LOS HERMANOS MACHADO EN ESCENA: UN TEATRO ONTOLÓGICO

Antonio F. Cao

Hofstra University, New York, EE.UU.

El teatro de los hermanos Machado, al ser de doble autoría, presenta dificultades al estudioso dada la disparidad entre Antonio y Manuel tanto política como poéticamente. Para elucidar esta cuestión resulta imprescindible el estudio de Miguel Ángel Bahamonde *La vocación teatral de Antonio Machado*[1] en el que coteja el "Manifiesto" sobre el teatro fechado en 1933 y firmado por ambos hermanos con un texto de Antonio "Sobre el porvenir del teatro" de 1928 que dio a conocer Marrast probando que el pleno de la estética teatral proviene de Antonio.

Comienza el texto reproducido por Marrast: "Creo en el porvenir del teatro. Espero, sin embargo, muy poco de los innovadores, quiero decir de cuantos acuden a la escena sin más propósito que el de la novedad"[2]. Sorprende el aserto paradójico de Antonio ya que en última instancia, su teatro resulta innovador y va a contrapelo del canon teatral de la época. Continúa dicho texto vislumbrando la posibilidad de cierta novedad dramática sugiriendo que "lo que el porvenir más inmediato aportará, sin duda, a la escena es una reintegración de acción y diálogo, una nueva síntesis de los elementos constitutivos del drama en (que) hoy aisladamente se labora con gran ahínco y éxito mediano"[3] y vemos cómo se propone Antonio Machado incorporar en su teatro un "dialogar humano" que "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"[4]. Quedan pues incluidas en esta estética las ideas freudianas al igual que

[1] Miguel Ángel Bahamonde *La vocación teatral de Antonio Machado*. Madrid: Gredos, 1976.
[2] Citado en Bahamonde, op. cit., pág. 231-232.
[3] Ibid, pág. 232-233.
[4] Ibid., pág 234.

ACTAS XXXVIII (AEPE). Antonio F. CAO. Los hermanos Machado en escena: un teatro ontológico
Centro Virtual Cervantes

lo serán también –aunque en forma muy disímil— en todas las manifestaciones del surrealismo, incluyendo el teatro.

Si Bécquer y Rosalía de Castro son precursores del simbolismo en España, son en realidad Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado quienes lo introducen plenamente en la poesía en lengua española. Recordemos al respecto que si bien Rubén Darío ya había incorporado anteriormente la musicalidad verlaineana en su poesía, cabe sobre todo a Antonio Machado el identificarse con la sugerente lírica mallarmeana. En forma similar entronca dramáticamente el poeta sevillano con el teatro simbolista; aunque Manuel H. Guerra en su libro pionero sobre el teatro de los hermanos Machado señala la similitud con este tipo de teatro, filiación que merece, sin duda, mayor atención.[5] Por otra parte, más recientemente. Alberto Romero Ferrer[6] se acerca al contexto de la obra dramática machadiana acudiendo a la teoría de la recepción en tanto que se aproxima a los textos dramáticos mismos con un basamento teórico mayormente estructuralista considerando intertextualidades muy anteriores a dicha obra tales como los teatros del Siglo de Oro y del romanticismo, excluyendo totalmente el teatro simbolista.

Anima a nuestro dramaturgo, al igual que a Maeterlinck, el deseo de crear un teatro con una acción que por estar integrada en la dialéctica anímica tiene que ser necesariamente interior, un teatro estático como dijera el dramaturgo belga en Le *Trésor del humbles* (París 1904). En otra parte he llamado simbólico al teatro machadiano[7]. Quisiera ahora definir el aspecto eminentemente ontológico de este teatro. Así, en *Juan de Mairena* (1936), considera Antonio Machado la antagonía entre la concepción del alma humana "como fruto maduro y tardío de la sofística griega y la fe solipsista que la acompaña ... en pugna con el yo cristiano incapaz de bastarse a sí mismo, en encerrarse en sí mismo, rico de alteridad absoluta; como revelación muy honda de la incurable "otredad de lo uno", o, ...'de la esencial heterogeneidad del ser'." [8] Es decir que Machado se replantea la ontología cristiana defi-

[5] Manuel H. Guerra. *El teatro de Manuel y Antonio Machado*. Madrid: Insula, 1966, pág. 97-98, señala con respecto a Juan de Mañara que "el simbolismo de los personajes y del diálogo, junto con el diálogo poético, al menos en parte, se asemejan más al teatro simbolista y modernista".

[6] Alberto Romero Ferrer, *Los hermanos Machado y el teatro*, Sevilla: Diputación de Sevilla, 1996.

[7] Véase Antonio F. Cao "La renovación teatral de los hermanos Machado: *Juan de Mañara y las Adelfas*" en *Boletín de la Institución Fernán González*, Número monográfico dedicado a los hermanos Machado, Año LXII, primer semestre de 1983, Número 200: 87-97.

[8] Antonio y Manuel Machado. *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1984: 1146.

ACTAS XXXVIII (AEPE). Antonio F. CAO. Los hermanos Machado en escena: un teatro ontológico
Centro Virtual Cervantes

niendo a la criatura en función del creador. Con todo, este yo resquebrajado, no solipsista, es susceptible al cambio o, inclusive, a una dualidad. Estos modelos absolutos operan en el seno de una peripecia argumental diametralmente opuesta a la del realismo dramático, poniéndose en tela de juicio el psicologismo como móvil de la conducta humana. En otras palabras, la acción exterior está supeditada a la interior donde prevalecen modelos absolutos, ya sea el dualismo eros/santidad, la conflictividad ontológica, el arte, o el amor.

En *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel*, tragicomedia en cuatro actos y en verso de 1926, el protagonista, por celos de Leonor a quien asedian muchos pretendientes, decide asumir su nueva identidad de Don Enrique de Guzmán al reconocerle como hijo el Conde Duque de Olivares. Al casarse por despecho con Doña Juana, pierde su vitalidad y al decidir Leonor, años más tarde, desaparecer por completo de la vida de éste queda sumido en un total estado de melancolía antivital. Por otra parte, en *Juan de Mañara*, drama en tres actos y en verso de 1927. Don Juan tiene su contrapartida amorosa –que no erótica- en Elvira quien tanto le ama, que le abandona como sacrificio supremo. Al final ambos amantes devienen santos. En *Las adelfas*, comedia en tres actos y en verso de 1928, el trasfondo vanguardista y freudiano pasa a un plano secundario con respecto al estado anímico de la protagonista, Araceli, viuda de un suicida quien termina aceptando el pasado al negarse a vender la finca que la ata a ese pasado y da título a la obra. Por otra parte, en *El hombre que murió en la guerra*, obra en prosa en cuatro actos, escrita según Manuel en 1928 y sin estrenar hasta 1941 el desgarre ontológico lleva al protagonista Juan de Zúñiga a asumir la personalidad de Miguel de la Cruz, compañero muerto en el campo de batalla. A continuación regresa con su nueva identidad a su entorno patrio y es reconocido únicamente por el ama Juliana y por su antigua enamorada Guadalupe. Sin embargo, no bastan estas anagnórisis para ocasionar un rechazo de la identidad adoptada y sigue, errante, camino hacia Rusia. En *La Lola se va a los puertos*, comedia en tres actos y en verso estrenada en 1929, la protagonista se consagra por entero a la canción a expensas de su vida amorosa prescindiendo de toda emoción ajena a su condición de cantante. *La prima Fernanda*, comedia de figurón en tres actos y en verso de 1931, desarrolla una compleja trama argumental que corrobora la imposibilidad de cambio en el estado anímico inicial de sus personajes, salvo el de la protagonista quien, al no encontrar el absoluto amoroso en España, regresa a Polonia donde adquirió fortuna al enviudar. Por último, en *La duquesa de Benamejí*, drama en tres actos en prosa y verso estrenada en 1932, Reyes, la protagonista que da título a la obra, se prenda de Lorenzo Gallardo, capitán de los bandoleros siendo perseguido en representación de la corona por Carlos, marqués de Miraflores, primo y pretendiente de la duque-

ACTAS XXXVIII (AEPE). Antonio F. CAO. Los hermanos Machado en escena: un teatro ontológico
Centro Virtual Cervantes

sa. La Gitanilla Rocío mata por celos a Reyes y Lorenzo Gallardo, privado de su amada, se entrega para ser ajusticiado.

Tal vez sea *Juan de Mairena* la pieza teatral en que los Machado expresan de forma más acusada la heterogeneidad del ser definida por Antonio. Aquí, para el protagonista, el acto supremo de amor lo constituye el rechazo, sentimiento compartido por su antigua amante Elvira. Ello conduce a ambos personajes hacia la santidad. Al final, don Juan se une al Creador y en ese estado de transición funde a sus dos amantes, Elvira y Beatriz:

JUAN: Aunque apenas late
mi pecho, aún deciros puedo:
quiero que mi muerte mate
por siempre a morir el miedo.
Vivir es santo deber;
pero en la vida no está
lo que sólo puede ser
más allá.
Elvira, Beatriz, os veo
juntas; a las dos en la ola
de esa luz sois una sola.
Oídme, creedme...[9]

Y concluye Juan con las siguientes palabras finales antes de expirar:

JUAN: Padre mío, creo y veo...
Muere.[10]

Cabe hacer la salvedad de que el catolicismo concibe la visión beatífica, de la cual goza el protagonista al final de la obra, como una unión con el Creador en la que el alma de la criatura participa conservando su integridad.

La línea apsicológica se continua en *El hombre que murió en la guerra* la cual guarda, temáticamente, relación con *Desdichas de la fortuna o Julianilllo Valcárcel* en cuanto a la doble naturaleza ontológica del personaje. Aquí, el aristócrata Juan de Zúñiga intercambia su ser con el de Miguel de la Cruz, expósito, compañero fallecido en la Gran Guerra, siendo únicamente reconocido por Juliana y su prima Guadalupe como ha quedado dicho.

[9] Ibid, pág. 400.
[10] Ibid.

ACTAS XXXVIII (AEPE). Antonio F. CAO. Los hermanos Machado en escena: un teatro ontológico
Centro Virtual Cervantes

Tampoco ocurre nada en esta obra, salvo a nivel de la acción anterior, ya que se da un desnudarse ontológico en el que nombre, posición, ideología, quedan como exfoliaciones hasta llegar a lo más recóndito y básico de la condición humana: ser hombre o mujer. Ello se pone en evidencia al final, donde los antiguos –acaso eternos- novios y primos se despiden:

GUADALUPE: ... Si, Miguel de la Cruz o como quieras llamarte, hombre puro, sin más orgullo que el de ser hombre, piensa que yo también tengo el orgullo de ser mujer y nada más.
MIGUEL: ¿Nada más?
GUADALUPE: Nada más y adiós, sigue tu camino como Miguel de la Cruz, con la cruz de Miguel ¿no es eso? El ama Juliana y yo te guardaremos el secreto.[11]

Las palabras anteriores provocan en Juan (Miguel) una anagnórisis llegando a aquilatar el valor de Guadalupe llama y sencillamente como mujer, exclamando:

MIGUEL: ¡Guadalupe!
(...)
MIGUEL: (*Estrechándole la mano con profunda y contenida emoción*). Adiós.
GUADALUPE: Adiós (Ídem, Ídem). [12]

Resulta curioso cómo, en la última de las obras mencionadas, *La duquesa de Benamejí*, llegan los hermanos Machado (independientemente) a una fórmula dramática muy similar a la del Lorca maduro, "Drama" en tres actos alternando prosa y verso como, por ejemplo, en *La casa de Bernarda Alba,* alejándose del mayor número de actos como en el caso del teatro francés o del escrito exclusivamente en verso, tradición que se remonta al teatro del Siglo de Oro y sigue hasta el teatro realista del siglo XIX, como en *Consuelo* de Adelardo López de Ayala. Igualmente, se manifiesta el uso del verso en esta obra de los Machado, alternándose con segmentos en prosa poética, e incluso en prosa dialectal, a la manera del Benavente de *Señora ama.*

La primera intervención en verso corresponde a una canción de la Gitanilla Rocío:

[11] Manuel y Antonio Machado. *Las adelfas y El hombre que murió en la guerra.* Madrid: Espasa-Calpe, Colección Austral, 1964.
[12] Ídem, pág. 149-150.

ACTAS XXXVIII (AEPE). Antonio F. CAO. Los hermanos Machado en escena: un teatro ontológico
Centro Virtual Cervantes

Llevo conmigo, niña
llevo conmigo
más penas que aceitunas
muele un molino.
Baila, morena,
que bailando se muelen
también las penas.[13]

Y va seguida de una interrupción prosaica del francés M. Delume, uno de los cien mil hijos de San Luis que restauró el poder absoluto de Fernando VII:

M. DELUME: *Entusiasmado.* ¡Oh, bravo, bravo! ¡Viva la España pintoresca!
ROCÍO: ¡Viva el señor extranjero! *Cantando*:
Tengo una capa, niña,
verde y de plata,
como campo de olivos
con luna clara.
Como alamares
relucen en la luna
los olivares.
M. DELUME: ¡Bravo, bravo! [14]

Resulta my curioso este pasaje ya que al tratarse de una canción no podría considerarse miméticamente como teatro en verso. Con todo, constituye la irrupción poética de la villana de la obra; en tanto que los comentarios de M. Delume están en la vena de la España de Mérimée o, en el decir de Antonio, de "la España de pandereta, de Frascuelo y de María". Es decir, que esta canción, no obstante su belleza, se carga con una fuerza negativa teniendo en cuenta la trama argumental subsiguiente, a la vez que, intrínsecamente, encarna el pintoresquismo rechazado tan categóricamente por Antonio.

Mas en lo sucesivo, los segmentos en verso y de mayor carga poética corresponden casi exclusivamente a los amantes, tanto a los correspondidos como a los no correspondidos, es decir, respectivamente, a Reyes duquesa de Benamejí y Lorenzo Gallardo el ex-sacerdote, bandolero a lo Robin Hood, y a Carlos, enamorado, según vimos de la protagonista y Rocío loca de

[13] Antonio y Manuel Machado. *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1984: 610.
[14] Ibid.

ACTAS XXXVIII (AEPE). Antonio F. CAO. Los hermanos Machado en escena: un teatro ontológico
Centro Virtual Cervantes

amor por Lorenzo. En este sentido, cabe citar el pasaje del reencuentro de Lorenzo y Reyes en el que aquel, tras rememorar el momento en que se conocieron por vez primera, exclama:

LORENZO: Verte he querido y probar
que no te pude olvidar,
reina de Benamejí.
REYES: Al rey de la serranía
mi mano, por su valor;
y en recuerdo de aquel día,
y a su lealtad y a su amor
agradecida, sabré
pagar con igual moneda.
Vete, Lorenzo, yo iré
A tus montes cuando pueda.[15]

El cumplimiento de esta promesa por parte de Reyes tiene lugar en el segundo acto al final del cual, Carlos, el capitán de las tropas reales, va en su búsqueda y ella le responde que no le seguirá pues adora al bandido. En el transcurso del acto tercero Lorenzo está en prisión. Entre tanto Reyes ha obtenido el indulto real para su amado, Lorenzo. El final feliz queda interrumpido al acuchillar Rocío a Reyes. Tras ello, Lorenzo no quiere seguir viviendo y pide ser ajusticiado a pesar del perdón del monarca.

El amor entre ambos protagonistas transcurre en un plano absoluto en tanto que la peripecia política se desarrolla dentro de los cánones realistas. Este contraste se acentúa al considerar el carácter mesiánico de que se reviste Lorenzo. Así, al verlo prisionero, comenta la Mujer 1a. "Miradlo, miradlo, ¡Si parece el Cristo entre los sayones!"[16]

Volviendo al dilema expresado inicialmente sobre la dificultad de discernir la aportación de cada uno de los hermanos a las obras en cuestión es menester pasar revista a lo expresado al respecto por la crítica. Así, señala con justicia Luciano García Lorenzo en su artículo "El teatro de los hermanos Machado o la imposibilidad del ser"[17] que la labor de Manuel con el teatro era de "mayor trascendencia" en su calidad de "crítico de *El Imparcial* en 1915.

[15] Ibid, pág. 618.
[16] Ibid, pág. 640.
[17] En *Homenaje a Machado. Reunión de Málaga de 1975*. Málaga: Diputación de Málaga, 1980: 121-137.

ACTAS XXXVIII (AEPE). Antonio F. CAO. Los hermanos Machado en escena: un teatro ontológico
Centro Virtual Cervantes

Por otra parte, continúa García Lorenzo que es necesario poner de relieve que "Antonio se detiene en algunos aspectos del arte dramático en *Los complementarios* y fundamentalmente en *Juan de Mairena*, al comentar El gran climatérico, tragicomedia compuesta por su apócrifo profesor..."[18]. A continuación señala García Lorenzo que *La Lola se va a los puertos* queda ya prefigurada en la glosa de la copla popular de Manuel en su libro *Sevilla* de 1920:

CANTAORA: "La Lola,
la Lola se va a los puertos.
La Isla se queda sola."[19]

Por otra parte, Domingo Ynduráin rastrea las similitudes entre la poesía de Antonio y las obras dramáticas subrayando el paralelismo del soneto "Huye triste amor, amor pacato" de *Los complementarios,* de 1924, y *La desdicha de la fortuna o Julianillo Valcárcel*[20]. Asimismo, coteja otros versos de *Los complementarios* y *Juan de Mairena* (pág. 301) así como versos de un cancionero apócrifo de 1926 con *Las adelfas* (pág. 303). También señala reflexiones comunes a *Juan de Mairena* y *La prima Fernanda* (pág. 306-307). Señala, sin embargo, menos coincidencias, en el caso de *La duquesa de Benamejí* en tanto que desmiente la aseveración de Manuel referente al año 1928 como fecha de redacción de *El hombre que murió en la guerra*, recalcando que los diálogos de la misma contienen similitudes con obras posteriores de Antonio, concretamente *Juan de Mairena* y *Hora de España*.

Por su parte, Leopoldo de Luis afirma que en *Las adelfas* hay muchas influencias de *Abel Martín* de Antonio[21] al tiempo que estipula lo siguiente:

> Se nos antoja que la mayor parte de la redacción de estas obras debió de ser cosa de Manuel. El verso entrecortado del diálogo, la verbosidad garbosa, el ambiente andaluz... Claro que, de súbito, emerge reconocible la voz de Antonio, quien también fue narrador, como prueba el romance de "La tierra de Alvargonzález"[22].

Reitero aquí mi parecer de que la concepción simbolista y ontológica de este teatro según se apuntara anteriormente corresponde a Antonio. Por

[18] Ibid, pág. 125.
[19] Ibid, pág. 131.
[20] En "En el teatro de los Machado", *Curso en Homenaje a Antonio Machado*, Salamanca, 1975: 297-313.
[21] En *Antonio Machado ejemplo y lección*. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1988: 221.
[22] Ibid, pág. 219.

ACTAS XXXVIII (AEPE). Antonio F. CAO. Los hermanos Machado en escena: un teatro ontológico
Centro Virtual Cervantes

otra parte hay cierto paralelismo en "Pequeña historia de un cante grande" en *Estampas sevillanas* de Manuel en cuanto a la total identificación de arte e intérprete que apuntamos en *La Lola se va a los puertos*:

> -Alto- exclamó la vieja bailarina que de peor gana se había resignado a oír al intruso-. Ese cante no hay en el mundo más que una persona que lo *diga*. Y esa persona...
> -¿Qué?... -preguntó el desconocido, sonriendo.
> -...esa persona es usted, ¡Señor Silverio![23]

Se hace alusión aquí al famoso cantaor Silverio Franconetti. Si nos atenemos a la versificación cabe recordar que la casi totalidad de la poesía de Manuel tiene rima consonante, en tanto que Antonio en *Soledades, galerías y otros poemas* (1909) cultiva la rima asonante pero en *Campos de Castilla* (1907-17) priva la consonancia al igual que en *Nuevas canciones* (1917-30). En tanto que en el segmento final de esta obra, *Viejas canciones*, reaparece con vigor la asonancia y en las porciones poéticas del *Cancionero apócrifo* se alternan ambas modalidades. Es importante esta observación porque la rima asonante ocupa casi la totalidad del teatro en verso, a excepción de *La duquesa de Benamejí* donde Rocío exclama:

> Pero un día ha de venir
> quien te haga penar,
> quien te haga sufrir,
> de la tierra o de la mar,
> reina de Benamejí[24]

En tanto que Lorenzo Gallardo refiere una anécdota de Reyes cuando niña al caer de un caballo:

> Una cosa muy sencilla:
> la duquesa, una chiquilla,
> en un potro jerezano
> noble, vivo, alegre, ufano
> de sentírsela en la silla.
> Una corveta más fuerte
> que la pilla descuidada,
> y ella en el suelo privada
> y en la carita la muerte...[25]

[23] Antonio y Manuel Machado. *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1984: 281.
[24] Ibid, pág. 610.
[25] Ibid, pág. 616.

ACTAS XXXVIII (AEPE). Antonio F. CAO. Los hermanos Machado en escena: un teatro ontológico
Centro Virtual Cervantes

Muy bien podrían provenir estos versos de un folklorismo neto de la pluma de Manuel por lo que propongo que *La duquesa de Benamejí* fue la obra en cuya versificación Manuel dejó su impronta de forma inequívoca. Concluyo, por lo dicho, que ambos hermanos están presentes, en mayor o menor medida, en estos discursos escénicos cuya concepción eminentemente ontológica proviene de Antonio.

ACTAS XXXVIII (AEPE). Antonio F. CAO. Los hermanos Machado en escena: un teatro ontológico
Centro Virtual Cervantes