí, para la elaboración de todas y cada una de las piezas estrenadas.

El hecho de que Manuel H. Guerra haya realizado ya esta labor, amparándose en los textos mairenianos, amén de otros tomados de acá y de allá, de ambos hermanos, me libera a mí de llevarla a cabo, ya que, como apunto, existe una coincidencia de exposición posible por mi parte que tiende a acabar en un común final. El desarrollo que sigue este autor es el justo y, desde luego, definitivo, por lo que tratar de reincidir en el tema significaría una reiteración que estamos muy lejos de pretender y desear.

II

PARALELISMOS Y POSIBLES INFLUENCIAS

Hay un texto en el *Juan de Mairena* que todavía no ha sido comentado; texto no excesivamente largo —como, por ejemplo, el que gira en torno a *El gran climatérico*—, pero que aporta una serie de sugerencias y posibilidades que bastan, por sí solas, para justificar el dedicarle al mismo un capítulo completo y dejar establecida de una forma definitiva la originalidad, y también el alcance, de las ideas que en torno al teatro sustentó Antonio Machado.

Pero antes de entrar en el análisis del mismo, creo se hacen precisas unas consideraciones previas, a pesar de tratarse de temas archiconocidos, para delimitar lo que el título de este capítulo pueda sugerir.

Vamos a hablar de influencias posibles —siempre ciñéndonos a su faceta teatral— en Antonio Machado; también de posibles —y reales— paralelismos de su obra con relación a otras. Efectivamente, éstos y áquellas existen; es innegable. Nadie está libre de las mismas y el propio Machado se adelanta a cualquier equívoco posible cuando nos dice, en el mismo arranque de su «Manifiesto Teatral» que «es el teatro un arte de tradición». Dentro de esta tradición está

una larga teoría de autores y obras que se acusan con más o menos fuerza y que vienen a formar los eslabones de una cadena de la cual el final —pero no el último— es siempre el autor que recibe a unos y otras; no que los sufre. Entiéndase bien el distingo, pues tiene su importancia. En el segundo caso siempre nos encontraremos frente a alguien —o algo— secundario, de importancia menor, cuando no con una labor estéticamente nula; se reduciría, en este caso, el mérito al de mero receptor de ideas y, cuando más, a transmisor de las mismas; ahí, pues, no hay originalidad. Para que ésta se dé —como en el caso de Machado que, afortunadamente, no es el único—, esta larga teoría de tradiciones, de influencias recibidas con más o menos intensidad, debe quedar sometida, dentro de la mente receptora, a lazareto de reflexión —para decirlo con frase del propio Antonio Machado— y salir de ella renovadas y en cierto modo distintas y nuevas, hacia la labor para la que se las quiere encaminar. A sus espaldas tiene Machado todo el teatro clásico español, del cual podemos afirmar sin temor a equivocarnos en lo más mínimo, que era un perfecto y profundo conocedor; no tanto, quizá por gustos muy definidos ya, del posterior teatro romántico y el de sus epígonos decimonónicos, que arrastraron, salvo las excepciones de siempre, un teatro falso y vacío, en el que la acción solía serlo casi todo, con detrimento del diálogo. Ya vimos que para Machado la íntima comunión de ambos elementos había de ser la base en que debía ampararse el resurgimiento teatral español; bajo esa base, lógicamente, no podía estar de acuerdo nunca, y en ningún caso, con Echegaray, ni tampoco con parte de sus contemporáneos —Marquina, por ejemplo—, realizadores de un teatro que ha dado en calificarse, acertadamente, de «cartón piedra». Pero no volvamos atrás y fijémonos, siquiera sea momentáneamente, en el conjunto teatral que suponen

las seis obras en colaboración con Manuel, y veremos que la construcción de las mismas es muy similar —verso incluido— a la que nuestros clásicos del Siglo de Oro llevaron a cabo. Externamente es un teatro apegado a la tradición, si bien es ésta la más noble de nuestro quehacer teatral; pero tradición, al fin y al cabo. Pero en estas obras hay una subordinación al diálogo por parte de la acción, que claramente se aprecia en cualquier fragmento en el que la segunda parezca intentar saltar a un primer plano. No, la acción, y esto no significa en ningún momento detrimento de la misma, va casi siempre soterrada, escondida, y es a través del diálogo, donde vamos apreciando su desarrollo. Salvo en *La Duquesa de Benamejí,* en la que la acción parece sobreponerse —y quizá el tema así lo exigía— al diálogo, tanto *Desdichas de la fortuna,* como *La prima Fernanda,* como *La Lola,* tienen el mismo denominador común de una acción subterránea, fluyente, pero casi invisible. Este sistema alcanza el máximo de expresión en *Las Adelfas,* obra en la que, casi al pie de la letra, siguen ambos colaboradores las normas que han dejado expresadas en su «Manifiesto». Claro que si repasamos cualquier obra clásica, vemos que en ella la acción tiene consistencia externa, en paralelismo con el verso que, en muchas ocasiones, no hace más que subrayar aquélla. Pero tampoco vamos a pretender ni a desear un reflejo fiel de esas influencias.

¿Y los paralelismos? Éste ya es otro tema. En Antonio Machado hay muchas cosas que surgen, independientes, pero contemporáneas de otras ajenas al autor. No hay más que acercarse a su filosofar para entrar de lleno en este paralelismo. Pero aquí no se trata, como puede suponerse, de volver a incidir sobre su filosofía, aunque en muchas ocasiones el teatro le sirve para exponer más o menos claramente múltiples ideas de ese pensar. Los paralelismos a que hago re-

ferencia en este capítulo son puramente teatrales; en algunos momentos, simples sugerencias; en otros, realidades palpables. Paralelismos sugeridores podemos tenerlos por ejemplo, con Marquina —¿por qué no?— y su teatro histórico en verso, quizá también con Villaespesa, aunque éste se nos pierde más fácilmente entre la luminosidad modernista de sus versos de *Aben Humeya* o *El Alcázar de las Perlas*. Algo más alejado se puede establecer un paralelo, también sugeridor, con Benavente —a quien ambos hermanos tomaron como maestro en más de una ocasión— y cualquiera de sus comedias de «salón», relacionándolas con *La prima Fernanda*. Pero yo no voy por ese camino. Esos posibles paralelismos, esas sugerencias surgidas al paso de lecturas y, de momento, no establecidas con el cuidado que el tema —común a Antonio y a Manuel— requiere, no son las que nos va a ocupar ahora. Existen, o al menos se insinúan, pero nosotros pretendemos ir por otro camino más claro, y también diferente, que no es el de las obras teatrales en sí, sino el de los textos de Antonio Machado como base teórica en que sustenta una práctica cara al público.

Hora es ya, pues, de concretar en ese texto citado al inicio del capítulo, los paralelismos y las influencias que aquí vamos a estudiar y desarrollar. De antemano sé que los nombres que cite dentro de un momento parecerán extraños y desde luego, muy ajenos al mundo de Antonio Machado, pero si se detiene uno a meditar estos conceptos acabará por aceptarlos como menos extraños y ajenos de lo que a primera vista puedan presentársenos.

Entre uno y otro tendremos diferencias, pues mientras el de Eugene O'Neill calará más hondo y dará lugar a mayores digresiones, el de James Joyce se quedará más limitado en su solo marco de influencias.

Sí, Eugene O'Neill, dramaturgo americano, Premio Nobel de 1936, creador de un mundo angustiado y angustioso no marca influencias —no puede marcarlas— en la forma de ver el teatro de Antonio Machado, pero sí guarda paralelismos de ideas y de esa misma forma de ver lo teatral con nuestro autor.

Por su parte, James Joyce y su *Ulysses* están presentes también en Machado a la hora de pensar su plataforma teórica, aunque no encontremos paralelismo alguno entre ambos.

Y pasemos ya, una vez planteada la cuestión principal, a transcribir el texto maireniano que nos va a servir para desarrollar las conclusiones expuestas hace unos momentos.

> (Apuntes de Juan de Mairena).
>
> 1.º *Salud señora para encomendarle a Dios y qué buen ver que tiene todavía esta señora.* Esta retahila de palabras, horra de signos de puntuación, es lo que resta de *La visita de duelo,* comedia en que Juan de Mairena ensaya una nueva técnica para el diálogo. «Sería conveniente —escribe Mairena— que nuestros actores fuesen algo ventrílocuos o que dispusiesen, por lo menos, de dos voces: una de claro timbre para lo que se dice, y otra, algo cavernosa, para lo que paralelamente se piensa. El público aceptaría cuanto hay de artificial en el empleo de esas dos voces, a cambio de poder más hondamente penetrar en la psicología de los personajes. La comedia integral a cartas vistas, que es el poema dramático del porvenir, requiere convenciones de esta índole».

Hasta aquí el texto [1] que continúa todavía, pero sin interés ya para lo que nos proponemos.

Cabe hacer, antes de proseguir, una pregunta. ¿Conocía Machado la obra de O'Neill? Es posible que sí, puede responderse, pero no podemos afirmarlo con certeza. Hay que tener en cuenta las distancias que entonces separaban los

[1] JM-I, XXVIII. OPP, 440.

continentes y la dificultad que éstas representaban para el intercambio de ideas entre ambos mundos; y más especialmente, hay que considerar el momento teatral español. No quiere esto decir que quizá en libro llegase a conocer parte de su obra, pero, desde luego, es difícil suponer en el Madrid de aquellos años representaciones como la de *Extraño Interludio* —que fue todo un experimento en su propio país— o *Electra* —montada, en un alarde de virtuosismo técnico hace pocos años todavía en Madrid—. Incluso otros temas menos ambiciosos, aunque no menos angustiados, como *Ana Christie* o *El deseo bajo los olmos* son difíciles de imaginar representados en aquellos años en los que la censura política iba emparejada con la religiosa, y esta última difícilmente admitiría la problemática del escritor americano. Es curioso observar, por otro lado, la coexistencia amable de cosas tan dispares como la rigidez moralista oficial —tanto en el teatro como en las costumbres[2]— y el auge que en aquellos años mantuvo la novela, no ya atrevida, sino incluso abiertamente pornográfica, cuyos máximos representantes serían Pedro Mata, Pérez Escrich y, más que ninguno, «El Caballero Audaz». Pero esto son divagaciones en torno al tema, aunque las mismas nos valen para ir cercándolo. Si respecto a O'Neill nos queda la duda de si lo conoció a través de la lectura de sus obras, o no, y si esa lectura —si la hubo— se limitó a algunos títulos más o menos significativos de su producción, o fue completa; respecto a Joyce no tenemos duda alguna.

Sabemos que Antonio Machado leyó a Joyce, y no como un lector más, por curiosidad, pasatiempo o simple afición a leer, sino con verdadero interés por desentrañar el extraño mundo del *Ulysses*. Prueba palpable de lo antedicho la en-

[2] Magníficamente reflejadas en esta estupenda obra, plena de ironía y observación, que es el *Relato inmoral* de Fernández Flórez.

contramos en su inédito discurso de ingreso en la Real Academia, en el que hace un detenido examen de la obra del irlandés, así como unas apreciaciones en torno a la misma que demuestran que había calado hondo en su intención.

> El *Ulises* del irlandés James Joyce es a su manera —manera, en verdad, demoníaca— obra también de poeta. Si la considero fruto rezagado del ochocientos es porque me parece que sin haber seguido con atención la más turbia corriente del siglo romántico, no acertaríamos a comprender de ella una sola página. ¿Es la obra de un loco? La locura es una enfermedad de la razón y este monólogo de Joyce está fría, sabia y sistemáticamente desracionalizado. No hay razón que pueda enfermar en todo el libro, porque el pensamiento genérico ha sido, valientemente, arrojado por el autor al cesto de la basura. No puede ser producto de un débil mental cuya conciencia fragmentaria se vierte al fin alguna vez en moldes racionales, sino de una robusta inteligencia, capaz de someter muchos cientos de páginas a un completo expurgo de toda lógica externa. (...) La obra de Joyce pretende ser el poema de la perfección, horra de lógico esquematismo, mejor diré de la expresión directa del embrollo sensible, la caótica algarabía en que colaboran, con la heterogeneidad de las sensaciones, toda suerte de resonancias viscerales. Exigir inteligibilidad a esta obra carece de sentido, porque el lenguaje no tiene en ella nada que comunicar. Las palabras, a veces, se reúnen en frases que parecen significar lógicamente algo, pero de pronto observamos que se asocian al azar o por virtud de un mecanismo diabólico. El lenguaje es un elemento más del caos mental, un ingrediente del bodrio psíquico, que el poeta nos sirve.
>
> (...) La obra de Joyce es una vía muerta, un callejón sin salida, del solipsismo lírico del mil ochocientos.
>
> .....
>
> El sujeto se fragmenta, se corrompe y se agota por empacho de subjetivismo. El desfile vertiginoso de sus imágenes no es ya el fluir de una conciencia, porque estas imágenes, que unas parecen brotar de lo hondo y otras venir de fuera, pretenden valer por sí mismas, no pertenecer a nadie, no guardar relación

> entre sí; no constituyen de ningún modo un objeto mental que pueda contemplarse, conservando, no obstante, la antipática frialdad de lo objetivo.
>
> Continuar a Joyce, tomar como punto de partida su obra, parece, a primera vista, empresa más ardua que escribir novelas después de haber leído *A la recherche du temps perdu.* Algo hay, sin embargo, en el libro del irlandés, no obstante lo absurdo y extremado de su contenido y, acaso por ello mismo, que mira al porvenir. Dicho de otro modo: cuando una pesadilla estética se hace insoportable, el despertar se anuncia como cercano. Cuando el poeta ha explorado todo su infierno, tornará, como el Dante, a *rivedere le stelle,* descubrirá, eterno descubridor de mediterráneos, la maravilla de las cosas y el milagro de la razón [3].

Las líneas anteriores ofrecen amplio campo de meditación. Yo, cada vez que las leo no puedo sustraerme a la sonrisa, pensando en los graves académicos barbados y sumos sacerdotes conservadores de los valores tradicionales de la España eterna, para los que muy posiblemente la obra de Joyce habría sido en más de una ocasión motivo de escándalo literario, asombrados ante el revolucionario discurso, y las no menos revolucionarias citas, de Antonio Machado. Creo ver —y quizá esté equivocado— no poca ironía en este boceto de discurso machadiano.

Pero vayamos por el camino recto, evitarlo es desviarnos. A Machado, Joyce le caló hondo; el sistema revolucionario de escribir una novela, esa falta de lógica y de sistemática, aparte asombro, le hizo meditar en más de un problema. No tiene nada de extraño, pues, que tratase de aprovechar algo de lo que Joyce puso en marcha para su revolucionaria teoría teatral.

Existe una conexión evidente entre estos tres autores, que vienen a complementarse entre sí por el camino de esa

[3] OPP, 850-52.

teoría. Lo que Machado aprovecha, tras asimilarlo a su modo de pensar y crear, de Joyce, va implícito también en lo que sustenta O'Neill en su magna realización *Extraño Interludio.* Vayamos viéndolo. El texto fragmentario que Machado atribuye a Mairena, como única muestra de la obra teatral perdida, dice así:

> Salud señora para encomendarle a Dios y qué buen ver tiene todavía esta señora.

Así, continuado, horro —como dice Mairena— de signos de puntuación, el párrafo indica mucho más de lo que a primera vista puede parecer. Es un aprovechamiento, por vía experimental y apenas sin consecuencias, de lo que Joyce expone ampliamente en el último capítulo de su obra. Ese largo monólogo de la esposa del protagonista en el que el pensamiento, libre de trabas, se anuda y entrecruza en un sinfín de ideas, que aparentemente dan la sensación de un caos, es el origen de esa pequeña frase [4]. En ninguno de los dos ejemplos hay signos de puntuación; las ideas, como ya indiqué, caminan estrechamente enlazadas entre sí, de forma que acaban por parecer un solo cuerpo. El antecedente está claro y quizá se clarificase más si Machado lo hubiese extendido algunas líneas más; pero no era necesario, ya que a su intento con lo transcrito había más que suficiente. En este caso, James Joyce puede ser un antecedente, pero sin más; ahí termina su influencia y, casi arrancando de la iniciación misma, comienza el paralelismo con O'Neill.

El tema merece meditarse. O'Neill es uno de esos gigantes del teatro universal, recreador de mitos clásicos y obsesionado

[4] «Ocho frases de cinco mil palabras cada una que se desenvuelven en un solo movimiento giratorio parecido al de la tierra en el espacio»... James Joyce, por Jacks Mercantón, como Introducción al *Ulises,* Santiago Rueda, editor, Buenos Aires, 1966. El mencionado monólogo ocupa las págs. finales de la obra; 685 a 728.

por la pureza perdida, tanto material como espiritualmente. Pero al mismo tiempo, O'Neill es un experimentador de la materia con la que trabaja; casi todas sus obras, aparte el empuje trágico que arrastran, tienen una enorme proyección experimental, donde juega, o pretende jugar con todas las posibilidades que el tema y la técnica teatral ponen en sus manos. Desde el corto monólogo en un acto —*Antes del desayuno*— hasta el monumental teatro masivo —*Lázaro reía*— todo lo moldea, lo destruye y vuelve a construir este autor. Y quizá la experiencia más ambiciosa —al lado de su *Emperador Jones*— sea ese *Extraño Interludio* en donde rompe las barreras establecidas por el tiempo y el espacio. Ya no sólo argumentalmente refleja tres generaciones de personajes, lo que de por sí implica un enorme lapso de tiempo teatral, sino que en sus largos y densos nueve actos rompe la duración clásica de las obras teatrales, fragmentando la representación en dos. No es el caso de *Electra,* experiencia también ambiciosa, pero que viene a constituir una trilogía, sino la rotura de una unidad, de un molde único e indivisible, por ineludibles necesidades de descanso, tanto para el espectador como para el actor.

Pero no es esta experimentación —interesante, por demás— la que nos va a ocupar ahora, ya que tanto teórica como prácticamente, Machado no abusó de los moldes establecidos, sino de ese otro aspecto más profundo de los personajes. Me reafirmo en mi creencia de que Antonio Machado no conoció esta obra, ya que es difícil suponer, que, interesado como estaba en esa «pequeña revolución teatral» suya, de haberla conocido no hubiese acusado alguna incitación, siquiera como comentario, en torno a ella. De ahí que hablemos de paralelismo, de coincidencia en la idea, pero nunca de influencia con un carácter más o menos indirecto. Y aquí entramos en las explicaciones que al texto anterior,

con su claro antecedente en el *Ulises* de Joyce, da Mairena:

> Sería conveniente —escribe Mairena— que nuestros actores fuesen algo ventrílocuos o que dispusiesen, por lo menos, de dos voces: una de claro timbre para lo que se dice, y otra, algo cavernosa, para lo que paralelamente se piensa.

Doble acción, llevada a sus últimas y más arriesgadas consecuencias por Eugene O'Neill. Efectivamente, en el primer acto de su obra mencionada, leemos, como acotación a tener en cuenta antes de iniciar el diálogo los personajes, y referido a uno de ellos —Marsden— pero, por extensión, aplicable a todos a lo largo de la obra: «Su voz cobra una monótona tonalidad meditativa, sus ojos contemplan perezosamente absortos sus pensamientos a la deriva» [5]. Sobre este punto —muy importante— presionan, al hablar de la obra, los comentaristas, dándolo como uno de los aciertos teatrales del autor. Por ejemplo, el traductor a nuestra lengua de las obras de O'Neill, León Mirlas, dice en la introducción a la edición citada, y refiriéndose a la coincidencia que nos interesa: «Su recurso del desdoblamiento del diálogo es uno de sus análisis dramáticos mejor logrados, y en los vericuetos de sus frases, (...) quedan apresados muchos detalles que revelan en O'Neill un observador agudo y penetrante» [6]. Y en otro lugar, valoriza la labor del autor respecto al monólogo y el aparte: «...el monólogo, que convierte el ridículo aparte clásico en un procedimiento técnico de gran valor».

Por su parte, el autor americano Joseph Wood Krutch, en la «Introducción» que precede a estas obras, expresa agudamente la característica principal del drama: «*Extraño*

---

[5] *Extraño Interludio*: Acto I. En *Nueve dramas*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1960 (2 tomos). La obra a que hacemos referencia se incluye en el tomo II, págs. 136 a 389.

[6] *Ob. cit.*, Prólogo, pág. 35.

Interludio es la más discursiva, cavilosa y 'novelística'. Todas las incidencias son analizadas, enfocadas desde diversos ángulos y comentadas por distintos personajes. En efecto, es combinar hasta un grado notable el carácter vívido y directo del drama con la textura, más intrincada, de la novela moderna: y, a decir verdad, dicha obra ha aportado al teatro ciertas sutilezas que sólo la novela había parecido capaz de sugerir hasta entonces»[7]. Lo que viene a coincidir con el último fragmento del párrafo transcrito y estudiado aquí.

> El público aceptaría cuanto hay de artificial en el empleo de esas dos voces, *a cambio de poder más hondamente penetrar en la psicología de los personajes*. La comedia integral, a cartas vistas, que es el poema dramático del porvenir, requiere convenciones de esta índole.

Y para mejor conseguir estos efectos, O'Neill preconizaba —y al menos parece que se llevó a efecto en las representaciones de la obra— que la acción debería, si no detenerse, adquirir un ritmo más lento, más opaco, a media luz, mientras el personaje exponía su pensamiento, adquiriendo ritmo normal y la luminosidad que la acción requería, cuando el diálogo se correspondía con esta última.

No encontramos en Machado ninguna anotación sobre esto, por lo que debemos suponer que no lo tuvo en cuenta en su concepción del «teatro cúbico» que es en realidad el que lo ocupó, sin llegar a entrar en el «no euclidiano de *n* dimensiones», aunque creo oportuno advertir que esas realizaciones corresponden más a la concepción del director que del autor. No arrojan estos datos sombra alguna sobre la originalidad de ese «teatro cúbico» concebido por Mairena-Machado. Las influencias y los paralelismos, si se adaptan a las concepciones de los personajes, pierden su sentido de

[7] *Ob. cit.*, Introducción, pág. 61.

tales influencias para entrar a formar parte del mundo particular del autor que las ha acogido. No hay demérito por parte de Antonio Machado en haber adoptado alguna de las muchas sugerencias que seguramente le brindó la lectura de la obra de Joyce. Mucho podríamos extendernos sobre el tema, así como sobre la influencia o antecedente de Marcel Proust —el otro autor citado en su discurso académico de ingreso en la docta Casa—, en la elaboración de su pensar en torno a la temporalidad. Pero no es de aquí el planteamiento y preferible es no insistir con exceso en lo que se nos va a quedar en apunte o esbozo de ideas.

Volvamos pues, para terminar, al «teatro cúbico» machadiano y considerémoslo, con estricto sentido de la justicia, como una de las concepciones más originales que España ha podido aportar a la marcha del teatro universal. Hay que revalorizar, también en esto, la figura de Antonio Machado, experimentador teórico y sin ambición, de lo que otros llevaron a la práctica con éxito justamente reconocido y quizá arrastrados por su insuperable afán de aventura humana. Antonio Machado tenía ya cumplido su ciclo y, por lo demás, su propio escepticismo le llevó a envolver de suave ironía estos, y tantos otros, conceptos que al cabo de los años van alcanzando su justo y merecido nivel, relegándolos, por propia voluntad de hombre tímido y escéptico, a un nivel inferior del que eran merecedores.

III

POR POSIBLES NUEVOS SENDEROS. ¿ES SU COLABORACIÓN TEATRAL UNA NUEVA FORMA DE EXPRESIÓN DE SU OBRA?

Planteamos, en este capítulo, una pregunta que consideramos fundamental para la mejor comprensión, no ya sólo del teatro, sino de la obra total de Antonio Machado.

Hay que tener en cuenta, a la hora de enjuiciar estos aspectos bajo una visión global y de conjunto, que la obra de Antonio Machado es una pieza monolítica, apenas sin fisuras; en la que cada libro, cada escrito, tanto poético como en prosa, añade un bloque más al edificio ya levantado. No hace falta entrar en la categoría del genio intuitivo para apercibirse de lo antedicho que, por otra parte, ya ha sido apuntado por crítico tan prestigioso como Ricardo Gullón [1]. Pero es preciso tener en cuenta esto si se quiere comprender en su totalidad esa misma obra, que va engarzada, ajustada pieza a pieza, y que es, en cierto modo, la ampliación constante por varios y diversos caminos, de lo que ya —embrionariamente— se contenía en *Soledades*. Pero

---

[1] *Las secretas galerías de Antonio Machado*, Cuadernos Taurus, Taurus Ediciones, Madrid, 1958.

no vamos ahora a proceder a un análisis de este bloque ni a una demostración de la solidez del mismo; tiempo y lugar habrá más adecuados para esa labor que, por otra parte, tengo ya establecida sobre el papel en un cuadro de enlaces que en su día daré a conocer. No; lo que ahora se pretende es algo bien distinto, aunque sin tener en cuenta la premisa antedicha, de no muy fácil comprensión.

Hasta ahora el teatro se ha mantenido marginado de la obra de uno y otro Machado. El problema de inclusión en unas «Obras Completas» es patente —y no se me escapa su dificultad—, dado su carácter común a ambos hermanos, pero se impone —creo yo— una actitud clara y definitiva respecto a estas obras que, sin ningún lugar a dudas, deben figurar en las recopilaciones completas tanto de Antonio como de Manuel, que se preparen, aunque, naturalmente, dentro de un marco de rigor crítico que las sitúe en su justo lugar y con un amplio margen de comprensión hacia la figura colaboradora —sea cual sea en cualquier caso— a fin de no disminuirla, dado el carácter exclusivo que deben tener esas «Obras Completas»[2]. Tomemos, pues, estas obras teatrales como parte integrante, recién incorporada, de la obra total del autor —siempre, claro, ciñéndonos a todo lo establecido a lo largo de estas páginas— y pasemos a acomodarlas, como trabajo previo, entre los otros bloques del edificio machadiano.

La labor es difícil; no hay por qué negarlo. Por una parte sus características independientes en cuanto obras de teatro nos inclinan a situarlas en un apartado especial, en un hueco

[2] Para conseguir esto, nada mejor, como preparación preliminar, que unas ediciones críticas de cada una de las piezas teatrales, realizadas con un absoluto rigor investigador e histórico, en las que, dado su carácter individual, se podría profundizar más, tanto en la visión de conjunto como en las particularidades de cada una de ellas.

destinado exclusivamente a las mismas; pero, por la parte opuesta, las características, no ya de supeditación, sino de integración de esas obras teatrales en una larga serie de teorías que ya tienen su lugar determinado en el conjunto, indicarían una clara ruptura en el sistema establecido, caso de no ser incorporadas en sus lugares correspondientes.

¿Quiere esto decir que sería necesaria una fragmentación de las mencionadas piezas teatrales, en lógico detrimento de las mismas? No me atrevo a asegurar tanto, que en buena lógica sería irrazonable, pero no me cabe duda que una incorporación a la obra total siguiendo las indicaciones anteriores acarrearía esa atomización. A mi entender, la primera es la única solución lógica, no aislándolas, como hasta el presente se ha venido haciendo, sino tendiendo puentes de unión entre éstas y las diferentes partes con las que enlazan.

Pero para esto mismo tengamos en cuenta un dato muy importante. La integración de la pieza teatral dentro de la doctrina machadiana se hace siempre a partir de los años de Baeza, y, especialmente, con referencia a su producción en prosa. Poco, muy poco, encontramos en relación con la obra primera de Antonio Machado, ya que, como hemos visto con anterioridad, los enlaces con SGO y CC son muy escasos, acentuándose por lo que a poesía se refiere, en NC y, desde luego, en la más importante de su producción en prosa: CA y JM.

Establecida esta incorporación, urge responder a la pregunta que acoge el capítulo, resultando, de esta forma y bajo esta visión, mucho más sencillo darle respuesta adecuada, ya que partimos, no de un todo aislado e independiente, sino de una parte más integrante en un conjunto indivisible[3].

[3] Vuelvo a hacer hincapié —y nunca creeré que suficientemente— en que estas líneas responden en todo momento a una visión machadiana —de Antonio— de estas piezas. Válido como es, a mi entender,

Ateniéndonos, pues, a esta premisa, podemos afirmar que efectivamente el teatro vino a significar para Antonio Machado una nueva forma de expresión —embrionaria en sus características de ensayo experimental— a su obra no poética. Este tanteo a lo largo de las seis obras en colaboración adquirió, en su única incursión individual, características plenas de independencia, pasando a crear una obra original que nada debe en supeditación a los mismos, a otros aspectos particulares de esa obra total, aunque beba en ellos la problemática que se plantea. *El hombre que murió en la guerra* alcanza así plena diferenciación con el resto del teatro al tomar carta de naturaleza propia, como algo individual, que, si bien se integra en gran parte de su postura teórica, no está en nada dependiente de lo escrito en otros lugares.

Estos tanteos a modo de ensayo preliminar escalonado, tal como ya hemos apuntado anteriormente, responden a una forma de ser y hacer *muy Antonio Machado.* Sabido es, e incluso en páginas anteriores queda dicho, que nuestro autor hacía borradores preliminares que le servían para posteriores desarrollos lo que no obstaba para que publicase, si así lo creía conveniente, unos y otros en momentos y lugares diversos. Sin ir más lejos, en el mismo *Juan de Mairena* se repiten algunos conceptos en el I y II libro. Esto no influye negativamente, pues Machado era hombre de lento fluir en el pensamiento y gustaba de redondear primitivas ideas que ya estaban publicadas. Caso distinto es el de *Los Complementarios,* que no es, en realidad, más que un borrador de proyectos sin concluir. Así encontramos, y ya lo hemos apun-

para uno de los hermanos, la misma validez se extenderá al otro el día en que se inicie el estudio correspondiente a su participación, planteándole idénticos problemas de incorporación a su obra total. La mejor solución, normalmente, sería la aplicada por Editorial Plenitud a su edición de ambos Machado, haciendo de este apartado teatral el nexo de unión entre los dos poetas.

tado, saltos de fechas, muy en especial por lo que a su última obra teatral se refiere, en relación con su otra gran obra en prosa. Pero ahora no es el momento de dedicarse a establecer precedentes cronológicos que, por otro lado, no conducen a ningún sitio. Quiero indicar esto, que la integración de estas obras teatrales —siempre, creo inútil repetirlo, en lo que a Antonio Machado se refiere— en el contexto general de su pensamiento, está hecha a conciencia, no de una manera volandera y de paso, recogiendo estas o aquellas ideas y aprovechándolas aquí y allá. No; la exposición teórica de éstas y el desarrollo ideal de las otras forma un bloque homogéneo, compacto, en el que ambas partes se apoyan y ayudan mutuamente. Si en ciertos aspectos la exposición teatral ayuda a aclarar puntos oscuros —como hemos visto a lo largo de las partes anteriores— de ese pensamiento, éste, no es menos cierto, da consistencia a esas trabazones teóricas, haciéndolas firmes y capaces de soportar, sin perder esa firmeza, su trayectoria teatral. No cabe la menor duda de que Antonio Machado encontró una salida a su pensamiento a través de su teatro; en cierto modo había llegado a un callejón sin salida en el rondar y rondar en torno al solipsismo, y la puerta de escape se le presentó de pronto en la labor teatral. Si vestía esas ideas con ropajes de personas, si creaba héroes en torno a las mismas, huía en cierto modo de la obsesión, se salvaba en un grado íntimo de esa soledad que lo atenazaba. Pero esto nos llevaría quizá demasiado lejos y acabaríamos enlazando con los apócrifos —personajes unos y otros, ya sea sobre escenario o en conversaciones de solitario— y no pretendemos llegar a eso. Quedan puertas abiertas, pero no es, por ahora, nuestro camino.

Volviendo a nuestro planteamiento, reencontramos esa forma de hacer escalonada, a base de sucesivos asedios a

una misma idea, como característica principal de esta experiencia. Incluso sugerencias que se plantean al paso —como la posible (y en cierto grado hipotética) de que el embrión de *El hombre que murió en la guerra* puede encontrarse en *Desdichas de la Fortuna*[4]— encajan perfectamente en este modo de construir que tenía Antonio Machado. Pero no nos dejemos deslumbrar por la aparente sencillez de estas conclusiones y tratemos de ver las obras como tales, prescindiendo, siquiera sea por un momento, de esos enlaces y supeditaciones a esos otros aspectos teóricos.

A la luz, pues, de su estricta valoración teatral, no resultan, éstas, difusas, equívocas u oscuras. La obra en sí es un todo independiente construido con un rigor teatral de corte clásico. Así se han visto hasta ahora; así han sido enjuiciadas. Lógicamente, desde tal punto de vista este conjunto de piezas teatrales tienen que aparecérsenos como obras menores, pero dignas de esos autores. No hay oscuridad en el asunto, ni éste resulta discursivo o premioso. Y aquí encuentro yo uno de esos grandes aciertos que sin ningún género de dudas hay que apuntar en el haber de Manuel Machado. Obras hay que ocultan tesis y están cargadas de simbolismo, pero cuya claridad se hace difícil a los no iniciados en el mundo de sus autores. El fenómeno no es de ahora, aunque en el denominado «teatro del absurdo» haya alcanzado cotas difícilmente imaginables hace algunos años. En contra de las muy autorizadas opiniones de críticos y estudiosos de la obra de los autores englobados en dicha denominación, encuentro en todos ellos un grave fallo de raíz; no aíslan lo que debe ser la construcción teatral de su forma de pensar, de la ideología que sustentan, supeditando la

[4] Véase, a este respecto, el apartado b) de las «Conclusiones Finales» de la Segunda Parte.

realidad teatral en sí a aquélla; y de ahí —a mi modo de ver y entender— ese «absurdo» que las caracteriza. Son obras minoritarias —qué duda cabe— que vienen a formar una especie de religión misteriosa en la que sólo tienen cabida los iniciados. Por oposición, encontramos en la otra cara de la moneda, el teatro simple y puro, aunque sin llegar a su reducción al mimo. Me refiero a esas obras sin nada dentro, simple exposición de sucesos más o menos afortunados, pero que nada guardan ni dan; tampoco el fenómeno es de hoy, aunque en la contemporaneidad del mismo es más fácil analizarlo que en ejemplos pretéritos. Son piezas construidas, por lo general, a base de lugares comunes, de situaciones hechas, que están destinadas al olvido en cuanto pasen los años y la base sobre la que se sustentan haya perdido vigencia.

En el término medio está la virtud, dice un viejo refrán español que, como siempre, acierta plenamente porque no lo hizo éste ni aquél, sino un hombre vulgar llamado Juan; esto es, el pueblo.

Y el teatro de los Machado se encuentra, según lo entiendo yo, en ese meritorio término medio, en el que la obra resulta diáfana, completa y total, como un pequeño universo cara a un público a quien va dirigida, pero sustentada por un andamiaje sólido y resistente que, al fijarnos en él, nos va aclarando y ampliando la exposición simple que en un principio habíamos aceptado como suficiente. Ni vacías de todo y excesivamente densas, esas piezas teatrales están levantadas sobre un equilibrio que podríamos denominar perfecto.

Así se explica más claramente la aseveración hecha líneas más arriba respecto a Manuel Machado. Tomemos, para finalizar, la última obra de la serie —*El hombre que murió en la guerra*— y observémosla a la luz de esta postura crítica.

Fácilmente advertimos el fallo. Esta obra acusa, respecto a las anteriores, un desequilibrio que supone un saldo negativo en su haber. Porque esta obra, individual de Antonio Machado, está excesivamente lastrada de tesis y falta, por el contrario, de acción teatral. Ya hemos apuntado en líneas anteriores que, efectivamente, en esta obra Antonio Machado rebasa los límites que habían caracterizado la anterior producción para alzarse, en la cumbre de su quehacer teatral, como autor pleno y autosuficiente, aunque a la luz de este análisis —esto es, teatralmente hablando— no haya podido encontrar la correspondencia entre acción y diálogo que él mismo exige y, por lo mismo, la obra no alcance el equilibrio que las anteriores [5].

Todo esto viene a confirmar lo ya expuesto, de que Antonio Machado intentó, por medio de la expresión teatral, una nueva forma de exposición de sus ideas, aunque es claramente perceptible que, sin el apoyo colaborador de su hermano, el autor teatral desaparece o, al menos, queda disminuido.

No quiere esto indicar en ningún momento merma en la intensidad de esa vocación teatral que venimos estudiando, pero es camino, también, que nos lleva a conceder a Manuel una valoración —siempre aproximada en lo que a este estudio concierne— acerca de su participación como «carpintero» de las seis obras conjuntas.

...Y al César, lo que es del César.

[5] Tal vez llame la atención lo que indico en relación con otras afirmaciones mías anteriores. No hay contradicción alguna y sí partes complementarias sobre una misma base. En otros lugares de esta misma obra hablé de *El hombre que murió en la guerra* como obra de Antonio Machado, forma de exposición de unas ideas personales suyas, sin hablar para nada de la obra como pieza teatral en sí; ahora la estoy enjuiciando bajo este segundo aspecto, que si bien discrepa, aparentemente, de los anteriores, en su escala de valoraciones también los complementa al iluminar la cara que aún permanecía oculta.

EPÍLOGO Y APÉNDICES

EPÍLOGO

Alcanzadas ya las páginas finales del libro, hora es de establecer el balance que el mismo nos da, especificando, siquiera sea rápida y un tanto marginalmente en un epílogo, las conclusiones a que hemos llegado a lo largo de este recorrido por la vocación teatral de Antonio Machado.

Percibimos de inmediato dos caminos independientes. Uno nos conduce a la realización práctica, al quehacer teatral sobre el escenario, dentro de un clarísimo desarrollo clásico y tradicional en la construcción y el desarrollo de la obra; incluso en el planteamiento escénico de los personajes. No encontramos innovaciones que nos hagan presumir en Antonio a un revolucionario del teatro, en abierta ruptura con esas mismas normas que utiliza obra a obra.

Efectivamente, el otro camino nos conduce a su labor teórica, en la que asistimos a una exposición detallada de lo que, para Antonio Machado, debe ser el teatro si desea caminar acorde con los tiempos. En estos apuntes —ya que su propio carácter los imposibilita para cualquier otra denominación más ambiciosa— Machado abre nuevos horizontes presintiendo experimentaciones que aún tardarían muchos años en surgir y de las cuales fue adelantado su gran amigo

Valle-Inclán. ¿Quizá el conocimiento de este teatro valleinclanesco lo incitó?

Me inclino por una respuesta negativa. Machado obró sólo por personal intuición en la que, como en todo intuitivo, existían lagunas y fallos. Uno de ellos es —o puede ser— la apreciación del teatro de Valle-Inclán; apreciación de matices negativos o, al menos, de parcial incomprensión del mismo.

En carta a Pérez de Ayala dice:

> Aguardo con impaciencia su estudio sobre el teatro de Valle-Inclán. Muy entusiasta soy yo del maestro Valle; pero creo que a su obra cuadra mejor la forma expositiva que la dialogada. Su diálogo, excesivamente cortado y sentencioso, necesitaría un poco de dialéctica para un tal diálogo. Encuadrado dentro de la prosa descriptiva estaría mejor. Con todo, su teatro es bello por su dinamismo y por cierto ambiente popular que, a guisa de aura, acompaña a los personajes [1].

No es, pues, Valle-Inclán el que inspira sus ideas. Personales, propias y totalmente intransferibles, están en abierto divorcio con la práctica teatral. ¿Por qué?

La única explicación que encuentro viable es la que puede ampararse en su carácter, en su humildad de pensador y en su timidez de creador, que ya le hizo adoptar idénticas, o similares, características a sus otros escritos de tipo filosófico, ocultándose incluso tras un apócrifo al cual achacarle todos aquellos «impromptus» que bullían en su interior.

> Yo no me atrevo a decir en público ciertas cosas, por miedo a que se me crea defensor de la barbarie nacional...

---

[1] Andrés Amorós, «Dos cartas inéditas de Antonio Machado a Pérez de Ayala», en *ABC*, 21 (?) de noviembre de 1968. También incluidas por Aurora de Albornoz en su *Antología de la prosa de Antonio Machado*, tomo II, págs. 216-217, Ed. Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1970.

La cita, correspondiente a una carta a Unamuno, ya la hemos utilizado anteriormente, pero creo es suficiente para explicar algunas de esas actitudes machadianas.

Y así llegamos al final definitivo, quedándonos frente a un hombre bueno, humilde y sincero que escribió para otros lo que su propia humildad no quiso publicar.

APÊNDICE I

TEXTOS

Incluyo, a título de apéndice, algunos —no todos— de los textos que sobre teatro escribió Antonio Machado. Me he limitado a incluir aquellos a los que se hace referencia a lo largo del libro —excepción hecha del concerniente a «El gran climatérico»— o que amplian lo expuesto en el Manifiesto Teatral.

TEXTO 1

(*«DON NADIE EN LA CORTE». BOCETO DE UNA COMEDIA EN TRES ACTOS DE JUAN DE MAIRENA*)

ACTO PRIMERO

ESCENA ÚNICA

Un señor importante. Claudio (su criado)

S. I. — Dime, Claudio, ¿quién estuvo aquí esta mañana?
C. — Uno que preguntaba por usted.
S. I. — Pero ¿quién era?
C. — Uno.
S. I. — ¿No dijo cómo se llamaba?

C. — ¡Qué memoria tengo! Me dio esta tarjeta.

S. I. — (*Leyendo.*) «José María Nadie. Del comercio» (*A* CLAUDIO.) Si vuelve, que pase.

TELÓN

ACTO SEGUNDO

ESCENA ÚNICA

Señor importante. Claudio

S. I. — ¿No ha vuelto Don José María Nadie?

C. — No, que yo sepa.

S. I. — ¿Nadie más ha preguntado por mí?

C. — Nadie.

S. I. — ¿Nadie?

C. — Nadie.

TELÓN

ACTO TERCERO

ESCENA ÚNICA

Señor importante. Claudio. Un espejo de tocador, que hace cuanto indica el diálogo

S. I. — Dime, Claudio: ¿qué le pasa a este espejo?

C. — ¿Qué le pasa?

S. I. — Cuando voy a mirarme en él da una vuelta de campana —¿ves?—, y me presenta su revés de madera.

C. — Es verdad. Pues ¡es gracioso!

S. I. — Luego —míralo— vuelve a su posición normal, sin que nadie lo toque. Prueba tú a mirarte.

C. — ¡Quieto! Conmigo no se mueve, señor. Pruebe usted ahora.

S. I. — ¡Quieto! ¡Otra vez! (*Furioso.*) ¡Juro a Dios!

C. — ¡Tiene gracia!

S. I. — ¡Maldita! (*Con voz ronca.*) Claudio, ¿quién estuvo aquí esta mañana?

C. — Esta mañana estuvo aquí don José María Nadie. Se marchó, cansado de esperarle a usted, y dijo que no volvía más.

TELÓN

TEXTO 2

(DE TEATRO)

Hay cómicos que siempre están en escena, como si vivieran la comedia que representan. De éstos se dice, con razón, que son los mejores. Hay otros cuya presencia en el escenario no supone la más leve intervención en la comedia. Ellos están allí, en efecto, pensando en otra cosa tal vez más importante que cuanto se dice en la escena. Estos actores me inspiran cierto respeto, y espero, para juzgarlos, el papel que coincida con sus preocupaciones. Hay otros, en fin, que ya están, ya no están en la comedia, porque en ella entran o de ella salen a cada momento, por razones que sólo conoce el apuntador. De éstos hay poco que esperar: ni dentro ni fuera del teatro parece que hayan de hacer cosa de provecho.

TEXTO 3

Es la dramática un arte literario. Su medio de expresión es la palabra. De ningún modo debemos mermar en él los oficios de la palabra. Con palabras se charla y se diserta; con palabras se piensa y se siente y se desea; con palabras hablamos a nuestro vecino, y cada cual se habla a sí mismo, y al Dios que a todos nos oye, y al propio Satanás que nos salga al paso. Los grandes poetas de la escena supieron esto mejor que nosotros; ellos no limitaron nunca la palabra a la expresión de cuantas naderías cambiamos en pláticas superfluas, mientras pensamos en otra cosa, sino que dicen también esa otra cosa, que suele ser lo más interesante.

Lo dramático —añadía Mairena— es acción, como tantas veces se ha dicho. En efecto, acción humana, acompañada de conciencia y, por ello, siempre de palabra. A toda merma en las funciones de la palabra corresponde un igual empobrecimiento de la acción. Sólo quienes confunden la acción con el movimiento gesticular y el trajín de entradas y salidas pueden no haber reparado en que la acción dramática

va poco a poco desapareciendo del teatro. El mal lo han visto muchos, sobre todo el gran público, que no es el que asiste a las comedias, sino el que se queda en casa. Disminuida la palabra y, concomitantemente, la acción dramática, el teatro si no se le refuerza como espectáculo, ¿podrá competir con una función de circo o una capea de toros enmaromados? *Sólo una oleada de ñoñez espectacular, más o menos cinética, que nos venga de América, podrá reconciliarnos con la mísera dramática que aún nos queda.* Pero esto no sería una resurrección del teatro, sino un anticipado oficio de difuntos.

TEXTO 4

Mairena, crítico de teatros. — Nuestros actores que, en general, no carecen de inteligencia, suelen entender lo que dicen, pero muy rara vez lo sienten. Y es su inopia sentimental lo que les lleva a simular el sentimiento, exagerando sus gestos exteriores. Pero un sentimiento simulado es algo tan insoportable en el teatro como fuera de él. Sólo nuestro gran Antonio Vico logra, en momentos determinados, el perfecto ajuste de gesto y la palabra, su conciencia exacta en la expresión *teatral* de una emoción *auténtica*. En estos momentos inolvidables, es Antonio Vico el actor más grande que ha pisado nuestra escena. (De un artículo de Mairena, publicado en *La Venencia de Jerez*, 1900).

TEXTO 5

La ineptitud de nuestros profesionales de la crítica teatral —Mairena alude a los de su tiempo— ha convertido a más de una fina actriz de comedia en máscara *destrozada* de la tragedia.

TEXTO 6

LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS
(AUTOCRÍTICA)

La Lola...
La Lola se va a los Puertos;
la isla se queda sola.

He aquí el motivo inicial de nuestra comedia. La «solearilla» no dice mucho. Acaso tampoco pretende sugerir nada. Se limita a consignar un hecho y, acaso, a lamentarlo. Entre nosotros hay quien se ha preguntado:

Y esta Lola, ¿quién será
que así se ausenta dejando
la isla de San Fernando
tan sola cuando se va?

Supongamos que es una cantadora de flamenco, de cante hondo. El cante hondo, como otras cosas hondas, no obstante apariencias más o menos circunstanciales, se va, irremediablemente. Cierto que, en su lugar, aparecen otras cosas. ¿Mejores? ¿Peores? Para los progresistas del año 70 y los snobs de todos los tiempos el cambio es, a fin de cuentas, ganancia, y lo último siempre lo mejor. Ellos se consolarán fácilmente con esos tangos argentinos, que a nosotros nos parecen desteñidos danzones cubanos, como éstos, a su vez, degeneraciones del más trivial *flamencoide* gitano. Pero nosotros no hemos de lamentar el éxodo de la Lola y de su cante hondo. Pensamos, sin embargo, que las cosas tienen un momento poético interesante cuando, con el pie en el estribo, nos dicen adiós. ¿Por qué no despedirlas amorosamente?

La Lola y Heredia, protagonistas de nuestra obra, son pareja de flamenco, de cante hondo. ¿Algo gitanos? De la cantadora sabemos que su padre tuvo una fragua en Córdoba; de Heredia, sólo lo que su nombre nos sugiere. Ellos han nacido en tierra andaluza. Andalucía, que ha sabido ser tantas cosas, asimilar tantos elementos exóticos, y donde tantos injertos raciales han prendido y dado su flor y su fruto, no ha de avergonzarse de haber sido alguna vez un poco gitana. Porque esto sólo quiere decir que es en Andalucía donde los gitanos *han hecho algo más que golpear el hierro, traficar en burros* —*hoy* lo hacen en automóviles desvencijados— y robar gallinas. Por lo demás, el cante hondo —cualquiera que sea su origen y su importancia— y el arte de Antonio Chacón —que gloria tenga—, de Ramón Montoya y de Pastora Imperio, son algo tan andaluz, por lo menos, como la filosofía de Séneca y de Averroes.

Los demás personajes de nuestra comedia, un joven ingenuo y apasionado, un viejo sensual, una señorita puntillosa y altiva, gentes del campo y de la ciudad, del cortijo y del colmado, no han de sorpren-

der por su novedad, porque sin duda habían aparecido más de una vez en escena. Pero si nosotros los llevamos al teatro, es porque andan por el mundo, y es en él donde nosotros los hemos conocido.

Nuestra comedia empieza en las serranías de Jaén o Córdoba, por tierra de olivar; sigue el curso del Guadalquivir hasta la opulenta Sevilla para continuar por la llanura gaditana, donde se borra el paisaje y empieza la marina. Y es allí, a la vera del mar y al fin de la comedia, donde una vez anónima canta la copla:

La Lola...
La Lola se va a los Puertos;
la isla se queda sola.

Nuestra comedia ha nacido de la copla, y con ella termina.

Si en los tres actos hemos logrado un equivalente dramático de la emoción lírica que para nosotros contiene la «solearilla» andaluza; si el público la escucha con atención y agrado, sabiendo ya quien fue esta Lola, y la crítica no encuentra la comedia demasiado banal, nosotros satisfechos. Si hemos escrito —contra nuestro propósito— una andaluza más, que se nos perdone. No hemos de insistir.

APÉNDICE II

CRONOLOGÍA

(Se establece únicamente la etapa cronológica correspondiente a su labor teatral, prescindiendo, en la misma, de los datos ajenos a esa labor).

1896 Forma parte de la Compañía Guerrero-Díaz de Mendoza. Permanece en la misma menos de un año, interviniendo en las obras: *Tierra Baja*, de Guimerá; *La calumnia por castigo*, de Echegaray, y una de Calderón, sin especificar.

1897 Cesa en su actuación como «meritorio».

....

1924 Estreno en Madrid de la adaptación de *El condenado por desconfiado* de Tirso de Molina, por los hermanos Machado y Pérez Hernández.

1925 Estreno de *Hernani* de Víctor Hugo, en la adaptación de los Machado y Villaespesa.

Estreno en Salamanca de la obra de Lope de Vega *Hay verdades que en amor...*, adaptación de los Machado y Pérez Hernández.

1926 Estreno de *La Niña de Plata* de Lope de Vega, con Lola Membrives; los mismos adaptadores.

Estreno de *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel*; estreno en el Teatro de la La Princesa.

Con este motivo, en la Institución Libre de Enseñanza, y en una recepción ofrecida a los autores, Manuel B. Cossío lee un emotivo y acertado trabajo sobre la obra.

1927 Estreno de *Juan de Mañara* en el teatro Reina Victoria.

1928 Estreno de *Las Adelfas*, en el teatro del Centro.

1929 Estreno de *La Lola se va a los Puertos*, con Lola Membrives, en el Teatro Fontalba. La obra constituyó el mayor éxito teatral de los autores.

Con tal motivo, el 27 de noviembre se brindó un homenaje a los autores en el Hotel Palace de Madrid, promovido, al parecer, por José Antonio Primo de Rivera, quien convenció a su padre para que lo presidiese.

1931 Estreno de *La Prima Fernanda* en el Teatro Victoria.

1932 Estreno de *La Duquesa de Benamejí* en el Teatro Español.

1933-36 Trabajan en tres obras que quedaron inéditas —o tal vez sólo abocetadas—: *Las tardes de la Moncloa o Las brujas de Don Francisco, La diosa Razón* y *El loco amor*. También ponen punto final a *El hombre que murió en la guerra*, que va a estrenar su amigo de siempre Ricardo Calvo.

1939 Muere Antonio Machado en Collioure.

1941 Manuel Machado estrena en el Teatro Español, la obra de Antonio *El hombre que murió en la guerra.*

Apéndice III

BIBLIOGRAFÍA

El apéndice bibliográfico que sigue, no tiene, ni mucho menos, carácter exhaustivo, sino tan sólo ampliatorio a la muy meritoria bibliografía que sobre el tema incluye Manuel H. Guerra al final de su ya tantas veces citada obra sobre el teatro de los dos hermanos Machado.

Transcribo, por mi parte, lo anotado por él en lo que respecta a las ediciones de las obras teatrales propias y las adaptaciones, subsanando alguna deficiencia existente en dicha bibliografía —la omisión, por ejemplo, del texto descubierto por Robert Marrast— y la amplío con posteriores publicaciones, que si bien no son exclusivamente sobre el teatro, sí aportan interpretaciones, noticias o datos en torno al tema.

El problema de una bibliografía machadiana, dadas las características alcanzadas actualmente, debe ser labor, no de una sola persona, sino de un equipo perfectamente conjuntado; todos los esfuerzos individuales —algunos muy meritorios y últimamente con cierto carácter casi científico en su exposición— no son más que ayudas y aportaciones más o menos logradas, a ese índice que, realmente, se hace más

necesario cada día a los estudiosos del poeta. Ésta es, pues, una más entre las muchas aportaciones hacia una bibliografía total y, en su momento, definitiva.

Un problema de acoplamiento y de clasificación me plantean, tanto los fragmentos epistolares de Antonio Machado a P. V. en el libro de Concha Espina —Editorial Lifesa, 1950— que giran en torno a temas teatrales, como el «Manifiesto Teatral», cuya inclusión podría hacerse bajo el epígrafe «Pérez Ferrero», o «Antonio Machado» indistintamente. Dado que tanto en uno como en otro caso el carácter ambiguo que los textos presentan dentro del cuerpo general del libro que los incluye, y en espera de versiones definitivas y menos «misteriosas» de las cartas a P. V. y del establecimiento, en tiempo y lugar de publicación, del segundo, que no es, desde luego, el que Pablo de A. Cobos adjudica a «Manantial», es preferible, creo, y por el momento, tras dejar hecho el distingo presente, prescindir de los mismos como textos propios y dejarlos continuar formando parte de las obras en que figuran.

Finalmente, en algunas de las fichas bibliográficas, me he permitido añadir algún juicio personal aclaratorio al libro o artículo reseñado.

EDICIONES

I Dramas originales

Desdichas de la Fortuna o Julianillo Valcárcel

a) Colección «Comedias», Madrid, 1926; b) Edit. Fernando Fe, Madrid, 1926; c) Colección Universal-Espasa Calpe, Madrid, 1928; d) Edit. C. I. A. P. (vol. I) «Teatro Completo», Madrid, 1932; e) Ediciones Españolas, S. A., Madrid, 1940; f) Edit. Plenitud: *Obras Completas* (?), Madrid, 1951; g) Colección Austral-Espasa Calpe, Buenos Aires, 1951.

Juan de Mañara

a) Colección «El Teatro», Madrid, 1927; b) Espasa-Calpe, Madrid, 1927; c) Ed. C. I. A. P. (vol. I) «Teatro Completo», 1932; d) Colección Austral, Espasa-Calpe Argentina, S. A., Buenos Aires, 1942; 2.ª ed., 1944; e) Ed. Plenitud: *Obras Completas* (?): Manuel y Antonio Machado, Madrid, 1951.

Las Adelfas

a) Colección «La Farsa», Rivadeneyra, Madrid, 1928; b) Ed. C. I. A. P. (vol. II) «Teatro Completo», Madrid, 1932; c) Cia. Ibero-Americana de Publicaciones, S. A., Renacimiento: «Teatro Completo» (vol. II), Madrid, 1930; d) Ediciones Españolas, S. A., Madrid, 1940; e) Colección Austral, Espasa-Calpe Argentina, S. A., Buenos Aires, 1947; f) Ed. Plenitud: M. y A. M.: *Obras Completas* (?), Madrid, 1951.

La Lola se va a los Puertos

a) Colección «La Farsa», ed. especial, Madrid, 1930; b) «Suplementos de 'La Farsa'», Madrid, 1930; c) Cia. Ibero-Americana de Publicaciones, S. A., Renacimiento, Madrid, 1930; d) Ediciones Españolas, S. A., Madrid, 1940; e) Colección Austral, Espasa-Calpe Argentina, S. A., Buenos Aires, 1951; f) Ed. Plenitud: M. y A. M.: *Obras Completas* (?), Madrid, 1951.

La prima Fernanda

a) Colección Austral, Espasa-Calpe Argentina, S. A., Buenos Aires, 1942-1944-1946 fecha de cada edición hasta el momento; b) Ed. Plenitud: M. y A. M.: *Obras Completas* (?), Madrid, 1951.

La Duquesa de Benamejí

a) Colección «La Farsa», Madrid, 1932; b) Ed. Dédalo-Col. «Novelas y Cuentos», Madrid, 1942; c) Colección Austral, Espasa-Calpe Argentina, S. A., Buenos Aires, 1942-1944-1946, fechas de las respectivas ediciones; d) Ed. Plenitud: M. y A. M.: *Obras Completas* (?), Madrid, 1951.

El hombre que murió en la guerra

a) Colección Austral, Espasa-Calpe Argentina, S. A., Buenos Aires, 1947.

TRADUCCIONES

Víctor Hugo: *Hernani* (Hnos. Machado y F. Villaespesa). Colección «La Farsa», Madrid, año II, núm. 42, 23 junio 1928.

ADAPTACIONES

Calderón de la Barca: *El príncipe constante* (Hnos. Machado y José López Pérez Hernández). Sin más datos.

Lope de Vega: *Hay verdades que en amor...* (Hnos. Machado y José López Pérez Hernández). Estrenada, al parecer, en Salamanca en 1925.

Tirso de Molina: *El condenado por desconfiado* (Hnos. Machado y José López Pérez Hernández). Estrenada en el Teatro Español en 1924. Colección «La Farsa», año III, núm. 145, 21 junio 1930.

Lope de Vega: *La niña de plata* (Hnos. Machado y José López Pérez Hernández). Colección «La Farsa», Madrid, año III, núm. 37, 27 julio 1929.

Lope de Vega: *El perro del hortelano* (Hnos. Machado y José López Pérez Hernández). Colección «La Farsa», Madrid, año V, núm. 206, 22 agosto 1931.

OTRAS OBRAS

Juan de Mairena.—Espasa Calpe, S. A., Madrid, 1936. (Aunque no en su totalidad, contiene la mayor parte de su teoría teatral).

LIBROS

Biografías

Miguel Pérez Ferrero: *Vida de Antonio Machado y Manuel.* Ed. Rialp, Col. El carro de las estrellas, Madrid, 1947. Colec. Austral, Espasa-Calpe Argentina, S. A., Buenos Aires, 1952. Hay otras dos ediciones de 1953 y 1973.

Julio César Chaves: *Itinerario de Don Antonio Machado.* Editora Nacional, Madrid, 1968.

Manuel Tuñón de Lara: *Antonio Machado, poeta del pueblo.* Ed. Nova Terra, Barcelona, 1967.

OTROS TEXTOS

Aurora Albornoz: *Antología de su prosa.* Ed. Cuadernos para el diálogo, Madrid, 1970. Se compone de cuatro tomos, el segundo de los cuales, en su IV Parte incluye textos sobre el teatro.

Pablo de A. Cobos: *Ocios sobre el amor y la muerte.* Ed. Ínsula, Madrid, 1966. En su página 136 hay una muy acertada opinión sobre la valoración de esta dramaturgia.

Manuel H. Guerra: *El teatro de los hermanos Machado.* Ed. Mediterránea, Madrid, 1966. Es, hasta el momento, el más importante y completo sobre el tema.

José M.ª Valverde: *Breve Historia de la Literatura Española.* Colec. Punto Omega, Ed. Guadarrama, Madrid, 1969. Apartado: Antonio Machado; en él se hace referencia al teatro común y a su aparente indivisibilidad.

ARTÍCULOS

Gerardo Diego: «Hermanos Machado». *ABC,* 14 de octubre 1971.

Ángel Lázaro: «Lectura de Antonio y Manuel Machado». *ABC,* sin fecha de publicación en mi ficha particular. (Sobre la lectura de *La Lola se va a los Puertos*).

—: «Con los hermanos Machado: ¿De qué hablamos aquel día?». *ABC,* 5 de mayo 1956.

Robert Marrast: «Un texto olvidado de Antonio Machado sobre teatro». Rev. *Ínsula,* núms. 212-213, Madrid, julio-agosto 1964. Respecto a este artículo, se recoge en obra muy posterior de Pablo de A. Cobos, precisión sobre la revista en que apareció originalmente; precisión que fue motivada, y que el autor no deja de agradecer a quien fue comentarista entusiasta de Antonio Machado, por la lectura de la presente obra —inédita por aquel entonces—, y concretamente del capítulo I de su Parte III.

Véase: Pablo de A. Cobos: *Antonio Machado en Segovia: vida y obra,* pág. 78 y facsímil fotográfico de la página de «Manantial» donde se incluye. Está editada por Ínsula, Madrid, 1973.

ÚLTIMAS ADICIONES

Concluido este libro, llegan a mi poder los trabajos siguientes, que se ocupan en parte del teatro machadiano y que, por la razón antedicha, no he podido utilizar, aunque, debido a su interés en conexión con el tema, no quiero dejar fuera de este apunte bibliográfico.

LIBROS

Pablo de A. Cobos: *El pensamiento de Antonio Machado en Juan de Mairena.* Ínsula, Madrid, 1971. Concretamente las págs. 185 a 191, correspondientes al cap. 14: «Crítica».

Leopoldo de Luis: *Antonio Machado, ejemplo y lección.* SGEL, Madrid, 1975. Dedica un capítulo al teatro, y apunta varias ideas ya expuestas en el presente trabajo.

Antonio Machado: *Los Complementarios.* Edición preparada por D. Ynduráin, Taurus, 1972. Interesante edición del cuaderno original de A. M. que incluye datos muy interesantes sobre el teatro y estreno de *Julianillo Valcárcel.*

Francisco Ruiz Ramón: *Historia del Teatro Español: Siglo XX.* Alianza Editorial, Madrid, 1971. En el capítulo II: «El teatro poético» se ocupa de la producción de los hermanos Machado.

José M.ª Valverde: *Antonio Machado.* Siglo Veintiuno Editores, S. A., Madrid, 1975.

ARTÍCULOS

Carlos Feal: «Los Machado y el psicoanálisis (En torno a *Las Adelfas*)». Rev. *Ínsula,* n.º 328, marzo 1974.

ÍNDICE GENERAL

Págs.

ADVERTENCIA PRELIMINAR ... 9

INTRODUCCIÓN ... 11

PRIMERA PARTE

LA COLABORACIÓN TEATRAL

I. *El teatro de los hermanos Machado* ... 25

II. *Límites de una colaboración* ... 64

A. Desdichas de la Fortuna o Julianillo Valcárcel ... 66

B. Juan de Mañara ... 85

C. Las Adelfas ... 92

D. La Lola se va a los Puertos ... 110

E. La prima Fernanda ... 131

F. La Duquesa de Benamejí ... 156

SEGUNDA PARTE

LA REALIZACIÓN INDEPENDIENTE

CAPÍTULO ÚNICO. *Análisis de «El hombre que murió en la guerra»* ... 163

Págs.

A) Algunas advertencias iniciales 163

B) Paralelismos existentes entre la obra de Antonio Machado y la pieza teatral 164

C) Conclusiones finales 191

a) El personaje protagonista en sus dos aspectos: Juan de Zúñiga y Miguel de la Cruz, 192. — *b*) La obra como tal, 201. — *c*) El prólogo de Manuel Machado con motivo de su estreno en 1941, 204. — *d*) El título, 208. — *e*) La tesis que plantea la obra, 210.

TERCERA PARTE

LA LABOR TEÓRICA

I. *Ideas y juicios en torno al teatro* 227

a) El «Manifiesto Teatral» y los problemas que plantea el mismo, 229. — *b*) Análisis de otros textos, 255.

II. *Paralelismos y posibles influencias* 263

III. *Por posibles nuevos senderos. ¿Es su colaboración teatral una nueva forma de expresión de su obra?* 276

EPÍLOGO Y APÉNDICES

EPÍLOGO 287

Apéndice I. *Textos* 290

Apéndice II. *Cronología* 296

Apéndice III. *Bibliografía* 298

Últimas adiciones 303

BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA

Dirigida por: DÁMASO ALONSO

I. TRATADOS Y MONOGRAFÍAS

1. Walther von Wartburg: *La fragmentación lingüística de la Romania.* Segunda edición aumentada. 208 págs. 17 mapas.
2. René Wellek y Austin Warren: *Teoría literaria.* Con un prólogo de Dámaso Alonso. Cuarta edición. Reimpresión. 432 págs.
3. Wolfgang Kayser: *Interpretación y análisis de la obra literaria.* Cuarta edición revisada. Reimpresión. 594 págs.
4. E. Allison Peers: *Historia del movimiento romántico español.* Segunda edición. Reimpresión. 2 vols.
5. Amado Alonso: *De la pronunciación medieval a la moderna en español.* 2 vols.
9. René Wellek: *Historia de la crítica moderna (1750-1950).* 3 vols.
10. Kurt Baldinger: *La formación de los dominios lingüísticos en la Península Ibérica.* Segunda edición corregida y muy aumentada. 496 págs. 23 mapas.
11. S. Griswold Morley y Courtney Bruerton: *Cronología de las comedias de Lope de Vega.* 694 págs.
12. Antonio Martí: *La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro.* Premio Nacional de Literatura. 346 págs.
13. Vítor Manuel de Aguiar e Silva: *Teoría de la literatura.* Reimpresión. 550 págs.
14. Hans Hörmann: *Psicología del lenguaje.* 496 págs.
15. Francisco R. Adrados: *Lingüística indoeuropea.* 2 vols.

II. ESTUDIOS Y ENSAYOS

1. Dámaso Alonso: *Poesía española (Ensayo de métodos y límites estilísticos).* Quinta edición. Reimpresión. 672 págs. 2 láminas.
2. Amado Alonso: *Estudios lingüísticos (Temas españoles).* Tercera edición. Reimpresión. 286 págs.
3. Dámaso Alonso y Carlos Bousoño: *Seis calas en la expresión literaria española (Prosa - Poesía - Teatro).* Cuarta edición. 446 págs.
4. Vicente García de Diego: *Lecciones de lingüística española (Conferencias pronunciadas en el Ateneo de Madrid).* Tercera edición. Reimpresión. 234 págs.
5. Joaquín Casalduero: *Vida y obra de Galdós (1843-1920).* Cuarta edición ampliada. 312 págs.
6. Dámaso Alonso: *Poetas españoles contemporáneos.* Tercera edición aumentada. Reimpresión. 424 págs.
7. Carlos Bousoño: *Teoría de la expresión poética.* Premio «Fastenrath». Quinta edición muy aumentada. Versión definitiva. 2 vols.

9. Ramón Menéndez Pidal: *Toponimia prerrománica hispana.* Reimpresión. 314 págs. 3 mapas.
10. Carlos Clavería: *Temas de Unamuno.* Segunda edición. 168 págs.
11. Luis Alberto Sánchez: *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana.* Segunda edición corregida y aumentada. 630 págs.
12. Amado Alonso: *Estudios lingüísticos (Temas hispanoamericanos).* Tercera edición. Reimpresión. 360 págs.
16. Helmut Hatzfeld: *Estudios literarios sobre mística española.* Segunda edición corregida y aumentada. 424 págs.
17. Amado Alonso: *Materia y forma en poesía.* Tercera edición. Reimpresión. 402 págs.
18. Dámaso Alonso: *Estudios y ensayos gongorinos.* Tercera edición. 602 págs. 15 láminas.
19. Leo Spitzer: *Lingüística e historia literaria.* Segunda edición. Reimpresión. 308 págs.
20. Alonso Zamora Vicente: *Las sonatas de Valle Inclán.* Segunda edición. Reimpresión. 190 págs.
21. Ramón de Zubiría: *La poesía de Antonio Machado.* Tercera edición. Reimpresión. 268 págs.
24. Vicente Gaos: *La poética de Campoamor.* Segunda edición corregida y aumentada, con un apéndice sobre la poesía de Campoamor. 234 págs.
27. Carlos Bousoño: *La poesía de Vicente Aleixandre.* Segunda edición corregida y aumentada. 486 págs.
28. Gonzalo Sobejano: *El epíteto en la lírica española.* Segunda edición revisada. 452 págs.
31. Graciela Palau de Nemes: *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez (La poesía desnuda).* Segunda edición completamente renovada. 2 vols.
34. Eugenio Asensio: *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media.* Segunda edición aumentada. 308 págs.
39. José Pedro Díaz: *Gustavo Adolfo Bécquer (Vida y poesía).* Tercera edición corregida y aumentada. 514 págs.
40. Emilio Carilla: *El Romanticismo en la América hispánica.* Tercera edición revisada y ampliada. 2 vols.
41. Eugenio G. de Nora: *La novela española contemporánea (1898-1967).* Premio de la Crítica. Segunda edición. 3 vols.
42. Christoph Eich: *Federico García Lorca, poeta de la intensidad.* Segunda edición revisada. Reimpresión. 206 págs.
43. Oreste Macrí: *Fernando de Herrera.* Segunda edición corregida y aumentada. 696 págs.
44. Marcial José Bayo: *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento (1480-1550).* Segunda edición. 290 págs.
45. Dámaso Alonso: *Dos españoles del Siglo de Oro.* Reimpresión 258 págs.

46. Manuel Criado de Val: *Teoría de Castilla la Nueva (La dualidad castellana en la lengua, la literatura y la historia).* Segunda edición ampliada. 400 págs. 8 mapas.
47. Ivan A. Schulman: *Símbolo y color en la obra de José Martí.* Segunda edición. 498 págs.
49. Joaquín Casalduero: *Espronceda.* Segunda edición. 280 págs.
51. Frank Pierce: *La poesía épica del Siglo de Oro.* Segunda edición revisada y aumentada. 396 págs.
52. E. Correa Calderón: *Baltasar Gracián (Su vida y su obra).* Segunda edición aumentada. 426 págs.
53. Sofía Martín-Gamero: *La enseñanza del inglés en España (Desde la Edad Media hasta el siglo XIX).* 274 págs.
54. Joaquín Casalduero: *Estudios sobre el teatro español.* Tercera edición aumentada. 324 págs.
55. Nigel Glendinning: *Vida y obra de Cadalso.* 240 págs.
57. Joaquín Casalduero: *Sentido y forma de las «Novelas ejemplares».* Segunda edición corregida. Reimpresión. 272 págs.
58. Sanford Shepard: *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro.* Segunda edición aumentada. 210 págs.
60. Joaquín Casalduero: *Estudios de literatura española.* Tercera edición aumentada. 478 págs.
61. Eugenio Coseriu: *Teoría del lenguaje y lingüística general (Cinco estudios).* Tercera edición revisada y corregida. 330 págs.
62. A. Miró Quesada S.: *El primer virrey-poeta en América (Don Juan de Mendoza y Luna, marqués de Montesclaros),* 274 págs.
63. Gustavo Correa: *El simbolismo religioso en las novelas de Pérez Galdós.* Reimpresión. 278 págs.
64. Rafael de Balbín: *Sistema de rítmica castellana.* Premio «Francisco Franco» del CSIC. Tercera edición aumentada. 402 págs.
65. Paul Ilie: *La novelística de Camilo José Cela.* Con un prólogo de Julián Marías. Segunda edición. 242 págs.
67. Juan Cano Ballesta: *La poesía de Miguel Hernández.* Segunda edición aumentada. 356 págs.
69. Gloria Videla: *El ultraísmo.* Segunda edición. 246 págs.
70. Hans Hinterhäuser: *Los «Episodios Nacionales» de Benito Pérez Galdós.* 398 págs.
71. J. Herrero: *Fernán Caballero: un nuevo planteamiento.* 346 págs.
72. Werner Beinhauer: *El español coloquial.* Con un prólogo de Dámaso Alonso. Segunda edición corregida, aumentada y actualizada. Reimpresión. 460 págs.
73. Helmut Hatzfeld: *Estudios sobre el barroco.* Tercera edición aumentada. 562 págs.
74. Vicente Ramos: *El mundo de Gabriel Miró.* Segunda edición corregida y aumentada. 526 págs.
75. Manuel García Blanco: *América y Unamuno.* 434 págs. 2 láminas.
76. Ricardo Gullón: *Autobiografías de Unamuno.* 390 págs.

80. J. Antonio Maravall: *El mundo social de «La Celestina»*. Premio de los Escritores Europeos. Tercera edición revisada. 188 págs.
82. Eugenio Asensio: *Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente (Con cinco entremeses inéditos de Don Francisco de Quevedo)*. Segunda edición revisada. 374 págs.
83. Carlos Feal Deibe: *La poesía de Pedro Salinas*. Segunda edición. 270 págs.
84. Carmelo Gariano: *Análisis estilístico de los «Milagros de Nuestra Señora» de Berceo*. Segunda edición corregida. 236 págs.
85. Guillermo Díaz-Plaja: *Las estéticas de Valle-Inclán*. Reimpresión. 298 págs.
86. Walter T. Pattison: *El naturalismo español (Historia externa de un movimiento literario)*. Reimpresión. 192 págs.
88. Javier Herrero: *Angel Ganivet: un iluminado*. 346 págs.
89. Emilio Lorenzo: *El español de hoy, lengua en ebullición*. Con un prólogo de Dámaso Alonso. Segunda edición actualizada y aumentada. 240 págs.
90. Emilia de Zuleta: *Historia de la crítica española contemporánea*. Segunda edición notablemente aumentada. 482 págs.
91. Michael P. Predmore: *La obra en prosa de Juan Ramón Jiménez*. Segunda edición ampliada. 322 págs.
92. Bruno Snell: *La estructura del lenguaje*. Reimpresión. 218 págs.
93. Antonio Serrano de Haro: *Personalidad y destino de Jorge Manrique*. Segunda edición revisada. 450 págs.
94. Ricardo Gullón: *Galdós, novelista moderno*. Tercera edición revisada y aumentada. 374 págs.
95. Joaquín Casalduero: *Sentido y forma del teatro de Cervantes*. Reimpresión. 288 págs.
96. Antonio Risco: *La estética de Valle-Inclán en los esperpentos y en «El Ruedo Ibérico»*. Segunda edición. 278 págs.
97. Joseph Szertics: *Tiempo y verbo en el romancero viejo*. Segunda edición. 208 págs.
98. Miguel Batllori, S. I.: *La cultura hispano-italiana de los jesuitas expulsos*. 698 págs.
99. Emilio Carilla: *Una etapa decisiva de Darío (Rubén Darío en la Argentina)*. 200 págs.
100. Miguel Jaroslaw Flys: *La poesía existencial de Dámaso Alonso*. 344 págs.
101. Edmund de Chasca: *El arte juglaresco en el «Cantar de Mío Cid»*. Segunda edición aumentada. 418 págs.
102. Gonzalo Sobejano: *Nietzsche en España*. 688 págs.
103. José Agustín Balseiro: *Seis estudios sobre Rubén Darío*. 146 págs.
104. Rafael Lapesa: *De la Edad Media a nuestros días (Estudios de historia literaria)*. Reimpresión. 310 págs.
105. Giuseppe Carlo Rossi: *Estudios sobre las letras en el siglo XVIII*. 336 págs.

106. Aurora de Albornoz: *La presencia de Miguel de Unamuno en Antonio Machado.* 374 págs.
107. Carmelo Gariano: *El mundo poético de Juan Ruiz.* Segunda edición corregida y ampliada. 272 págs.
108. Paul Bénichou: *Creación poética en el romancero tradicional.* 190 páginas.
109. Donald F. Fogelquist: *Españoles de América y americanos de España.* 348 págs.
110. Bernard Pottier: *Lingüística moderna y filología hispánica.* Reimpresión. 246 págs.
111. Josse de Kock: *Introducción al Cancionero de Miguel de Unamuno.* 198 págs.
112. Jaime Alazraki: *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges (Temas-Estilo).* Segunda edición aumentada. 438 págs.
114. Concha Zardoya: *Poesía española del siglo XX (Estudios temáticos y estilísticos).* Segunda edición muy aumentada. 4 vols.
115. Harald Weinrich: *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje.* Reimpresión. 430 págs.
116. Antonio Regalado García: *El siervo y el señor (La dialéctica agónica de Miguel de Unamuno).* 220 págs.
117. Sergio Beser: *Leopoldo Alas, crítico literario,* 372 págs.
118. M. Bermejo Marcos: *Don Juan Valera, crítico literario.* 256 págs.
119. Solita Salinas de Marichal: *El mundo poético de Rafael Alberti.* Reimpresión. 272 págs.
120. Oscar Tacca: *La historia literaria.* 204 págs.
121. *Estudios críticos sobre el modernismo.* Introducción, selección y bibliografía general por Homero Castillo. Reimpresión. 416 páginas.
122. Oreste Macrí: *Ensayo de métrica sintagmática (Ejemplos del «Libro de Buen Amor» y del «Laberinto» de Juan de Mena).* 296 páginas.
123. Alonso Zamora Vicente: *La realidad esperpéntica (Aproximación a «Luces de bohemia»).* Premio Nacional de Literatura. Segunda edición ampliada. 220 págs.
124. Cesáreo Bandera Gómez: *El «Poema de Mío Cid»: Poesía, historia, mito.* 192 págs.
125. Helen Dill Goode: *La prosa retórica de Fray Luis de León en «Los nombres de Cristo».* 186 págs.
126. Otis H. Green: *España y la tradición occidental (El espíritu castellano en la literatura desde «El Cid» hasta Calderón),* 4 vols.
127. Ivan A. Schulman y Manuel Pedro González: *Martí, Darío y el modernismo.* Reimpresión. 268 págs.
128. Alma de Zubizarreta: *Pedro Salinas: el diálogo creador.* Con un prólogo de Jorge Guillén. 424 págs.
129. Guillermo Fernández-Shaw: *Un poeta de transición. Vida y obra de Carlos Fernández Shaw (1865-1911).* X + 330 págs. 1 lámina.

130. Eduardo Camacho Guizado: *La elegía funeral en la poesía española.* 424 págs.
131. Antonio Sánchez Romeralo: *El villancico (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI).* 624 págs.
132. L. Rosales: *Pasión y muerte del Conde de Villamediana.* 252 págs.
133. Othón Arróniz: *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española.* 340 págs.
134. Diego Catalán: *Siete siglos de romancero (Historia y poesía).* 224 páginas.
135. Noam Chomsky: *Lingüística cartesiana (Un capítulo de la historia del pensamiento racionalista).* Reimpresión. 160 págs.
136. Charles E. Kany: *Sintaxis hispanoamericana.* 552 págs.
137. Manuel Alvar: *Estructuralismo, geografía lingüística y dialectología actual.* Segunda edición ampliada. 266 págs.
138. Erich von Richthofen: *Nuevos estudios épicos medievales.* 294 páginas.
139. Ricardo Gullón: *Una poética para Antonio Machado.* 270 págs.
140. J. Cohen: *Estructura del lenguaje poético.* Reimpresión. 228. págs.
141. Leon Livingstone: *Tema y forma en las novelas de Azorín.* 242 páginas.
142. Diego Catalán: *Por campos del romancero (Estudios sobre la tradición oral moderna).* 310 págs.
143. María Luisa López: *Problemas y métodos en el análisis de preposiciones.* Reimpresión. 224 págs.
144. Gustavo Correa: *La poesía mítica de Federico García Lorca.* Segunda edición. 250 págs.
145. Robert B. Tate: *Ensayos sobre la historiografía peninsular del siglo XV.* 360 págs.
146. Carlos García Barrón: *La obra crítica y literaria de Don Antonio Alcalá Galiano.* 250 págs.
147. Emilio Alarcos Llorach: *Estudios de gramática funcional del español.* Reimpresión. 260 págs.
148. Rubén Benítez: *Bécquer tradicionalista.* 354 págs.
149. Guillermo Araya: *Claves filológicas para la comprensión de Ortega.* 250 págs.
150. André Martinet: *El lenguaje desde el punto de vista funcional.* 218 págs.
151. Estelle Irizarry: *Teoría y creación literaria en Francisco Ayala.* 274 págs.
152. G. Mounin: *Los problemas teóricos de la traducción.* 338 págs.
153. Marcelino C. Peñuelas: *La obra narrativa de Ramón J. Sender.* 294 págs.
154. Manuel Alvar: *Estudios y ensayos de literatura contemporánea.* 410 págs.
155. Louis Hjelmslev: *Prolegómenos a una teoría del lenguaje.* Segunda edición. 198 págs.

156. Emilia de Zuleta: *Cinco poetas españoles (Salinas, Guillén, Lorca, Alberti, Cernuda).* 484 págs.
157. María del Rosario Fernández Alonso: *Una visión de la muerte en la lírica española.* Premio Rivadeneira. Premio nacional uruguayo de ensayo. 450 págs. 5 láminas.
158. Ángel Rosenblat: *La lengua del «Quijote».* 380 págs.
159. Leo Pollmann: *La «Nueva Novela» en Francia y en Iberoamérica.* 380 pags.
160. José María Capote Benot: *El período sevillano de Luis Cernuda.* Con un prólogo de F. López Estrada. 172 págs.
161. Julio García Morejón: *Unamuno y Portugal.* Prólogo de Dámaso Alonso. Segunda edición corregida y aumentada. 580 págs.
162. Geoffrey Ribbans: *Niebla y soledad (Aspectos de Unamuno y Machado).* 332 págs.
163. Kenneth R. Scholberg: *Sátira e invectiva en la España medieval.* 376 págs.
164. A. A. Parker: *Los pícaros en la literatura (La novela picaresca en España y Europa. 1599-1753).* 2.ª edición. 220 págs. 11 láminas.
165. Eva Marja Rudat: *Las ideas estéticas de Esteban de Arteaga (Orígenes, significado y actualidad).* 340 págs.
166. Ángel San Miguel: *Sentido y estructura del «Guzmán de Alfarache» de Mateo Alemán.* Con un prólogo de Franz Rauhut. 312 págs.
167. Francisco Marcos Marín: *Poesía narrativa árabe y épica hispánica.* 388 págs.
168. Juan Cano Ballesta: *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936).* 284 págs.
169. Joan Corominas: *Tópica hespérica (Estudios sobre los antiguos dialectos, el substrato y la toponimia romances).* 2 vols.
170. Andrés Amorós: *La novela intelectual de Ramón Pérez de Ayala.* 500 págs.
171. Alberto Porqueras Mayo: *Temas y formas de la literatura española.* 196 págs.
172. Benito Brancaforte: *Benedetto Croce y su crítica de la literatura española.* 152 págs.
173. Carlos Martín: *América en Rubén Darío (Aproximación al concepto de la literatura hispanoamericana).* 276 págs.
174. José Manuel García de la Torre: *Análisis temático de «El Ruedo Ibérico».* 362 págs.
175. Julio Rodríguez-Puértolas: *De la Edad Media a la edad conflictiva (Estudios de literatura española).* 406 págs.
176. Francisco López Estrada: *Poética para un poeta (Las «Cartas literarias a una mujer» de Bécquer).* 246 págs.
177. Louis Hjelmslev: *Ensayos lingüísticos.* 362 págs.
178. Dámaso Alonso: *En torno a Lope (Marino, Cervantes, Benavente, Góngora, los Cardenios).* 212 págs.

179. Walter Pabst: *La novela corta en la teoría y en la creación literaria (Notas para la historia de su antinomia en las literaturas románicas).* 510 págs.
180. Antonio Rumeu de Armas: *Alfonso de Ulloa, introductor de la cultura española en Italia.* 192 págs. 2 láminas.
181. Pedro R. León: *Algunas observaciones sobre Pedro de Cieza de León y la Crónica del Perú.* 278 págs.
182. Gemma Roberts: *Temas existenciales en la novela española de postguerra.* 286 págs.
183. Gustav Siebenmann: *Los estilos poéticos en España desde 1900.* 582 págs.
184. Armando Durán: *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballeresca.* 182 págs.
185. W. Beinhauer: *El humorismo en el español hablado (Improvisadas creaciones espontáneas).* Prólogo de Rafael Lapesa. 270 págs.
186. Michael P. Predmore: *La poesía hermética de Juan Ramón Jiménez (El «Diario» como centro de su mundo poético).* 234 págs.
187. A. Manent: *Tres escritores catalanes: Carner, Riba, Pla.* 338 págs.
188. Nicolás A. S. Bratosevich: *El estilo de Horacio Quiroga en sus cuentos.* 204 págs.
189. Ignacio Soldevila Durante: *La obra narrativa de Max Aub (1929-1969).* 472 págs.
190. Leo Pollmann: *Sartre y Camus (Literatura de la existencia).* 286 páginas.
191. María del Carmen Bobes Naves: *La semiótica como teoría lingüística.* 238 págs.
192. Emilio Carilla: *La creación del «Martín Fierro».* 308 págs.
193. E. Coseriu: *Sincronía, diacronía e historia (El problema del cambio lingüístico).* Segunda edición revisada y corregida. 290 págs.
194. Óscar Tacca: *Las voces de la novela.* 206 págs.
195. J. L. Fortea: *La obra de Andrés Carranque de Ríos.* 240 págs.
196. Emilio Náñez Fernández: *El diminutivo (Historia y funciones en el español clásico y moderno).* 458 págs.
197. Andrew P. Debicki: *La poesía de Jorge Guillén.* 362 págs.
198. Ricardo Doménech: *El teatro de Buero Vallejo (Una meditación española).* 372 págs.
199. F. Márquez Villanueva: *Fuentes literarias cervantinas.* 374 págs.
200. Emilio Orozco Díaz: *Lope y Góngora frente a frente.* 410 págs. 8 láminas.
201. Charles Muller: *Estadística lingüística.* 416 págs.
202. Josse de Kock: *Introducción a la lingüística automática en las lenguas románicas.* 246 págs.
203. Juan Bautista Avalle-Arce: *Temas hispánicos medievales (Literatura e historia).* 390 págs.
204. Andrés R. Quintián: *Cultura y literatura españolas en Rubén Darío.* 302 págs.

205. E. Caracciolo Trejo: *La poesía de Vicente Huidobro y la vanguardia.* 140 págs.
206. José Luis Martín: *La narrativa de Vargas Llosa (Acercamiento estilístico).* 282 págs.
207. Ilse Nolting-Hauff: *Visión, sátira y agudeza en los «Sueños» de Quevedo.* 318 págs.
208. Allen W. Phillips: *Temas del modernismo hispánico y otros estudios.* 360 págs.
209. Marina Mayoral: *La poesía de Rosalía de Castro.* Con un prólogo de Rafael Lapesa. 596 págs.
210. Joaquín Casalduero: *«Cántico» de Jorge Guillén y «Aire nuestro».* 268 págs.
211. Diego Catalán: *La tradición manuscrita en la «Crónica de Alfonso XI».* 416 págs.
212. Daniel Devoto: *Textos y contextos (Estudios sobre la tradición).* 610 págs.
213. Francisco López Estrada: *Los libros de pastores en la literatura española (La órbita previa).* 576 págs. 16 láminas.
214. André Martinet: *Economía de los cambios fonéticos (Tratado de fonología diacrónica).* 564 págs.
215. Russell P. Sebold: *Cadalso: el primer romántico «europeo» de España.* 294 págs.
216. Rosario Cambria: *Los toros: tema polémico en el ensayo español del siglo XX.* 386 págs.
217. H. Percas de Ponseti: *Cervantes y su concepto del arte (Estudio crítico de algunos aspectos y episodios del «Quijote»).* 2 vols.
218. Göran Hammarström: *Las unidades lingüísticas en el marco de la lingüística moderna.* 190 págs.
219. H. Salvador Martínez: *El «Poema de Almería» y la épica románica.* 478 págs.
220. Joaquín Casalduero: *Sentido y forma de «Los trabajos de Persiles y Sigismunda».* 236 págs.
221. Cesáreo Bandera: *Mimesis conflictiva (Ficción literaria y violencia en Cervantes y Calderón).* Prólogo de René Girard. 262 págs.
222. Vicente Cabrera: *Tres poetas a la luz de la metáfora: Salinas, Aleixandre y Guillén.* 228 págs.
223. Rafael Ferreres: *Verlaine y los modernistas españoles.* 272 págs.
224. Ludwig Schrader: *Sensación y sinestesia.* 528 págs.
225. Evelyn Picon Garfield: *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* 266 páginas. 5 láminas.
226. Aniano Peña: *Américo Castro y su visión de España y de Cervantes.* 318 pags.
227. Leonard R. Palmer: *Introducción crítica a la lingüística descriptiva y comparada.* 586 págs.
228. Edgar Pauk: *Miguel Delibes: Desarrollo de un escritor (1947-1974).* 330 págs.

229. Mauricio Molho: ***Sistemática del verbo español (Aspectos, modos, tiempos).*** 2 vols.
230. José Luis Gómez-Martínez: *Américo Castro y el origen de los españoles: Historia de una polémica.* 242 págs.
231. Francisco García Sarriá: *Clarín y la herejía amorosa.* 302 págs.
232. Ceferino Santos-Escudero: *Símbolos y Dios en el último Juan Ramón Jiménez (El influjo oriental en «Dios deseado y deseante»).* 566 págs.
233. Martín C. Taylor: *Sensibilidad religiosa de Gabriela Mistral.* Preliminar de Juan Loveluck. 332 págs.
234. *De la teoría lingüística a la enseñanza de la lengua.* Publicada bajo la dirección de Jeanne Martinet. 262 págs.
235. Jürgen Trabant: *Semiología de la obra literaria (Glosemática y teoría de la literatura).* 370 págs.
236. Hugo Montes: *Ensayos estilísticos.* 186 págs.
237. P. Cerezo Galán: *Palabra en el tiempo (Poesía y filosofía en Antonio Machado).* 614 págs.
238. M. Durán y R. González Echevarría: *Calderón y la crítica: Historia y antología.* 2 vols.
239. Joaquín Artiles: *El «Libro de Apolonio», poema español del siglo XIII.* 222 págs.
240. C. Morón Arroyo: *Nuevas meditaciones del «Quijote»*, 366 págs.
241. Horst Geckeler: *Semántica estructural y teoría del campo léxico.* 390 págs.
242. José Luis L. Aranguren: *Estudios literarios.* 350 págs.
243. Mauricio Molho: *Cervantes: raíces folklóricas*, 358 págs.
244. Miguel Ángel Baamonde: *La vocación teatral de Antonio Machado.* 306 págs.

III. MANUALES

1. Emilio Alarcos Llorach: *Fonología española.* Cuarta edición aumentada y revisada. Reimpresión. 290 págs.
2. Samuel Gili Gaya: *Elementos de fonética general.* Quinta edición corregida y ampliada. Reimpresión. 200 págs. 5 láminas.
3. Emilio Alarcos Llorach: *Gramática estructural (Según la escuela de Copenhague y con especial atención a la lengua española).* Segunda edición. Reimpresión. 132 págs.
4. Francisco López Estrada: *Introducción a la literatura medieval española.* Tercera edición renovada. Reimpresión. 342 págs.
6. Fernando Lázaro Carreter: *Diccionario de términos filológicos.* Tercera edición corregida. Reimpresión. 444 págs.
8. Alonso Zamora Vicente: *Dialectología española.* Segunda edición muy aumentada. Reimpresión. 588 págs. 22 mapas.

9. **Pilar Vázquez Cuesta y Maria Albertina Mendes da Luz: *Gramática portuguesa.* Tercera edición corregida y aumentada. 2 vols.**
10. A. B. Badia Margarit: ***Gramática catalana.* Reimpresión. 2 vols.**
11. Walter Porzig: *El mundo maravilloso del lenguaje. (Problemas, métodos y resultados de la lingüística moderna.)* Segunda edición corregida y aumentada. Reimpresión. 486 págs.
12. Heinrich Lausberg: *Lingüística románica.* Reimpresión. 2 vols.
13. André Martinet: *Elementos de lingüística general.* Segunda edición revisada. Reimpresión. 274 págs.
14. Walther von Wartburg: *Evolución y estructura de la lengua francesa.* 350 págs.
15. Heinrich Lausberg: *Manual de retórica literaria (Fundamentos de una ciencia de la literatura).* 3 vols.
16. Georges Mounin: *Historia de la lingüística (Desde los orígenes al siglo XX).* Reimpresión. 236 págs.
17. André Martinet: *La lingüística sincrónica (Estudios e investigaciones).* Reimpresión. 228 págs.
18. Bruno Migliorini: *Historia de la lengua italiana.* 2 vols. 36 láminas.
19. Louis Hjelmslev: *El lenguaje.* Segunda edición aumentada. 196 páginas. 1 lámina.
20. Bertil Malmberg: *Lingüística estructural y comunicación humana.* Reimpresión. 328 págs. 9 láminas.
21. W. P. Lehmann: *Introducción a la lingüística histórica.* 354 págs.
22. Francisco Rodríguez Adrados: *Lingüística estructural.* Segunda edición revisada y aumentada. 2 vols.
23. C. Pichois y A.-M. Rousseau: *La literatura comparada.* 246 págs.
24. Francisco López Estrada: *Métrica española del siglo XX.* Reimpresión. 226 págs.
25. Rudolf Baehr: *Manual de versificación española.* Reimpresión. 444 págs.
26. H. A. Gleason, Jr.: *Introducción a la lingüística descriptiva.* Reimpresión. 770 págs.
27. A. J. Greimas: *Semántica estructural (Investigación metodológica).* Reimpresión. 398 págs.
28. R. H. Robins: *Lingüística general (Estudio introductorio).* Reimpresión. 488 págs.
29. I. Iordan y M. Manoliu: *Manual de lingüística románica.* Revisión, reelaboración parcial y notas por Manuel Alvar. 2 vols.
30. Roger L. Hadlich: *Gramática transformativa del español.* Reimpresión. 464 págs.
31. Nicolas Ruwet: *Introducción a la gramática generativa.* 514 págs.
32. Jesús-Antonio Collado: *Fundamentos de lingüística general.* 308 páginas.
33. Helmut Lüdtke: *Historia del léxico románico.* 336 págs.
34. Diego Catalán: *Lingüística ibero-románica (Crítica retrospectiva).* 366 págs.

35. **Claus Heeschen:** ***Cuestiones fundamentales de lingüística.*** Con un capítulo de Volker Heeschen. 204 págs.
36. **H. Lausberg:** ***Elementos de retórica literaria (Introduc. al estudio de la filología clásica, románica, inglesa y alemana).*** 278 págs.
37. Hans Arens: *La lingüística (Sus textos y su evolución desde la antigüedad hasta nuestros días).* 2 vols.
38. Jeanne Martinet: *Claves para la semiología.* 238 págs.

IV. TEXTOS

1. Manuel C. Díaz y Díaz: *Antología del latín vulgar.* Segunda edición aumentada y revisada. Reimpresión. 240 págs.
2. M.ª Josefa Canellada: *Antología de textos fonéticos.* Con un prólogo de Tomás Navarro. Segunda edición ampliada. 266 págs.
3. F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo: *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco.* Segunda edición muy ampliada. 408 págs.
4. Juan Ruiz: *Libro de Buen Amor.* Edición crítica de Joan Corominas. Reimpresión. 670 págs.
5. Julio Rodríguez-Puértolas: *Fray Íñigo de Mendoza y sus «Coplas de Vita Christi».* 643 págs. 1 lámina.
6. *Todo Ben Quzmān.* Editado, interpretado, medido y explicado por Emilio García Gómez. 3 vols.
7. *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas (Obras completas del poeta y textos íntegros de El Brocense, Herrera, Tamayo y Azara).* Edición de Antonio Gallego Morell. Segunda edición revisada y adicionada. 700 págs. 10 láminas.
8. *Poética de Aristóteles.* Edición trilingüe. Introducción, traducción castellana, notas, apéndices e índice analítico por Valentín García Yebra. 542 págs.
9. Maxime Chevalier: *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro.* 426 págs.

V. DICCIONARIOS

1. Joan Corominas: *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana.* Reimpresión. 4 vols.
2. Joan Corominas: *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana.* Tercera edición muy revisada y mejorada. 628 págs.
3. *Diccionario de Autoridades.* Edición facsímil. 3 vols.
4. Ricardo J. Alfaro: *Diccionario de anglicismos.* Recomendado por el «Primer Congreso de Academias de la Lengua Española». Segunda edición aumentada. 520 págs.
5. María Moliner: *Diccionario de uso del español.* Premio «Lorenzo Nieto López» de la Real Academia Española, otorgado por vez primera a la autora de esta obra. Reimpresión. 2 vols.

VI. ANTOLOGIA HISPANICA

2. Julio Camba: *Mis páginas mejores.* Reimpresión. 254 págs.
3. Dámaso Alonso y José M. Blecua: *Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional.* Segunda edición. Reimpresión. LXXXVI + 266 págs.
6. Vicente Aleixandre: *Mis poemas mejores.* Cuarta edición aumentada. 406 págs.
7. Ramón Menéndez Pidal: *Mis páginas preferidas (Temas literarios).* Reimpresión. 372 págs.
8. Ramón Menéndez Pidal: *Mis páginas preferidas (Temas lingüísticos e históricos).* Reimpresión. 328 págs.
9. José M. Blecua: *Floresta de lírica española.* Tercera edición aumentada. 2 vols.
11. Pedro Laín Entralgo: *Mis páginas preferidas.* 338 págs.
12. José Luis Cano: *Antología de la nueva poesía española.* Tercera edición. Reimpresión. 438 págs.
13. Juan Ramón Jiménez: *Pájinas escojidas (Prosa).* Reimpresión. 264 págs.
14. Juan Ramón Jiménez: *Pájinas escojidas (Verso).* Reimpresión. 238 págs.
15. Juan Antonio de Zunzunegui: *Mis páginas preferidas.* 354 págs.
16. Francisco García Pavón: *Antología de cuentistas españoles contemporáneos.* Segunda edición renovada. Reimpresión. 454 págs.
17. Dámaso Alonso: *Góngora y el «Polifemo».* Sexta edición ampliada. 3 vols.
21. Juan Bautista Avalle-Arce: *El inca Garcilaso en sus «Comentarios» (Antología vivida).* Reimpresión. 282 págs.
22. Francisco Ayala: *Mis páginas mejores.* 310 págs.
23. Jorge Guillén: *Selección de poemas.* Segunda edición aumentada. 354 págs.
24. Max Aub: *Mis páginas mejores.* 278 págs.
25. Julio Rodríguez-Puértolas: *Poesía de protesta en la Edad Media castellana (Historia y antología).* 348 págs.
26. César Fernández Moreno y Horacio Jorge Becco: *Antología lineal de la poesía argentina.* 384 págs.
27. Roque Esteban Scarpa y Hugo Montes: *Antología de la poesía chilena contemporánea.* 372 págs.
28. Dámaso Alonso: *Poemas escogidos.* 212 págs.
29. Gerardo Diego: *Versos escogidos.* 394 págs.
30. Ricardo Arias y Arias: *La poesía de los goliardos.* 316 págs.
31. Ramón J. Sender: *Páginas escogidas.* Selección y notas introductorias por Marcelino C. Peñuelas. 344 págs.
32. Manuel Mantero: *Los derechos del hombre en la poesía hispánica contemporánea.* 536 págs.
33. Germán Arciniegas: *Páginas escogidas (1932-1973).* 318 págs.

VII. CAMPO ABIERTO

1. Alonso Zamora Vicente: *Lope de Vega (Su vida y su obra).* Segunda edición. 288 págs.
2. Enrique Moreno Báez: *Nosotros y nuestros clásicos.* Segunda edición corregida. 180 págs.
3. Dámaso Alonso: *Cuatro poetas españoles (Garcilaso - Góngora Maragall - Antonio Machado).* 190 págs.
6. Dámaso Alonso: *Del Siglo de Oro a este siglo de siglas (Notas y artículos a través de 350 años de letras españolas).* Segunda edición. 294 págs. 3 láminas.
8. Segundo Serrano Poncela: *Formas de vida hispánica (Garcilaso Quevedo - Godoy y los ilustrados).* 166 págs.
9. Francisco Ayala: *Realidad y ensueño.* 156 págs.
10. Mariano Baquero Goyanes: *Perspectivismo y contraste (De Cadalso a Pérez de Ayala).* 246 págs.
11. Luis Alberto Sánchez: *Escritores representativos de América.* Primera serie. Tercera edición. 3 vols.
12. Ricardo Gullón: *Direcciones del modernismo.* Segunda edición aumentada. 274 págs.
13. Luis Alberto Sánchez: *Escritores representativos de América.* Segunda serie. Reimpresión. 3 vols.
14. Dámaso Alonso: *De los siglos oscuros al de Oro (Notas y artículos a través de 700 años de letras españolas).* Segunda edición. Reimpresión. 294 págs.
17. Guillermo de Torre: *La difícil universalidad española.* 314 págs.
18. Angel del Río: *Estudios sobre literatura contemporánea española.* Reimpresión. 324 págs.
19. Gonzalo Sobejano: *Forma literaria y sensibilidad social (Mateo Alemán, Galdós, Clarín, el 98 y Valle-Inclán).* 250 págs.
20. Arturo Serrano Plaja: *Realismo «mágico» en Cervantes («Don Quijote» visto desde «Tom Sawyer» y «El Idiota»).* 240 págs.
21. Guillermo Díaz-Plaja: *Soliloquio y coloquio (Notas sobre lírica y teatro).* 214 págs.
22. Guillermo de Torre: *Del 98 al Barroco.* 452 págs.
23. Ricardo Gullón: *La invención del 98 y otros ensayos.* 200 págs.
24. Francisco Ynduráin: *Clásicos modernos (Estudios de crítica literaria).* 224 págs.
25. Eileen Connolly: *Leopoldo Panero: La poesía de la esperanza.* Con un prólogo de José Antonio Maravall. 236 págs.
26. José Manuel Blecua: *Sobre poesía de la Edad de Oro (Ensayos y notas eruditas).* 310 págs.
27. Pierre de Boisdeffre: *Los escritores franceses de hoy.* 168 págs.
28. Federico Sopeña Ibáñez: *Arte y sociedad en Galdós.* 182 págs.
29. Manuel García-Viñó: *Mundo y trasmundo de las leyendas de Bécquer.* 300 págs.

30. **José Agustín Balseiro:** ***Expresión de Hispanoamérica.*** Prólogo de Francisco Monterde. Segunda edición revisada. 2 vols.
31. José Juan Arrom: *Certidumbre de América (Estudios de letras, folklore y cultura).* Segunda edición ampliada. 230 págs.
32. Vicente Ramos: *Miguel Hernández.* 378 págs.
33. Hugo Rodríguez-Alcalá: *Narrativa hispanoamericana. Güiraldes-Carpentier - Roa Bastos - Rulfo (Estudios sobre invención y sentido).* 218 págs.
34. Luis Alberto Sánchez: *Escritores representativos de América.* Tercera serie. 3 vols.

VIII. DOCUMENTOS

2. José Martí: *Epistolario (Antología).* Introducción, selección, comentarios y notas por Manuel Pedro González. 648 págs.

IX. FACSÍMILES

1. Bartolomé José Gallardo: *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos.* 4 vols.
2. Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado: *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII.* XIII + 728 págs.
3. Juan Sempere y Guarinos: *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reynado de Carlos III.* 3 vols.
4. José Amador de los Ríos: *Historia crítica de la literatura española.* 7 vols.
5. Julio Cejador y Frauca: *Historia de la lengua y literatura castellana (Comprendidos los autores hispanoamericanos).* 7 vols.

OBRAS DE OTRAS COLECCIONES

Dámaso Alonso: *Obras completas.*

Tomo I: *Estudios lingüísticos peninsulares.* 706 págs.

Tomo II: *Estudios y ensayos sobre literatura.* Primera parte: *Desde los orígenes románicos hasta finales del siglo XVI.* 1.090 págs.

Tomo III: *Estudios y ensayos sobre literatura.* Segunda parte: *Finales del siglo XVI, y siglo XVII.* 1.008 págs.

Tomo IV: *Estudios y ensayos sobre literatura.* Tercera parte: *Ensayos sobre literatura contemporánea.* 1.010 págs.

Homenaje Universitario a Dámaso Alonso. Reunido por los estudiantes de Filología Románica. 358 págs.

Homenaje a Casalduero. 510 págs.

Homenaje a Antonio Tovar. 470 págs.

Studia Hispanica in Honorem R. Lapesa. Vol. I: 622 págs. Vol. II: 634 págs. Vol. III. 542 págs. 16 láminas.

Juan Luis Alborg: *Historia de la literatura española.*

Tomo I: *Edad Media y Renacimiento.* 2.ª edición. Reimpresión. 1.082 págs.

Tomo II: *Epoca Barroca.* 2.ª edición. Reimpresión. 996 págs.

Tomo III: *El siglo XVIII.* Reimpresión. 980 págs.

José Luis Martín: *Crítica estilística.* 410 págs.

Vicente García de Diego: *Gramática histórica española.* 3.ª edición revisada y aumentada con un índice completo de palabras. 624 págs.

Graciela Illanes: *La novelística de Carmen Laforet.* 202 págs.

François Meyer: *La ontología de Miguel de Unamuno.* 196 págs.

Beatrice Petriz Ramos: *Introducción crítico-biográfica a José María Salaverría (1873-1940).* 356 págs.

Los «Lucidarios» españoles. Estudio y edición de Richard P. Kinkade. 346 págs.

Vittore Bocchetta: *Horacio en Villegas y en Fray Luis de León.* 182 páginas.

Elsie Alvarado de Ricord: *La obra poética de Dámaso Alonso.* Prólogo de Ricardo J. Alfaro. 180 págs.

José Ramón Cortina: *El arte dramático de Antonio Buero Vallejo.* 130 págs.

Mireya Jaimes-Freyre: *Modernismo y 98 a través de Ricardo Jaimes Freyre.* 208 págs.

Emilio Sosa López: *La novela y el hombre.* 142 págs.

Gloria Guardia de Alfaro: *Estudios sobre el pensamiento poético de Pablo Antonio Cuadra.* 260 págs.

Ruth Wold: *El Diario de México, primer cotidiano de Nueva España.* 294 págs.

Marina Mayoral: *Poesía española contemporánea. Análisis de textos.* 254 págs.

Gonzague Truc: *Historia de la literatura católica contemporánea (de lengua francesa).* 430 págs.

Wilhelm Grenzmann: *Problemas y figuras de la literatura contemporánea.* 388 págs.

Antonio Medrano Morales: *Lingüística inglesa.* 408 págs.

Veikko Väänänen: *Introducción al latín vulgar.* Reimpresión. 414 págs.

Luis Díez del Corral: *La función del mito clásico en la literatura contemporánea.* 2.ª edición. 268 págs.

Miguel J. Flys: *Tres poemas de Dámaso Alonso (Comentario estilístico).* 154 págs.

Irmengard Rauch y Charles T. Scott (eds.): *Estudios de metodología lingüística.* 252 págs.

Étienne M. Gilson: *Lingüística y filosofía (Ensayos sobre las constantes filosóficas del lenguaje).* 334 págs.