

*EL HOMBRE QUE MURIÓ EN LA GUERRA,*  
*EL HOMBRE QUE YO MATÉ*  
DE ROSTAND Y LUBITSCH Y LOS INTERTEXTOS  
DE MANUEL MACHADO

RAFAEL ALARCÓN SIERRA  
Universidad de Jaén

RESUMEN

Este artículo muestra que el hecho de que Manuel Machado conociera la adaptación cinematográfica de Lubitsch y la versión teatral de *El hombre que yo maté* de Maurice Rostand (la cual reseñó), pudo ser uno de los principales estímulos para la redacción de *El hombre que murió en la guerra*, dadas sus numerosas coincidencias argumentales. Por otra parte, una «Crónica de París» de Manuel Machado, escrita desde el frente francés de la Gran Guerra y publicada en 1919, aparece como intertexto en el primer acto de *El hombre que murió en la guerra*. Estos datos, desconocidos hasta el presente, indican que la paternidad de *El hombre que murió en la guerra* (de la que también se estudia su génesis, su estreno y sus intentos previos de ser llevada a escena) no pertenece exclusivamente a Antonio Machado, y también que Manuel Machado no jugó un papel subordinado o pasivo en su elaboración, sino que seguramente fue su principal impulsor.

**Palabras claves:** Teatro, cine, crítica teatral, Primera Guerra Mundial, años 30, Manuel y Antonio Machado, Maurice Rostand, Ernst Lubitsch, *El hombre que murió en la guerra*, *El hombre que yo maté*.

ABSTRACT

This paper supports the fact that Manuel Machado's knowledge of the filmic adaptation of Lubitsch as well as the theatrical version of *The man that I killed* by Maurice Rostand (which was also reviewed by him) might be one of the most important stimuli to write *The man who died in the war*. On the other hand, a «Chronicle from Paris», which was written by Manuel Machado in the French trench during the First World War and published in 1919, appears as an intertext in the first play of *The man who died in the war*. These facts, which were unknown until present, point out that the paternity of *The man who died in the war* does not exclusively belong to Antonio Machado, but also to Manuel, who probably impels the work from the beginning playing a crucial role in its elaboration.

**Key words:** Theatre, cinema, theatrical review, First World War, 30 decade, Manuel Machado and Antonio Machado, Maurice Rostand, Ernst Lubitsch, *The man who died in the war*, *The man that I killed*.

*El hombre que murió en la guerra*, comedia de Manuel y Antonio Machado, fue estrenada el 18 de abril de 1941 por la compañía de Mari Paz Molinero y Francisco Melgares en el Teatro Español de Madrid, con pequeñas supresiones textuales impuestas por la censura<sup>1</sup>. La subida a las tablas de una obra antibelicista, ideológicamente muy lejana de los vencedores en la guerra civil —lo que se reflejó en la frialdad de las críticas recibidas— fue posible gracias al prestigio de Manuel Machado en la nueva España franquista y a la tentativa de apropiación de su hermano menor («gran poeta nuestro») que un año antes había iniciado el falangista Dionisio Ridruejo en el primer número de la revista *Escorial* («El poeta rescatado», luego prólogo de la quinta edición de las *Poesías completas* de Antonio Machado —Madrid, Espasa-Calpe, 1941—). La obra no fue publicada hasta 1947, pero no en España, sino en Buenos Aires<sup>2</sup>. Aparentemente, la edición recuperaba los pequeños fragmentos que la censura había eliminado en la representación madrileña. Unos años después, en 1952, era llevada a la escena por Cipriano Rivas Cherif, en México, ante el presidente del gobierno español en el exilio<sup>3</sup>, lo que puede dar idea de lo extemporáneo del estreno franquista.

No se han demostrado —porque no hay ninguna prueba para afirmarlo— las suposiciones de que el mayor de los Machado pudo retocar o cambiar partes de la obra antes del estreno; por el contrario, su hermano Francisco Machado, en carta a Manuel H. Guerra fechada en Santiago de Chile el 16 de agosto de 1953, aseguró tajantemente: «Manuel no alteró en nada el original de *El hombre que murió en la guerra*, al menos en el texto de la obra publicado por Espasa Calpe Argentina, en 1947»<sup>4</sup>.

Buena parte de la crítica ha atribuido la autoría de la obra casi en exclusiva a Antonio Machado —sin demostrarlo tampoco—, basándose para ello en las numerosas y visibles concordancias establecidas entre el drama y el *Juan de Mairena*, principalmente, hasta el punto de asegurar (como hizo Miguel Ángel Baamonde, siguiendo el vislumbre de Alberto Gil Novales) que el protagonista, Juan de Zúñiga, es el tercer apócrifo de don

<sup>1</sup> «Censura teatral», en «Viaje al centro de la censura franquista (1939-1975)», *Cambio 16* (1985), 56, apud Marina VILLALBA ÁLVAREZ, «Los valores eternos de la España fascista reflejados en *El hombre que murió en la guerra*, comedia de Manuel y Antonio Machado», en *Antonio Machado hoy*, Sevilla, Alfar, 1990, II, pp. 217-225.

<sup>2</sup> Manuel y Antonio MACHADO, *Las adelfas. El hombre que murió en la guerra*, Buenos Aires, Espasa-Calpe («Colección Austral»), 1947, volumen reeditado en 1964 y 1981, ya en Madrid. Para la actividad teatral de M. Machado tras la guerra civil, véase R. ALARCÓN SIERRA, «Manuel Machado y *El Pilar de la Victoria*», *Turia*, 24-25 (junio de 1993), 267-288.

<sup>3</sup> Dato aportado por Manuel H. GUERRA, *El teatro de Manuel y Antonio Machado*, Madrid, Editorial Mediterráneo, 1966, pp. 161-162.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 189.

Antonio<sup>5</sup>. Tras el primer acercamiento de Eusebio García Luengo (quien apuntó en 1949 la proximidad a la prosa y al estilo de pensar antonio-machadiano<sup>6</sup>), es Manuel H. Guerra (en su monografía de 1966) quien señala algunos paralelismos, luego ampliados y estudiados sistemáticamente por Miguel Ángel Baamonde (1976), Mariano de Paco (1976 y 1990) y Domingo Ynduráin (1977), por citar únicamente las aportaciones de más entidad, sintetizadas por Dámaso Chicharro<sup>7</sup>. La cercanía de algunos fragmentos de *El hombre que murió en la guerra* y el *Juan de Mairena* queda ratificada, además, por un dato inédito hasta hoy: en el fol. 96v del manuscrito de *Juan de Mairena* de la Colección Unicaja aparece un fragmento de borrador de la obra teatral<sup>8</sup>.

No obstante, en este trabajo voy a mostrar con datos positivos que la paternidad de *El hombre que murió en la guerra* no pertenece «como autor único y exclusivo» a Antonio Machado, y también que Manuel Machado no jugó un papel «subordinado» o «pasivo» en su elaboración (son

<sup>5</sup> A. GIL NOVALES, *Antonio Machado*, Barcelona, Editorial Fontanella, 1966, pp. 102-106; M. Á. BAAMONDE, *La vocación teatral de Antonio Machado*, Madrid, Gredos, 1976, pp. 192-201. A. Machado, en carta a E. Giménez Caballero, publicada en *La Gaceta Literaria*, 34 (15 de mayo de 1928), 1, como «Una carta de Machado sobre poesía», se refiere a Pedro de Zúñiga como su tercer poeta apócrifo.

<sup>6</sup> Eusebio GARCÍA LUENGO, «Notas sobre la obra dramática de los Machado», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 11-12 (1949), 667-676 (p. 675).

<sup>7</sup> Miguel Ángel BAAMONDE, *op. cit.*; Mariano de Paco, «El teatro de los Machado y *Juan de Mairena*», *Homenaje al Prof. Muñoz Cortés*, Murcia, Universidad, 1976, pp. 463-477, y «El hombre que murió en la guerra y Antonio Machado», en *Antonio Machado hoy*, Sevilla, Alfar, 1990, II, pp. 159-165; Domingo YNDURÁIN, «En el teatro de los Machado», en E. DE BUSTOS (ed.), *Curso en homenaje a Antonio Machado*, Salamanca, Universidad, 1977, pp. 297-313; D. CHICHARRO, «*El hombre que murió en la guerra*, de Antonio Machado: 'Ditirambo, glosa y vejamen'», en *Estudios. Homenaje al profesor Alfonso Sancho Sáez*, Granada, Universidad de Granada, 1989, pp. 567-578, y «El teatro de los Machado: revisión crítica de la bibliografía tras el aluvión del cincuentenario», *Revista de Literatura*, LIV, 108 (1992), 653-664, recogido en *De San Juan de la Cruz a los Machado (Jaén en la literatura española)*, Jaén, Universidad de Jaén, 1997, pp. 417-428 y 439-449.

<sup>8</sup> {fol. 96v, escritura a lápiz} «Porque la guerra puede volver. Oh, volverá, Juliana./ Porque la guerra la hacen los hombres para los señoritos, los hijos para los padres, / Don Andres, es un momento inevitable en el camino del hombre. Estos proletarios, Don Andres, El gran rebaño de los hombres, [que] <que> [quiere como acabar] >[prefiere] quiere amor< [de morir] antes de morir/Bonito ideal / [—] —, don Andres/— [El que nos han dejado los patriarcas de la prole] <Dios, pobre, en efecto.> Pero es el que/ [nos han dejado] <le dejaron los> los patriarcas de la prole/Ellos hicieron del hombre un soldado <un pobre diablo>, obligado a elegir entre el puñal y la cuchara». *Vid. R. ALARCÓN SIERRA, P. DEL BARCO y A. RODRÍGUEZ ALMODÓVAR (ed.), Colección Unicaja Manuscritos de los hermanos Machado. Prosas sueltas*, Málaga, Fundación Unicaja, 2006. En la obra se conserva similitud entre la primera frase de este folio («Porque la guerra puede volver. Oh, volverá, Juliana») y la que dice Miguel, contestando a Juliana, en el acto IV, escena III («Porque entonces volvería la guerra...»); *Las adelfas. El hombre que murió en la guerra*, ed. cit., p. 143).

palabras de Baamonde<sup>9</sup>), sino que, muy al contrario, seguramente fue su principal impulsor.

## 1. ESCRITURA DE LA OBRA Y ESTRENOS FRUSTRADOS

Existe cierto consenso acerca de la forma en que Manuel y Antonio Machado trabajaban al escribir sus comedias; al menos son coincidentes las afirmaciones al respecto del mayor de los hermanos, de Miguel Pérez Ferrero en *Vida de Antonio Machado y Manuel* (libro escrito tras entrevistar al hermano menor en 1935 y al mayor en 1946<sup>10</sup>), y de Pablo del Barco, quien recogió el testimonio de José María Zugazaga, secretario personal de Manuel desde 1936<sup>11</sup>. Dejaré que sea el propio coautor de las obras quien lo declare: «Cuando escribía teatro con Antonio lo hacíamos cada uno por nuestra parte, pero con una compenetración tan absoluta que a veces no acertábamos a recordar las escenas de uno y otro./ [...] nos reuníamos en el café o en casa de mi hermano; allí buscábamos un tema y trabajábamos su arquitectura y su escenificación; luego, nos dividíamos las escenas y, pasado cierto tiempo, nos reuníamos para leérnoslas y entre ambas [*sic*] modificarlas»<sup>12</sup>. Algunos de los manuscritos de los Machado recientemente editados ratifican estas afirmaciones: se han conservado, por ejemplo, varias escenas de *La Lola se va a los Puertos* escritas por Manuel, y otras —menos—, por Antonio Machado<sup>13</sup>. Todo ello se opone, de entrada, a la autoría individual de las obras firmadas por ambos.

En las palabras que Manuel Machado escribió seguramente para el programa de mano de la representación («Antes de levantarse el telón, el público debe saber»...), luego publicadas como «advertencia-prólogo» en la edición de la obra, el poeta declaraba que «esta comedia, cuya acción discurre en 1928 —diez años después de la primera Gran Guerra— fue escrita en esa misma época»<sup>14</sup>. La mayoría de la crítica ha entendido —y ha dicho— que la obra fue escrita en 1928, cuando es evidente que el mayor de los hermanos asegura «fue escrita en esa misma época» (y no «ese año»), lo que, con más fidelidad debemos interpretar, cuando menos, como «hacia

<sup>9</sup> M. Á. BAAMONDE, *op. cit.*, pp. 191 y 223.

<sup>10</sup> M. PÉREZ FERRERO, *Vida de Antonio Machado y Manuel*, Madrid, Espasa-Calpe, 1952, 1973, pp. 153-154.

<sup>11</sup> P. DEL BARCO, «Quién es quién en el teatro de los Machado», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 325 (julio 1977), 155-160 (p. 156).

<sup>12</sup> J.[osé] S.[AMPELAYO], «Charlas literarias. Una hora con Manuel Machado», *Arriba* (28 de septiembre de 1941), 3.

<sup>13</sup> *Vid.* R. ALARCÓN SIERRA, P. DEL BARCO y A. RODRÍGUEZ ALMODÓVAR (ed.), *Colección Unicaja Manuscritos de los hermanos Machado. Epistolario y Teatro*, Málaga, Fundación Unicaja, 2006.

<sup>14</sup> M. y A. MACHADO, *Las adelfas. El hombre que murió en la guerra*, *op. cit.* (1981), p. 103.

esa fecha» o «alrededor de esa fecha» (teniendo en cuenta, además, que Manuel lo escribe bastante tiempo después, acudiendo a su mala memoria y con cerca de setenta años); e incluso es creíble suponer que escribe «época» refiriéndose, de forma más laxa, al período de tiempo que engloba el final de la década de los veinte y el comienzo de la siguiente, justo antes de la guerra civil (acontecimiento ausente de sus palabras pero bien presente en la conciencia del autor y de los espectadores de la representación en 1941)<sup>15</sup>.

Todos los datos que tenemos abonan esta interpretación. La primera noticia que conozco de la existencia de la obra la ofrece en 1932 Gerardo Diego en su famosa edición de *Poesía española. Antología 1915-1931*, donde, en la bibliografía correspondiente a Antonio Machado, escribe: «Me anuncia en preparación dos nuevas obras: *La nueva Cleopatra* y *El hombre que murió en la guerra*»<sup>16</sup>, frase que se repite en la remozada edición de 1934<sup>17</sup>. Este año, Juan Chabás, en el primer volumen de *Vuelo y estilo. Estudios de literatura contemporánea*, al llegar a las obras teatrales («todas escritas en colaboración») del apartado correspondiente a la bibliografía de los Machado, anota: «*El hombre que murió en la guerra*; comedia en tres actos, en prosa, inédita y no representada»<sup>18</sup>. El hecho de que la obra tuviera finalmente cuatro actos puede indicar un error de Chabás o bien que esta no estuviera todavía acabada. Al año siguiente, en una entre-

<sup>15</sup> En unas palabras finales de esta «Advertencia-prólogo», añadidas para la edición de Espasa-Calpe (y, por tanto, escritas por M. Machado poco antes de morir en enero de 1947), su autor retoma las líneas iniciales y, apoyándose en ellas, añade: «Cuando esta obra se estrenaba —trece años después de escrita—, el mundo se había enzarzado ya en otra guerra, mucho más terrible que la anterior, y de la que apenas ha salido en estos días presentes...», *ibid.*, p. 104. Esos «trece años después de escrita» se apoyan en el «1928» inicial de una manera puramente mecánica.

<sup>16</sup> Gerardo DIEGO (ed.), *Poesía española. Antología 1915-1931*, Madrid, Signo, 1932, p. 78. A finales de 1930 Diego ya tiene hecha la selección, y espera su publicación en el primer trimestre de 1931; finalmente, la antología estuvo lista a finales de febrero de 1932, y a las librerías llegó a comienzos de marzo: Gabriele MORELLI, *Historia y recepción de la Antología de Gerardo Diego*, Valencia, Pre-Textos, 1997, pp. 33 y 59. Antonio Machado corrigió segundas pruebas a finales de 1931 (según comunica Diego al editor Pedro García Valdés en carta fechada a 4 septiembre de 1931: *ibid.*, pp. 135-136); es posible que fuera entonces cuando incorporase la mención a las dos nuevas obras en preparación, que no aparecen en la bibliografía de Manuel Machado, dispuesta en la antología antes que la de Antonio.

<sup>17</sup> Gerardo DIEGO (ed.), *Poesía española. Antología (Contemporáneos)*, Madrid, Signo, 1934, p. 578. Ambas antologías quedan unidas en G. DIEGO (ed.), *Poesía española contemporánea (1901-1934). Nueva edición completa*, Madrid, Taurus, 1959, 1981, p. 551.

<sup>18</sup> Juan CHABÁS, *Vuelo y estilo. Estudios de literatura contemporánea. Tomo I (G. Miró, J. Ramón Jiménez, Antonio Machado, Manuel Machado)*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1934, I, p. 125. Es M. H. Guerra el primero en citar a Chabás, *op. cit.*, p. 151.

vista realizada por Ángel Lázaro, ante la pregunta: «¿Prepara usted algo de teatro con don Manuel?», Antonio Machado responde: «Hemos terminado una comedia en prosa: *El hombre que murió en la guerra*. Necesitamos un gran galán para intérprete. Y ése es el problema: ya sabe usted como estamos de galanes»<sup>19</sup>. La tarde del 8 de diciembre de 1935 Juan Guerrero Ruiz visita a Antonio Machado, y anota en su diario palabras muy similares: «En colaboración con su hermano Manuel tiene un drama inédito titulado *El hombre que murió en la guerra*, que no se ha estrenado todavía por falta de un buen actor. Cree sinceramente que es lo mejor que han hecho hasta ahora»<sup>20</sup>. En abril de 1936, es Manuel quien se queja a Pablo Suero de que nadie estrena su drama, que es «obra de aliento y de actualidad», porque «aquí no hay más que compañías de actriz. Y nuestra obra requiere un actor galán»<sup>21</sup>.

Joaquín Machado, en la carta ya citada dirigida a Manuel H. Guerra, afirma sin dudar: «*El hombre que murió en la guerra* lo terminaron el año 1935, y ya por entonces tenían entre manos otra obra original, cuyo primer acto estaba terminado a principios del 36»<sup>22</sup>.

Miguel Pérez Ferrero, por su parte, vincula la redacción de la obra con la llegada de la República y la demora de su estreno a diversos imprevistos. Según unas declaraciones del actor Ricardo Calvo —amigo íntimo de los Machado— que transcribe, «Habíamos decidido para principios de la temporada de septiembre la primera representación y era el año 1936. Pero en España estalló la guerra de verdad, y no pudo tampoco ser»<sup>23</sup>. Otro estreno se frustró en 1937, según el testimonio de Max Aub que recoge Manuel Tuñón de Lara: «parece que la obra estaba terminada —y no solamente abocetada— en 1937, según me comunica Max Aub. Siendo éste secretario del Consejo Nacional del Teatro, don Antonio se puso de acuerdo con él para la puesta en escena de la obra que, por circunstancias diversas, no llegó a tener lugar»<sup>24</sup>. Una última referencia se produce en una entrevista a

<sup>19</sup> «Proel» [Ángel LÁZARO], «Galería. El poeta Antonio Machado», *La Voz* [Madrid], (1 de abril de 1935), 3.

<sup>20</sup> J. GUERRERO RUIZ, *Juan Ramón de viva voz (Texto completo) Volumen II (1932-1936)*, Valencia, Pre-Textos, 1999, p. 348.

<sup>21</sup> P. Suero, «Antonio, Manuel y José Machado y Ricardo Baroja», *España levanta el puño*, Buenos Aires, Noticias Gráficas, 1936, pp. 139-142 (cita, p. 142).

<sup>22</sup> En M. H. GUERRA, *op. cit.*, p. 189.

<sup>23</sup> M. PÉREZ FERRERO, *op. cit.*, pp. 160-161.

<sup>24</sup> M. TUÑÓN DE LARA, *Antonio Machado, poeta del pueblo*, Barcelona, Nova Terra, 1967, pp. 191-192. *Vid.* M. AUB, «Antonio Machado en el décimo aniversario de su muerte», *Cuerpos presentes*, Segorbe, Fundación Max Aub, 2001, p. 171, donde reproduce una conversación mantenida con A. Machado en Rocafort durante 1937: «—Don Antonio ¿no tiene usted ninguna comedia?—Sí. Tengo una, y estaría muy bien. Es la historia de un soldado./Pero no tengo el original. Lo tiene mi amigo Juan Cassou. Tiene usted que pedirselo. Sabe usted: es de mi hermano y mía, naturalmente la firmaría yo solo».

Antonio Machado a finales de 1938: «¿Preparaba algo para el teatro en aquel tiempo?» ‘Sí... Se trataba de una obra que tiene relación con la lucha que se desarrolla en nuestro país... *El hombre que volvía de la guerra*’<sup>25</sup> (a la vista de los testimonios anteriores, interpreto el cambio de título como un lapsus del entrevistador o del propio escritor, porque no parece probable que don Antonio cambiara unilateralmente el título de la obra).

En síntesis: parece ser que la redacción de *El hombre que murió en la guerra* concluyó, todo lo más tardar, en 1935, y que hubo varios intentos de estreno que acabaron frustrados.

## 2. *EL HOMBRE QUE YO MATÉ*, DE MAURICE ROSTAND Y ERNST LUBITSCH

*L'Homme que j'ai tué* era una novela antibelicista y sentimental que Maurice Rostand (hijo del dramaturgo Edmond Rostand<sup>26</sup>) había publicado poco después del final de la Primera Guerra Mundial, en 1921<sup>27</sup>. Su éxito y sus posibilidades escénicas hicieron que su autor realizara una adaptación teatral de la misma, publicada en 1930<sup>28</sup>. Esta acabaría siendo mucho más conocida que la propia novela original, no solo por ella misma, sino también por la versión cinematográfica que el berlinés Ernst Lubitsch filmó en 1932 para la Paramount, con el título de *Broken Lullaby (The Man I Killed* en su *première* neoyorkina y en Gran Bretaña), una de sus escasas películas que no son comedias<sup>29</sup>. En España se tituló *Remordimiento*, y su estreno tuvo lugar en el Cine Astoria de Madrid el 29 de noviembre de 1932<sup>30</sup>. Quizá fue la acogida del film lo que estimuló a la compañía de

<sup>25</sup> «Nuestros reportajes. Unos minutos de charla con el eximio poeta Antonio Machado», *Fragua social* (19 de diciembre de 1938).

<sup>26</sup> Vid. Christian GURY, *L'extravagant Maurice Rostand: un ami de Proust et de Cocteau*, París, Editions Kimé, 1994.

<sup>27</sup> M. ROSTAND, *L'Homme que j'ai tué*, roman, París, Fayard («Les Oeuvres livres», III), 1921, reeditada en París, E. Flammarion, 1925 y en París, J. Ferenczi et fils, 1930.

<sup>28</sup> M. ROSTAND, *L'Homme que j'ai tué, pièce en trois actes et un prologue de M. R. d'après son roman*, s. I. (*Les Cahiers «Bravo»*, Suppl au n.º de juillet 1930, - Th. Des Mathurins, 12 janvier 1930), 1930, 48 pp.

<sup>29</sup> *Broken Lullaby* (Estados Unidos, 1932), director: Ernst Lubitsch; guión: Samson Raphaelson y Ernest Vajda, según la adaptación de Reginald Berkeley de la obra teatral de Maurice Rostand; reparto (por orden de acreditación): Lionel Barrymore (Dr. H. Holderlin), Nancy Carroll (Fraulein Elsa), Phillips Holmes (Paul Renaud), Louise Carter (Frau Holderlin), Tom Douglas (Walter Holderlin), Emma Dunn (Frau Muller), Lucien Littlefield (Herr Walter Schultz), Tully Marshall (Gravedigger), Zasu Pitts (Anna), George Bickel (Herr Bresslauer). Fotografía: Victor Milner; dirección artística: Hans Dreier; música: W. Franke Harling. Producción y distribución: Paramount Pictures. Duración: 76 minutos. *Première*: 19 de enero de 1932; estreno nacional: 24 de enero de 1932.

<sup>30</sup> *30 años de cine. Selección de las películas estrenadas en Madrid desde el 1 de enero de 1915 hasta el 31 de diciembre de 1944*, Madrid, Cámara. Revista cinematográfica española, 1950, p. 155. La película fue reseñada por Mateo Santos en *Popular*

Anita Adamuz a llevar al escenario la obra, en versión española de S. de Sebastián, que fue estrenada en el Teatro de la Zarzuela el 22 de septiembre de 1933.

El argumento del drama es el siguiente: un soldado francés, abatido por el remordimiento de haber matado a un soldado alemán en el frente, acude al pueblo y al hogar de los padres del joven. Circunstancias fortuitas hacen que la familia lo tome como un amigo del desaparecido, papel que él se ve obligado a representar. Paulatinamente va creciendo el afecto entre ellos. La que había sido prometida del soldado alemán descubre la verdadera identidad del francés, pero lo convence para ocultársela a los padres. Finalmente, el francés se quedará a vivir con ellos, ocupando en sus corazonas el lugar del hijo y del novio perdido.

Como venía haciendo desde noviembre de 1916, primero en *El Liberal* y, a partir de diciembre de 1919 (y hasta 1934) en *La Libertad*, Manuel Machado reseñó puntualmente el estreno de la comedia, alabando la puesta en escena y la interpretación de los actores. Gracias a ella sabemos que, según declara él mismo, ya había visto la película *Remordimiento*, y que «escénicamente» le había parecido «bastante superior a la comedia»:

«L'homme que j'ai tué», novela y pieza dramática de Mauricio Rostand, era más conocida entre nosotros por la película titulada «Remordimiento».

Escénicamente la película es bastante superior a la comedia. Porque el verdadero valor artístico del teatro, que está en la palabra, no alcanza en este drama del pequeño Rostand el más alto precio.

Hay, sin duda, allí una buena intención pacifista. La pieza está construida con habilidad, y todos los lugares comunes de la sentimentalidad de avant-guerra se explotan y utilizan con cierta destreza.

Pero faltan, en cambio, los verdaderos sentimientos que la guerra despertó en sus supervivientes: el odio implacable a la generación que preparó la gran carnicería y al estado de cosas que produjo la espantosa y estúpida tragedia. Los jóvenes que la vivieron y los pocos jóvenes que la sobrevivieron han militado luego precisamente en contra de las manidas ternuras y sentimentalismos que acarrearón la floración sangrienta. Y lo primero que naufragó para ellos fue el falso humanitarismo dulzón y la piedad filial en que se apoya toda la obra de Rostand «L'homme que j'ai tué». No era remordimiento de haber matado en el campo de batalla a un alemán o a un francés lo que ellos sentían, sino el asco y la detestación de haber sido criados para aquello. Y era, y es, hacia un mundo nuevo hacia lo que tendían la vista —y las manos—, y no hacia el tranquilo rincón hogareño, de donde salieron, con sus falsos mimos y sus egoísmos feroces.

Sea de todo esto lo que quiera, la obra se aplaudió mucho. Y este aplauso fue merecidísimo por la excelente interpretación que le dio la compañía de la Zarzuela.

---

*Film*, VII, 329 (1 de diciembre de 1932), s. p. —que dedicó a la película su portada—, y por «El otro crítico» en *Films Selectos*, III, 113 (10 de diciembre de 1932), 19. Agradezco a Ramón Perdíguer, Luis Antonio Alarcón y César Sánchez Vázquez la ayuda prestada para localizar una copia de la película, el estreno en España y sus reseñas.

Anita Adamuz —hoy indiscutiblemente la primera de nuestras actrices dramáticas—, en el papel de la madre del soldado muerto, estuvo realmente maravillosa de emoción, una emoción contenida por la índole y el carácter del personaje; pero no por eso menos fuerte y comunicativa. La gran actriz, cuyo torrente de expresión dramática es magnífico cuando el tipo y la situación lo requieren, supo encauzarlo en un patetismo hondo y penetrante que prueba la enorme flexibilidad de su talento y le valió las más entusiastas ovaciones.

Muy bien la señora Collado en el simpático papel de Angélica.

Muy sobrio y justo Bruguera, en el viejo padre alemán, y Manuel de Juan, muy bien de expresión y de emoción en todos los momentos de su difícil personaje.

Bien, Pereda —y muy bien caracterizado— en el episódico tipo del librero.

La cortina se levantó muchas veces al fin de cada acto en honor —sobre todo— de Anita Adamuz, verdadera reina de esta fiesta<sup>31</sup>.

Mi hipótesis es que esta pieza teatral y fílmica pudo ser un importante estímulo —quizá el mayor— para la escritura de *El hombre que murió en la guerra* (con la que mantiene importantes coincidencias argumentales, como veremos a continuación), y que, de ser esto cierto, fue sin duda Manuel Machado el impulsor de su creación. Acabo de escribir que el estreno de la película en Madrid tiene lugar en noviembre de 1932, y casi un año después el de la comedia. Recordemos que la obra de los Machado, según todos los indicios, está acabada en 1935, y que la primera noticia de su existencia —«en preparación»— es, precisamente, de 1932. Aunque la comedia quizá pudo idearse y comenzar a ser redactada antes de 1932 —de lo que no tenemos datos<sup>32</sup>—, el hecho de que Manuel Machado asista ese año a la sala de cine y al siguiente a la de teatro para ver *El hombre que yo maté* parece ser en buena medida el responsable de que *El hombre que murió en la guerra* haya sido escrita como hoy la conocemos y no de otra manera. Es muy probable que, antes de esa fecha, Manuel o Antonio (pero es más fácil pensar en Manuel, conociendo sus aficiones, su trabajo como crítico teatral, sus estancias en Francia y su biblioteca) tuvieran noticia o hubieran leído la novela o la comedia de Rostand en una edición francesa, con lo cual nos podríamos remontar hasta 1921 y 1930, respectivamente. Como es sabido, Manuel Machado, junto a Luis de Oteyza, ya había adaptado a la escena española una obra de Edmond Rostand, *L'Aiglon*, traducida como *El aguilucho*<sup>33</sup>.

<sup>31</sup> M. M[ACHADO], «El teatro/Zarzuela.—Compañía de Ana Adamuz.—«El hombre que yo maté», comedia dramática en tres actos y un prólogo, de Maurice Rostand; versión castellana de S. de Sebastián», *La Libertad* (23 de septiembre de 1933).

<sup>32</sup> Excepción hecha de que la primer mención de *El hombre que murió en la guerra* como obra «en preparación» en la *Antología* de Diego (1932) procede seguramente de finales de 1931, como ya he comentado.

<sup>33</sup> Manuel MACHADO y Luis DE OTEYZA (traducción y adaptación), Edmond ROSTAND, *El aguilucho/Drama en cinco actos, en verso/Traducción de/L'Aiglon/de/Edmond*

Las correspondencias más evidentes que se establecen entre ambas creaciones, la de Maurice Rostand (y, secundariamente, la de Ernst Lubitsch) y la de los Machado, al margen del parecido en su título —¿fortuito?—, son las siguientes:

1. El origen de ambas obras es la muerte de un soldado, cercano al protagonista, soldado también, en el frente francés del norte, durante la Primera Guerra Mundial (en un caso, es un alemán muerto a manos del protagonista; en otro, un compañero). Este hecho no es representado en las piezas teatrales (sí en la película, por medio de un *flash-back*), que empiezan años después del suceso, una vez acabada la guerra, pero marcará intensamente la conciencia y el comportamiento del personaje principal de ambas, sometido a una honda transformación interior (hasta el punto de que, en los dos casos, podemos hablar de un «hombre nuevo») y, del mismo modo, será el desencadenante de ambos dramas.
2. En ambas obras, el protagonista acude al hogar del soldado muerto (muerto real en una, simbólico en la otra) al cabo de los años (tres en el caso de Rostand; diez en los Machado<sup>34</sup>), donde tiene lugar toda la acción dramática (en Rostand se habla de tres meses; en los Machado, de quince días<sup>35</sup>).
3. En el primer acto de ambas obras se muestra que la vida de los padres y la novia del fallecido está totalmente dedicada a venerar el recuerdo de este; la presencia obsesiva del desaparecido vertebrará los dos dramas.
4. En ambos casos, las relaciones familiares del protagonista se establecen con los padres y la novia del fallecido, y paulatinamente se vuelven más íntimas, hasta llegar a ocupar afectivamente el lugar del muerto. En el caso del padre, las dificultades iniciales —generacionales e ideológicas— para que su trato con el joven prospere, son pronto superadas en sus conversaciones (en Rostand, estas conversaciones son aludidas —«le gusta hablar y discutir con él»<sup>36</sup>—, pero no representadas, al contrario de lo que sucede en el drama de los Machado).

---

*Rostand/ Estrenado el día 19 de enero de 1920, en el Teatro Español/de Madrid, por la Compañía María Guerrero-Fernando Díaz/de Mendoza./Dibujos de/Antonio Merlo, Madrid, Editorial Estampa, Colección La Farsa, V, 247 (4 de junio de 1932), 84 pp.*

<sup>34</sup> Mauricio ROSTAND, *El hombre que yo maté*. Comedia en un prólogo y tres actos, traducida por Rigel Retes B., Santiago de Chile, Editorial Cultura («La escena. Revista de teatro», año I, n.º 2, 30 Julio 1932), 1932, p. 17. He manejado el ejemplar existente en la Biblioteca Nacional de Madrid. M y A. MACHADO, *El hombre que murió en la guerra*, ed. cit., p. 108.

<sup>35</sup> M. ROSTAND, *op. cit.*, p. 39; M y A. MACHADO, *op. cit.*, p. 141.

<sup>36</sup> M. ROSTAND, *El hombre que yo maté*, ed. cit., p. 32.

5. En las dos obras, la trama argumental se basa en un equívoco y un secreto sobre la identidad del protagonista (que no es quien dice ser), así como en una identificación afectiva entre este y el muerto: en Rostand, quien mató al soldado alemán se hace pasar por su mejor amigo; en los Machado, el protagonista se hace pasar por su amigo muerto en el frente.
6. En ambos dramas, la verdadera identidad del protagonista es primero intuida y luego desvelada por la novia del soldado muerto (si bien, en la obra de los Machado esta función la desempeña en primer lugar el ama Juliana, que no tiene equivalente en la obra de Rostand).
7. En las dos obras hay, en su final, una confesión de la verdadera identidad del protagonista a la novia del fallecido (en los Machado, hay una escena previa en que esto sucede con el ama Juliana), y un ocultamiento de este secreto a sus padres.
8. En ambas comedias hay un rechazo de la sociedad que ha hecho posible la guerra sacrificando a una generación de jóvenes y un mensaje antibelicista.

Como vemos, hay demasiadas coincidencias para pensar en un puro azar, sabiendo, además, que el estreno en Madrid del film y del drama se produce en los años en que los Machado están inmersos en la escritura de su obra. Del mismo modo, podemos establecer correspondencias textuales menores (de ninguna fuerza probatoria, obviamente). Por ejemplo, la obra de Rostand emplea en varias ocasiones el efecto sentimental de citar la unión espiritual de las madres de los soldados muertos, siempre en boca de Luisa, progenitora del soldado alemán muerto en el frente:

LUISA.—[...] Una tercera guerra no puede ser porque en Europa no hay una sola madre que no llore la pérdida de algún hijo!...

[...] así como nuestro hijo caía bajo una bala francesa, tal vez en el mismo momento un francés caía bajo una bala alemana... y yo, me siento un poco madre de los dos.

[...] Yo estoy más cerca de las madres francesas que han perdido un hijo, que de las madres alemanas que nada han perdido...<sup>37</sup>

Los Machado parecen responder en el siguiente parlamento, mostrando que lo anterior no es suficiente:

MIGUEL. —[...] ¡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. ¿Qué te parece, Miguelito? Un sarcasmo, ¿verdad? La ternura y amor de una madre para su hijo [...] ¿Alguien la re-

<sup>37</sup> *Ibid.*, pp. 21 y 47, respectivamente.

cuerda? ¡Qué cosa tan sagrada! Los afanes y desvelos de un padre para guardar su prole, sus cuidados para educarla y formar su espíritu. Todo esto parece que honra a la especie humana, ¿verdad? Y, sin embargo, la guerra nos enseña que debe de haber algo absurdo en todo esto...<sup>38</sup>

Sin embargo, el final de ambas obras es divergente: en Rostand y Lubitsch todo se soluciona de forma sentimental (el protagonista ocupará el lugar del fallecido tanto para sus padres como para su novia), hecho que fue criticado por Manuel Machado en la reseña de la obra: este final «de color de rosa» supone una compensación para el espectador, que olvida el origen del conflicto dramático, puesto que la peripecia individual de los protagonistas se impone sobre el drama colectivo de la guerra. Esto no ocurre en la obra de los Machado, que pone más énfasis en la tragedia social, y que ofrece un final abierto y sin posible solución ni individual ni colectiva.

Precisamente, esta divergencia entre el final del drama de Rostand y el de los Machado pudiera estar aludida —y elidida— con el siguiente distanciamiento metagenérico puesto en boca de Guadalupe: «como no estamos en el teatro, no urge la boda./MIGUEL. (*Con ansia de besarla*) ¡Guadalupe!/ GUADALUPE. —Ni en el cine tampoco. El beso final no es obligatorio»<sup>39</sup>. ¿Se trata de un guiño intertextual a *El hombre que yo maté*, en su representación teatral y fílmica? (que no acaban con un beso y una boda, aunque ambos están implícitos en su final). No es necesario pensar en ello, puesto que se está criticando una conclusión muy extendida en el teatro y en el cine, aunque la relación que sugiero sería inevitable en cualquier lector o espectador que conociera las obras de Rostand y Lubitsch y la de los Machado.

El film de Lubitsch parte en realidad de la versión que Reginald Berkeley realizó de la obra de Rostand para el público anglosajón (versión adaptada por los guionistas Samson Raphaelson y Ernest Vajda), y se diferencia de la obra original principalmente en el aumento del componente sentimental (la relación afectiva entre el francés y la prometida del soldado alemán que el anterior ha matado en la guerra), hasta el punto de crear un personaje nuevo, antagonista del principal: el relamido y ridículo pretendiente alemán de la muchacha. (A cambio, el guión elimina el personaje del librero —acto primero, escena quinta de la comedia—, totalmente secundario). En tres secuencias (dos frente al padre del soldado muerto y otra frente al protagonista) se muestra su falta del sentido de la oportunidad y que sus esperanzas son completamente vanas. La trama amorosa se

<sup>38</sup> M y A. MACHADO, *El hombre que murió en la guerra*, ed. cit., p. 122. El fragmento coincide, sustancialmente, con lo expresado posteriormente por A. Machado en el Congreso por la Paz celebrado en 1938, según quedó recogido en *La Vanguardia* de Barcelona el 23 de julio de 1938.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 150.

prolonga en otras secuencias que no tienen reflejo en la obra teatral: la muchacha se interesa por un vestido nuevo expuesto en un escaparate; posteriormente, la veremos con dicho vestido puesto. Finalmente, ella se declara al francés y este le corresponde (escena que no aparece en el drama), antes de que confiese que mató a su prometido. Esto sucede de una forma bastante melodramática que también se aleja de la comedia original: ella lee la última carta del soldado muerto y él, que la tuvo en sus manos en el momento de morir aquel (y acabó su firma), dice en voz alta sus últimas palabras. En la escena final, el francés toca el violín del alemán muerto y la que ya es prometida de ambos le acompaña al piano (esto último tampoco ocurre en Rostand). Todos estos elementos sentimentales aminoran en el film la presencia obsesiva del desaparecido que hay en la obra teatral, la cual está más cercana al drama de los Machado<sup>40</sup>.

Es evidente que la obra de Rostand es una comedia sencilla, directa y sentimental (sobre todo, trata de conmover al espectador), mientras que la de los Machado es un drama de conciencia interior, formal y tonalmente sobrio, lleno de monólogos y apartes, con un protagonista «agónico», prefigurado en Julianillo Valcárcel, que sufre un desdoblamiento y lo que Luciano García Lorenzo llamó acertadamente «la imposibilidad de ser»<sup>41</sup>,

<sup>40</sup> Por otra parte, el film, al contrario que en la obra original, concede más presencia al padre que a la madre; no podía ser de otra manera, pues el actor que encarnaba a este personaje, el principal de todo el reparto, era Lionel Barrymore. La película, aunque no está considerada entre la mejores de Lubitsch, no debe ser minusvalorada por ello: en general, está bien interpretada y dirigida; hace un uso muy eficaz de diversos objetos connotados afectivamente —las fotos del hijo muerto; su última carta; su habitación y su violín—; logra dinamizar visualmente las escenas de una obra teatral estática y discursiva (por ejemplo, mientras que en la comedia un personaje secundario refiere verbalmente los recelos de la pequeña población alemana hacia el extranjero y sus intenciones —segundo acto, escena tercera—, en la película vemos sucesivamente cómo este es observado, cómo las comadres chismorrear sobre él y cómo, finalmente, el padre se enfrenta con los maldicientes —capitaneados por el frustrado pretendiente—, en una de las escenas más emocionantes de la película). De todo el film sobresale el prodigio de montaje que es su inicio (donde se oponen brillantemente, sin palabras y con imágenes de gran impacto visual, los fastos militares y los desastres de la guerra), el uso reiterado de los efectos sonoros —los cañonazos del frente bélico y el ritmo del desfile militar— que martillean en la memoria del protagonista y del padre, los primeros planos que muestran la expresión del dolor contenido de Barrymore y, finalmente, el *travelling* que sitúa, en su primer encuentro, al protagonista frente a los rostros expectantes de la familia del desaparecido.

<sup>41</sup> L. GARCÍA LORENZO, «El teatro de los Machado o la imposibilidad de ser», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 304-307 (1975-1976), 1095-1110. «Ya en su primera obra los hermanos Machado exponen, a través de este personaje [Julianillo Valcárcel] lo que me parece uno de los aspectos fundamentales de su universo dramático y que en él se repetirá con frecuencia: la imposibilidad de ser, la dificultad para llegar a hacer realidad lo que biológica, individual y socialmente, desean estos personajes. En una palabra: es la búsqueda de una autenticidad que barreras sociales, familiares o políticas impiden» (p. 1102).

y con unas implicaciones mucho más profundas —que la crítica ha relacionado con su drama anterior *Las adelfas*, con Pirandello y con Unamuno<sup>42</sup>—. Por tanto, pienso que Manuel Machado pudo servirse de la obra de Rostand como *esqueleto* o *cáscara* argumental, que los Machado aprovecharon para llenar de contenido, además de darle a la trama *otra vuelta de tuerca* (porque en su caso quien vuelve es, efectivamente, «el hombre que murió en la guerra»).

Hay otra prueba que abona la tesis de que la obra de los Machado parece escrita teniendo muy cerca —o como reacción a— la de Rostand; no solo coincide con ella en buena parte de sus personajes y de su argumento, sino que, en su crítica teatral, Manuel Machado expone muy claramente qué le falta a *El hombre que yo maté*, que es lo que sí ofrecerá *El hombre que murió en la guerra*. Es decir, que la reseña se escribe con la cabeza puesta en su propia obra, estuviera ya redactada o solo fuera un proyecto, iniciado o no. Me refiero al siguiente fragmento de la crítica:

Hay, sin duda, allí [en la comedia de Rostand] una buena intención pacifista. La pieza está construida con habilidad, y todos los lugares comunes de la sentimentalidad de avantguerra se explotan y utilizan con cierta destreza.

Pero faltan, en cambio, los verdaderos sentimientos que la guerra despertó en sus supervivientes: el odio implacable a la generación que preparó la gran carnicería y al estado de cosas que produjo la espantosa y estúpida tragedia. Los jóvenes que la vivieron y los pocos jóvenes que la sobrevivieron han militado luego precisamente en contra de las manidas ternuras y sentimentalismos que acarrearón la floración sangrienta. Y lo primero que naufragó para ellos fue el falso humanitarismo dulzón y la piedad filial en que se apoya toda la obra de Rostand «L'homme que j'ai tué». No era remordimiento de haber matado en el campo de batalla a un alemán o a un francés lo que ellos sentían, sino el asco y la detestación de haber sido criados para aquello. Y era, y es, hacia un mundo nuevo hacia lo que tendían la vista —y las manos—, y no hacia el tranquilo rincón hogareño, de donde salieron, con sus falsos mimos y sus egoísmos feroces<sup>43</sup>.

En estas palabras de Manuel Machado ya está prefigurado buena parte del pensamiento y del «mensaje» de *El hombre que murió en la guerra*. La prueba es que es, a mayor abundamiento, un texto muy similar en contenido al que el propio autor redactó como «advertencia-prólogo» para el estreno de 1941:

Esta comedia, cuya acción discurre en 1928 —diez años después de la primera Gran Guerra— fue escrita en esa misma época.

Tiene, pues, principalmente —si los autores lo han logrado— el valor documental de un momento histórico interesantísimo por sí mismo y porque en él se contienen los gérmenes de cuanto ha venido sucediendo en el mundo

<sup>42</sup> Lo hacen desde E. GARCÍA LUENGO, art. cit. (1949), 675, hasta M. DE PACO, art. cit. (1990), 162; ambos aluden también al precedente de Julianillo Valcárcel.

<sup>43</sup> M. MACHADO, art. cit.

de entonces acá. Es aquel momento en que la juventud que había sido llevada entonces al combate —separada de la anterior generación, la de los padres, por el abismo en que había fracasado, desembocando en aquella guerra, toda una civilización vieja, toda una ordenación caducada, todo un prescrito concepto de la vida— buscaba a tientas el mundo nuevo, el nuevo ideal humano, la nueva vida en que había de desarrollarse.

Uno de esos jóvenes, representativos de la nueva generación, de la que paradójicamente podía decirse que había muerto, había nacido en la guerra, es nuestro Juan de Zúñiga. Ni en el corazón ni en la mente de Juan de Zúñiga estaba aún concretamente cuajado el nuevo ideal. Pero su alma lo presentía, y reconocía de antemano y de momento la necesidad de romper con todo lo que le ataba al pasado. Y de ahí su hazaña al renunciar a toda su personalidad heredada, nombre, fortuna, clase, y aun a la más dulce cadena de un amor previsto y convenido. Y todo ello para volar libre —sin el peso de su hombre «que murió en la guerra»— en la persecución de su propósito de renovación, de re-creación del mundo y de la vida<sup>44</sup>.

El paralelismo entre ambos textos es evidente (y creo que hace poco productivos los comentarios acerca de si Manuel Machado «traicionó» o no con estas palabras —que ya sostenía de forma similar en 1933— el espíritu de la obra, como si el autor de la misma tuviera que ser el mejor y más fiel intérprete de ella).

Algunos críticos que asistieron al estreno de *El hombre que murió en la guerra* en 1941 la relacionaron vagamente con otros autores que escribieron obras basadas en el drama de la Gran Guerra o en las consecuencias de esta (Bruno Frank, Calzini, William Somerset Maugham, Jean Giraudoux, Marcel Pagnol, Robert Mac Almon, Erich Maria Remarque o Ernst Toller<sup>45</sup>) pero ninguno nombró el precedente de *El hombre que yo*

<sup>44</sup> M. MACHADO, «Advertencia-prólogo», *El hombre que murió en la guerra*, ed. cit., p. 103.

<sup>45</sup> C. de C., «Español. *El hombre que murió en la guerra*, comedia en cuatro actos, original de Antonio y Manuel Machado», *Madrid* (19 de abril de 1941): «El 'teatro de postguerra' que Pierre Wolf irónicamente llamó 'versallesco', como producto de Versalles, ofrece un repertorio más numeroso que profundo, más cantidad que calidad. Y aparte la anécdota y la circunstancia, el cambio de documentación y estado civil, como en *Pedro y Juan* de Bruno Frank; de la amnesia, como *El profesor Canela*, de Calzini; de la vida de topos, como *Bajo tierra* de Somerset Maugham; del conflicto racial, como *Sigfredo* de Jean Giraudoux; de *Retrato de una generación* de Robert Mac Almon, obras todas de individualismo y episodio, la entraña colectiva universal, como hito de una edad, o cuando menos de una época de 'masas', no logró un 'teatro de masas'. Fuera del sectarismo pacifista y sarcástico de Remarque y Toller, antimilitarista y anárquico, todo su repertorio es una serie de 'casos' discursivos y polémicos»; Antonio de Obregón, «Estreno en el teatro Español de la comedia en cuatro actos *El hombre que murió en la guerra*, original de D. Manuel y don Antonio Machado», *Arriba* (19 de abril de 1941): «el tema de la guerra del 14 y sus grandes consecuencias, referidas al individuo, han originado obras numerosas —entre ellas las de Giraudoux y Pagnol—. Vid. Alberto ROMERO FERRER (ed.), *Los estrenos teatrales de Manuel y Antonio Machado en la crítica de su tiempo*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2003.

maté, lo que seguramente sí hubiera sucedido si la obra se hubiera estrenado en los años treinta.

### 3. UN INTERTEXTO DE MANUEL MACHADO: SU «CRÓNICA DE PARÍS» DE 1919

Hasta el presente, la crítica solo ha podido atribuir positivamente algunos fragmentos de *El hombre que murió en la guerra* a Antonio Machado, basándose para ello en las evidentes correspondencias textuales con otros textos suyos, principalmente el *Juan de Mairena*, como he indicado al inicio de este trabajo. Sin embargo, a su hermano Manuel no se le ha podido asignar con certeza la escritura de ninguna parte de la obra, fuera de la extendida opinión que el personaje del ama Juliana y su popular y andaluza forma de expresarse corresponden al autor de *Cante hondo*<sup>46</sup>, creencia que resulta plausible pero que carece de pruebas. Por el contrario, ahora voy a demostrar que, cuando menos, hay en el drama una parte bastante extensa que pertenece a Manuel Machado, atribución fuera de toda duda porque su autor intercaló en la obra un texto que había escrito mucho antes: una «Crónica de París» publicada en *El Liberal* el 3 de marzo de 1919, la segunda de una serie de artículos que el poeta envió desde Francia como enviado especial del periódico, y que he estudiado en otro lugar<sup>47</sup>.

Desde el inicio de la Primera Guerra Mundial, Manuel Machado, como gran parte de los escritores e intelectuales progresistas del momento, apoyó activamente la causa aliada, e incluso mantuvo una actitud constantemente crítica ante la neutralidad española. Por ello, en enero de 1917, no dudó en adherirse al manifiesto de la Liga Antigermanófila<sup>48</sup>. Su favor se dirigió principalmente hacia Francia. Como otros aliadófilos, destacó la necesaria unión de España con las naciones latinas. En los momentos finales del conflicto, también agradeció el esfuerzo de Inglaterra y Estados Unidos.

No era difícil prever esta reacción de Machado, inmediata y casi instintiva («Como en algo propio, me siento yo amenazado ante el avance alemán», escribe en una crónica<sup>49</sup>), dada la importancia de la cultura gala

<sup>46</sup> M. H. GUERRA, *op. cit.*, p. 153; M. Á. Baamonde, *op. cit.*, p. 191.

<sup>47</sup> R. ALARCÓN SIERRA, «Francia tras la *Gran Guerra*: las 'Crónicas de París' de Manuel Machado en *El Liberal* (1919)», en Encarnación Medina Arjona (coord.), *I Coloquio Hispano-francés «Provincia de Jaén» de estudios del siglo XIX. La prensa*, Jaén, Universidad [En curso de publicación].

<sup>48</sup> Vid. «Liga Antigermanófila. Manifiesto a los españoles», *España*, III, 104 (18 de enero de 1917), 4-7. La firma de M. Machado (junto a la de su hermano Antonio) está incluida en el apartado de «Publicistas», donde aparece como «redactor de *El Liberal*» (p. 6).

<sup>49</sup> M. MACHADO, *Día por día de mi calendario. Memorándum de la vida española en 1918*, Madrid, Juan Pueyo, 1918, p. 162, 6 de junio de 1918.

en su propia formación, vivida intensamente en su estancia parisina de 1899 y 1900, amén de otras menores en 1902 y 1909. Digna de mención es también su labor como traductor de *diversos* escritores franceses a lo largo de las primeras décadas del siglo XX. Buena parte de estas versiones las realizó contratado por Garnier, editorial para la que seguirá trabajando en estos años y en los de la posguerra. Además, durante los años de la conflagración vuelve a publicar algunas de sus versiones de poemas escritos por Verlaine, Bataille o Jean Moréas, además de traducir en 1918, para *El Liberal*, a los líricos belgas Verhaeren y Charles van Lerberghe, cuyo país estaba entonces ocupado por Alemania. Dos años antes ya había acompañado en su estancia madrileña a Maeterlinck, cuya conferencia en el Ateneo, junto al recitado de sus poemas, se convirtió en un acto político en contra de la invasión alemana de «la Bélgica mártir», según escribió, con un sintagma frecuente en la época, el propio Machado en su crónica del acto<sup>50</sup>.

A la altura de 1914, Manuel Machado es un poeta ya consagrado, que acaba de editar varias antologías de su obra y volúmenes de gran éxito como *Apolo* y *Cante hondo*. Desde 1913 es funcionario del Estado y trabaja en la Biblioteca y el Archivo Municipal del Ayuntamiento de Madrid. Durante la guerra, su labor lírica va a ser menor en cantidad y calidad (aunque va a publicar varios poemas dedicados a la causa aliada: «*Flevit Super Illam...*», «¡Muy bonito!», «A Francia», «A Francia, hoy», o «Al mariscal Joffre, vencedor del Marne»), mientras que va a aumentar considerablemente su dedicación al periodismo. Como cronista, ya había demostrado su valía en los años finiseculares de la *guerra literaria*. En noviembre de 1916, gracias a Enrique Gómez Carrillo y a Miguel Moya, es contratado como crítico teatral en *El Liberal*, popular periódico madrileño de gran circulación e ideología de izquierda republicana. A finales de 1917 va a ampliar su presencia en el diario con una crónica semanal de comentario social y político en forma de dietario, «Día por día de mi calendario», que se extiende hasta enero de 1919.

Su más destacada labor como aliadófilo la va a desarrollar en sus crónicas político-sociales de 1918 en *El Liberal*, donde la guerra europea tendrá paulatinamente una mayor extensión. Sus comentarios se van a ocupar de varios aspectos, siempre presididos por la que considera absurda neutralidad española: la indignación contra los frecuentes torpedeos y hundimientos, por parte de submarinos alemanes, de mercantes españoles; la preocupa-

<sup>50</sup> M. MACHADO, «Georgette Leblanc en el Ateneo. Conferencia con canciones y poesías de Maeterlinck», *El Liberal* (13 de diciembre de 1916), 3. Según informa el propio M. Machado, el gobierno prohibió las siguientes conferencias que el poeta tenía previsto dar en Madrid (en la Casa del Pueblo) y en Barcelona, seguramente porque la neutralidad española impedía este tipo de apologías a favor de uno de los bandos por parte de miembros de los países contendientes.

ción por las ofensivas alemanas en el frente occidental (donde luchan, a favor de Francia, más de quince mil voluntarios españoles en la legión extranjera, que Manuel Machado recuerda<sup>51</sup> —con bastante seguridad, la idea de que el protagonista de *El hombre que murió en la guerra* combatiera en uno de estos regimientos fue suya<sup>52</sup>—), y el alivio ante las contraofensivas; el rechazo de la propaganda germanófila en España, y de la inoperancia de los sucesivos gobiernos en los años de la guerra. Finalmente, el sarcasmo ante los aliadófilos de última hora, y la esperanza ante el plan de paz de Wilson y la rendición de los Imperios Centrales. Con el final de la guerra, mostrará su preocupación por el papel de España en el nuevo mundo que se iba a forjar.

Una vez acabada la contienda, Manuel Machado fue enviado por el periódico como corresponsal a París durante un par de meses, desde finales de febrero hasta mediados de abril de 1919. Oficialmente, quedaba excedente por enfermedad de su trabajo como bibliotecario. En la *ciudad-luz* se alojó en el piso de Gómez Carrillo, que había sido en París presidente de la Asociación de corresponsales de guerra de la prensa extranjera. Machado fue a París en un momento de especial importancia, la inmediata posguerra, en que se iban a desarrollar las conversaciones de paz. Como corresponsal de excepción, se dedicó a escribir crónicas personales, puesto que *El Liberal* ya contaba para la labor periodística con corresponsalía e información procedente de agencias. Desde allí envió un total de dieciocho entregas de unas setecientas palabras cada una, que se publicaron casi siempre en su primera página, desde el 25 de febrero al 14 de abril, con bastante regularidad. A los pocos días, Machado regresó a Madrid, y el 20 de abril ya encontramos su firma en la sección de crítica teatral. En sus crónicas durante los meses siguientes no será frecuente que se vuelva a referir a la actualidad posbélica; únicamente dedicará su columna del 2 de julio a comentar la firma del tratado de paz de Versailles.

Estos son los antecedentes de la estancia de Manuel Machado en París, precedida unos pocos días antes (el 17 de febrero de 1919) por la crítica en *El Liberal* del que califica de «Un gran libro franco-español». Se trata

<sup>51</sup> M. MACHADO, *Día por día de mi calendario*, ed. cit., p., p. 93. Vid. E. GÓMEZ CARRILLO, *La gesta de la legión extranjera. Los hispanoamericanos en la guerra*, Madrid, Mundo Latino (*Obras completas*, vol. XXIII), 1921, y José SUBIRÁ, *Los españoles en la Guerra de 1914-1918. I. Memorias y Diarios. Recopilación glosada II. Así dijo Montiel: Historia novelesca III. Epistolarios y narraciones: selección refundida IV. Ante la vida y ante la muerte: novela histórica*, Madrid, Pueyo, 1922, IV vols.

<sup>52</sup> En *El hombre que murió en la guerra*, don Andrés de Zúñiga nombra «a él y otros muchos valientes de la legión española» que combatieron en los campos de batalla franceses (acto I, escena II, ed. cit., p. 108); se trata de un evidente error histórico (ni la legión ni ninguna otra unidad del ejército español combatió en la Primera Guerra Mundial), un *lapsus* o una errata, a no ser que entendamos «legión española» como «regimiento español en la legión extranjera francesa», que es lo que realmente existió.

de *Il y a toujours des Pyrennés*, de Jules Laborde, que es, según escribe, un estímulo para «la unión y la compenetración de los dos pueblos hermanos», «miembros de la gran patria latina». Esta idea será repetida en una de las crónicas posteriores, donde Machado aboga por una «gran unión latina» encabezada por Francia e Italia, donde debería estar España (junto a Portugal, Rumania e Hispanoamérica), en oposición a los otros dos grandes bloques culturales que van a conformar políticamente el mundo: el anglosajón y el germano-eslavo. En esta reseña encontramos, por tanto, el enfoque ideológico general que va a marcar sus «Crónicas de París», bien explícito en dos declaraciones que enmarcan el propio texto; a su inicio: «Todo hombre inteligente [...] tiene dos patrias: la suya y Francia»; y casi a su final, cuando el crítico se incluye entre «los que somos francófilos sin reserva y adoramos a Francia como algo por encima de todo localismo, como patria espiritual».

Una vez establecido en París, la primera obligación tanto profesional como moral del cronista es confirmar y dar testimonio de la absoluta devastación de la guerra, que el lector madrileño conoce bien a través de las numerosas informaciones, ilustraciones y fotografías que se han publicado en toda la prensa española durante los años de la contienda. Sin embargo, que el lector ya tenga conocimiento de una realidad no impide la labor del cronista, cuya misión es ofrecer una perspectiva y una interpretación personal de los acontecimientos. En su segunda crónica (publicada en la primera página de *El Liberal* el 3 de marzo de 1919), el narrador nos pone en antecedentes: un domingo, día de ocio en las grandes capitales —tópico de las letras modernas, en las españolas presente cuando menos desde Leandro Fernández de Moratín (en sus *Apuntaciones sueltas de Inglaterra*), y que el propio Manuel Machado ha tematizado en otras crónicas y en uno de sus mejores sonetos, «Domingo»<sup>53</sup>—, es invitado por el ministerio de la Guerra a visitar «las ciudades del Norte devastadas por la tragedia».

En vez de seguir un orden cronológico, el cronista da un salto temporal y se autorrepresenta al regreso del viaje, en el momento de asimilar lo que ha visto, y de escribirlo en el papel, comunicando, en primer lugar, su estado de ánimo, y estableciendo la ilusión retórica de que su presente es también el presente del lector, dando así una impresión de mayor cercanía: «De vuelta de la terrible excursión acierto apenas a coordinar las ideas y a desembrollar los recuerdos, todos vibrantes e indelebles, pero enmarañados como los horrores de una pesadilla».

De todas las ciudades del frente que Machado ha podido ver, su escrito

<sup>53</sup> Vid. R. ALARCÓN SIERRA, «La ciudad y el domingo; el poeta y la *muchedumbre* (de Baudelaire a Manuel Machado)», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 24, 1-2 (1999), 35-64, y «Las *Apuntaciones sueltas de Inglaterra* de Leandro Fernández de Moratín: libro de viaje y fundación de una escritura», *Bulletin Hispanique* [Aceptado para su publicación].

se centra en Lens, consiguiendo, mediante esta unidad de lugar, una mayor concentración e intensidad en sus propósitos. La visita es un auténtico descenso a los infiernos. El tren lleva una hora rodando «ya hace una hora entre ruinas espantosas». Al llegar a la ciudad, centro minero donde antaño trabajaban más de cincuenta mil obreros, según nos adelanta el cronista, para contrastar su próspera vitalidad de antaño con la devastación del presente, éste es incapaz de describir lo que ve, aplicando el conocido procedimiento retórico de la insuficiencia de la palabra. Por dos veces lo intenta y no lo consigue: la dantesca visión no se parece a los escombros que deja un gran terremoto, ni a un cementerio de «animales monstruosos»; el cronista rechaza estas comparaciones y, a la tercera, deja abierta, de forma paralelística y anafórica, la repetida frase «Lens es...» Una vez que renuncia a la descripción de su presente, relata retrospectivamente al lector la devastación sufrida por la ciudad, casi como una sucesión de plagas bíblicas (la sugerencia mítica da mayor trascendencia épica al desastre): primero, el agua, luego, el fuego y la dinamita y, por último, la continua batalla durante los cuatro largos años de la guerra, siempre en la línea del frente.

Naturalmente, el cronista no puede dejar de describirle al lector aquello que observa. Su propósito ha sido crear en él una máxima expectación, retrasando todo lo posible el momento de hacerlo para ponderar la excepcionalidad de la tragedia y de su crónica. Por ello, finalmente, el narrador se sitúa en la posición privilegiada de un altozano y, tras encarar el peligro, todavía presente, de las granadas sin estallar, ofrece lo que se espera de él, no sin antes encarecer de nuevo la dificultad incluso de mantener los ojos abiertos: «Hay que mirar, sí. Y los ojos que mirasen esto no se limpiarán nunca de la visión terrible» (cf. lo que había escrito en «El saber de la miseria»: «Parece que los ojos que se han manchado con la vista de tales cosas, no pudieran volver a brillar nunca alegres y risueños», o los versos 9-10 de «Última»: «Ya mis ojos se han manchado/con la vista de lo feo»<sup>54</sup>). La descripción es una enumeración caótica que entremezcla objetos de la batalla y de las viviendas destrozadas, connotados de forma que lo que se observa parece metamorfosearse en un cadáver desmembrado: las máscaras de gas «parecen mirarlos aún con sus enormes ojos de tela cuadrados», las marañas de alambre están «rojas de orín que parece sangre», y todo tiene el aspecto de «miembros rotos, amputados, despachurrados» (no es la única transformación: las chimeneas abatidas parecen cañones y la tierra parece comerse los restos del destrozo). El silencio que rodea la escena es elocuente y acusador, pues dice, según el cronista, «que lo han herido, que lo han matado, que lo han asesinado». Lens, ahora sí,

<sup>54</sup> M. MACHADO, «El saber de la miseria», *Alma Española*, II (13 de diciembre de 1903), 4, y *El Amor y la Muerte (Capítulos de novela)*, Madrid, Imprenta Helénica, 1913, p. 225; «Última», en *Alma. Caprichos. El mal poema*, Madrid, Castalia, 2000, p. 216.

es un esqueleto con jirones de carne. Y, por un instante, parece que la metamorfosis va a ser completamente real, pues el narrador, impresionado por lo que ve y por la fuerza de su propia capacidad de sugestión, cree vislumbrar por unos instantes un despojo humano sobre el que revolotean los cuervos.

De vuelta a la habitación que enmarca la crónica, el casco inglés que otro periodista ha ofrecido al nuestro es mudo testimonio y «memoria de algo que Francia olvidará sin duda muy difícilmente, pero que yo no olvidaré nunca: el asesinato de Lens». Y ello es cierto, hasta el punto de que, al cabo de los años, esta crónica iba a aparecer, con algunas modificaciones, en el acto primero, escena cuarta, de *El hombre que murió en la guerra*, dividida en varios parlamentos consecutivos puestos en boca del personaje llamado Don Andrés de Zúñiga<sup>55</sup>. La crítica no había reparado hasta el momento en esta extensa e importante referencia intertextual. Incluso podemos suponer que la experiencia de Manuel Machado en los campos de batalla fue la que suscitó, si no la completa escritura de la obra, sí al menos la localización de su inicial conflicto dramático en la Primera Guerra Mundial.

A continuación, reproduciré el fragmento de la obra teatral y la crónica precedente de Manuel Machado, numerando en ambos casos, entre corchetes, las correspondencias entre ambos textos, que son las siguientes (según el orden en que aparecen en el drama):

1. El efecto del agua, el fuego y la dinamita sobre la tierra y la ciudad durante cuatro años.
2. La localización en Lens, ciudad y centro minero de la región.
3. La visita personal al lugar, autorizada o invitada por el gobierno francés.
4. La compañía y guía de un coronel del ejército francés.
5. Los ojos que no se podrán limpiar nunca de lo que vieron (expresión literal).
6. La desaparición del caserío de la ciudad.
7. La equiparación de la ciudad a un osario o un cadáver desmembrado.
8. La enumeración caótica de los objetos revueltos entre los escombros, con las siguientes coincidencias: muebles, restos de coches, ropas o trapos, «armas rotas», hierros contorcidos, marañas de alambre rojo, máscaras para los gases asfixiantes y cascos.
9. La tierra removida o arada a cañonazos.
10. La visión desde lo alto: un altozano que era la boca de una mina.
11. El peligro de los obuses o granadas hundidas en tierra sin estallar.

<sup>55</sup> Vid. M. y A. MACHADO, *El hombre que murió en la guerra*, ed. cit., pp. 114-116.

12. Los cuervos que se abaten sobre harapos en los que se sugiere que pudiera haber algo más.
13. La intervención amable del acompañante.

I. Manuel y Antonio MACHADO, *El hombre que murió en la guerra*, acto primero, escena cuarta:

ANDRÉS.—[...] Claro está que esto... sin verlo... ¿Cómo entender que la tierra puede removerse, alzarse, hundirse, encrespase, revolverse como el mar en una tempestad?

JULIANA.—Pero el suelo, señor...

ANDRÉS.—El suelo santo, las tierras de Dios, ama; [1] arrastradas por el agua, tostadas por el incendio, voladas por la dinamita, laboradas horriblemente por el cañón durante los cuatro años que duró allí la batalla.

JULIANA.—Cuatro años...

ANDRÉS. —Los que duró la guerra.

JULIANA.—Pero...

ANDRÉS.—Sabíamos, ¿verdad?, que Juanito cayó en las cercanías de [2] Lens, la ciudad minera cabeza de todo aquel departamento. Pues bien: [3] cuando yo logré llegar allí, a las pocas semanas del armisticio, autorizado por el gobierno francés para recorrer el campo de batalla, y acompañado por mi amigo, [4] el coronel Roquerol, que se había batido en aquel mismo frente, [5] ¿sabéis lo que vi? Porque yo lo he visto con estos ojos, que no podrán limpiarse nunca ya de semejante espectáculo...

BERTA. —¡Andrés!

GUADALUPE. —¡Tío!

JULIANA. —¡Señor!...

ANDRÉS. —Por el pronto, la ciudad... Bueno, la ciudad había desaparecido. O, mejor dicho..., [6] como si una hoz formidable hubiera segado el caserío a ras de tierra, sus escombros cubrían el campo en todo lo que abarcaba la vista... A trozos, se conocía aún el trazado de algunas calles, por dos hileras de ladrillos, que apenas sobresalían del suelo y parecían lavados por la lluvia, como dos hilos de sangre. En otros lugares, ni eso. El cañoneo incesante había logrado rastrillar los escombros y borrar todo rastro de construcción o de alineamiento.

JULIANA. —¿Pero ni una casa quedaba en pie?

ANDRÉS. —Ni una casa, ni una pared, ni un ladrillo entero. Si os digo que la ciudad había sido como afeitada a ras de tierra y [7] su cadáver demolido, arrasado, despanzurrado y esparcido a los cuatro vientos. [8] Y había de todo entre los escombros: muebles, máquinas, ropas, utensilios, de todo; desde el respaldo de una silla al chasis de un automóvil, a la visera de una gorra, pero todo roto, partido, destrozado, hecho materialmente añicos...

JULIANA. —Pero removiendo aquellos escombros...

ANDRÉS. —Aquellos escombros, Juliana, no pararon de [9] removerse a cañonazos hasta el último día de la guerra. Con el diluvio de granadas y las explosiones de la dinamita, el suelo había cambiado muchas veces de configuración. Precisamente Roquerol y yo [10] oteábamos el campo desde un altopiano que había sido antes la boca de una mina. Antes depresión y ahora especie de montículo erizado de toda clase de despojos, y en cuyas laderas resbaladizas asomaban hierros contorcidos, maderas quemadas, armas rotas y [11] tal cual obús sin estallar, cuya espoleta mohosa se confundía —peligro

de muerte— con el ocre del terreno. Desde allí se veía bien todo. [8] Enormes marañas de alambre rojizo se amontonaban de trecho en trecho, como espinos de hierro. Semejantes a grandes y repugnantes mariposas grises, medio podridas y comidas por la tierra, salpicaban el campo las caretas para los gases asfixiantes, y millares de cascos ingleses, franceses y alemanes eran como enormes setas venenosas, la única flora, sobre toda la desolada llanura. El viento y la lluvia habían consumido ya la materia orgánica, que impregnó aquellos despojos; el sol secó, sin duda, la enorme gusanera. [12] Los cuervos y grajos —sin embargo— se abatían allí a menudo, en grandes bandadas, sobre ciertos montones de harapos, donde sin duda quedaba aún algo para ellos. [13] «¿Qué quiere usted encontrar aquí?», me dijo Roquerol, apretándome cariñosamente el brazo que me tenía sujeto. Y como yo bajase desolado la cabeza: «Mire usted mejor arriba», añadió el noble soldado<sup>56</sup>.

## II. Manuel MACHADO, «Crónica de París», *El Liberal* (3 de marzo de 1919), 1:

El domingo es un día que no le va a las grandes capitales y que se hace verdaderamente insoportable en razón directa de la importancia de aquéllas. Así París, en domingo, no es París.

Y a mí no me ha costado el menor trabajo dejarlo para [3] visitar —invitado por el ministerio de la Guerra— las ciudades del Norte devastadas por la tragedia.

De vuelta de la terrible excursión acierto apenas a coordinar las ideas y a desembrollar los recuerdos, todos vibrantes e indelebles, pero enmarañados como los horrores de una pesadilla.

—He aquí Lens —nos ha dicho [4] el coronel Cuvellerie, al desembarcar de un tren que ha venido rodando ya hace una hora entre ruinas espantosas—; [2] Lens, el gran centro minero de esta región, donde más de cincuenta mil obreros trabajaban...

Pero Lens es... Esperad. [6] Si un terrible sísmico hubiera sacudido la tierra hasta no dejar en pie una sola casa, una sola pared, una sola columna, el montón de escombros se parecería a la ruina de Lens en todo lo que alcanza la vista. Pero sería sólo un montón de escombros. En tanto que Lens es... Si la osamenta de innumerables [7] cadáveres de animales monstruosos se acumulase y esparciese en cuanto abarcan los ojos, en confusión revuelta y espantosa, se parecería a la ruina de Lens. Pero sería al cabo un enorme montón de huesos.

Y Lens es...

[1] Tres grandes ciclos de devastación han hecho de ella, en fin, lo que es; primero fue el agua que cegó las minas, destrozó las fábricas, y anegó las calles; después, el fuego, que incendió los edificios; después, la dinamita, que voló los escombros. Todo esto hizo el trabajo de los alemanes. Lo demás, la batalla.

La batalla comenzó en Lens el 4 de octubre de 1914, con la toma de la ciudad por los teutones, y terminó el 4 de octubre de 1918, con la derrota definitiva de los germanos por las tropas inglesas. [1] Cuatro años la línea de fuego de unos o de otros ha pasado justamente [10] encima de la boca de mina que, convertida hoy en altozano de despojos trágicos, nos sirve para otear desde allí el cuadro desolador.

<sup>56</sup> *Ibid.*

Al subir vacilante —[11] como voy a poner el pie sobre una granada de las muchas que medio hundidas en tierra y sin estallar aún constituyen el único peligro serio—, [13] el capitán Nicolai me detiene suavemente, diciéndome: Atención; hay que mirar donde se pisa.

[5] Hay que mirar, sí. Y los ojos que mirasen esto no se limpiarán nunca de la visión terrible. [8] El suelo está materialmente erizado de armas rotas, fusiles destrozados, correajes podridos, máscaras para los gases asfixiantes que parecen miraros aún con sus enormes ojos de tela cuadrados, pedazos de puertas y ventanas, juegos de ruedas de carros y coches destrozados, marañas de alambre rojas de orín que parece sangre, láminas de acero y de hierro contorcidas, agujereadas inverosímilmente; chimeneas abatidas que parecen cañones, fragmentos de muebles, de cajas, de botellas, de trapos del color de la tierra que los descompone y los consume, y todo ello [7] con aspecto de miembros rotos, amputados, despachurrados. Y todo ello, diciendo, con la elocuencia de un silencio espantoso, que lo han herido, que lo han matado, que lo han asesinado. Y todo ello durante leguas y más leguas. Porque al dejar atrás el monstruoso esqueleto de Lens —un esqueleto empero con bastantes jirones de carne para que se vean las heridas y el ensañamiento que las causó— rodamos a lo largo o a través de caminos de trincheras sobre un campo materialmente [9] arado a cañonazos y sembrado de los mismos [12] despojos, entre los cuales he creído ver... es posible que no fuera más que unos harapos abandonados. Pero una banda de cuervos ha tendido el vuelo a nuestro paso.

Un poco semejantes a ellos, antes de salir de Lens algunos compañeros se atrevieron a recoger del suelo armas y pertrechos de guerra para enriquecer sus colecciones de recuerdos terribles. Uno me ha ofrecido [8] un casco inglés cogido al azar entre los que inundan el campo de batalla. No me he atrevido a rechazar el obsequio y lo he traído conmigo a París, en memoria de algo que Francia olvidará sin duda muy difícilmente, pero que yo no olvidaré nunca: el asesinato de Lens.

Como el lector ha podido comprobar, casi todo el contenido de la crónica de 1919 pasa al fragmento transcrito de la obra teatral —a veces literalmente—, aunque con una ordenación distinta. En ambos casos, la descripción en primera persona tiene la fuerza del testimonio directo de quien estuvo allí y vio aquello que se cuenta. La crónica emplea procedimientos como el enmarcamiento —en su inicio y final— y el énfasis anafórico de algunas expresiones que se repiten como un *leitmotiv* —«Lens es...», «Y todo ello»— que muestran la dificultad de describir la desolación pesadillesca que se contempla. Ambos recursos desaparecen en el drama, donde la exposición, además de estar cortada en varios parlamentos consecutivos, resulta más ordenada y didáctica; mientras que la crónica se escribe en 1919, en un tiempo cercano a los hechos, y en un medio, el diario, que todos los días informa al respecto, la obra teatral se escribe —y estrena— bastante después de sucedida la Gran Guerra, y sin contar con el marco contextual con el que cuenta el escrito periodístico.

En ambos casos, el texto es lo suficientemente expresivo como para que el lector y el espectador sean capaces no sólo de comprender, sino también

de visualizar a través de imágenes, metáforas y pequeños detalles muy bien escogidos —donde sobresale la enumeración caótica de muy diversos objetos—, el horror y la devastación de la guerra. Algunas alegorías de la crónica desaparecen del drama —la equiparación de la ciudad con un monstruoso esqueleto—, mientras que otras nuevas hacen acto de presencia —los cascos de los soldados como setas venenosas en el paisaje posbélico—.

En conclusión, creo haber aportado suficientes pruebas, en primer lugar, de que el papel de Manuel Machado no fue «pasivo» como coautor de *El hombre que murió en la guerra*, sino que, muy al contrario, seguramente fue, como en otras ocasiones, el principal impulsor de su creación; y, en segundo lugar, de que en el texto de la obra no solo está la mano de su hermano Antonio, sino también la suya.