

## LA HERMENEUTICA DEL ESPEJO EXISTENCIAL EN LAS ADELFA

*Luis T. González-del-Valle*  
University of Colorado at Boulder  
Academia Norteamericana de la Lengua Española

*In sum, effective representation and description require invention. They are creative. They inform each other; and they form, relate, and distinguish objects. That nature imitates art is too timid a dictum. Nature is a product of art and discourse.*

Nelson Goodman<sup>1</sup>

Poetas por excelencia, los hermanos Manuel y Antonio Machado fueron muy diferentes en sus carreras literarias en términos estéticos a pesar de haber estado muy vinculados afectiva y profesionalmente. En su producción creativa convergen ambas firmas cuando redactan obras dramáticas que hasta la fecha no han atraído marcada atención crítica<sup>2</sup>. Entre estos textos el que me concierne en esta ocasión es *Las adelfas*, drama que fue estrenado el 22 de octubre de 1928 en el Teatro del Centro de Madrid y cuya publicación tuvo lugar diecinueve días más tarde<sup>3</sup>. Esta obra será estudiada a la luz de ciertas consideraciones teóricas que expondré a continuación.

### I

Con los giros “drama” y “teatro” alude el crítico Keir Elam a dos modalidades expresivas que si bien están vinculadas, no dejan por ello de ser diferentes. “Drama” es para Elam ese tipo de ficción diseñada para ser representada en un escenario mientras que el “teatro” concierne a la producción y comunicación de significados por medio de la representación en escena de un texto dramático y a la forma en que dicha representación afecta a sus espectadores<sup>4</sup>. En este sentido, el texto

dramático tiene mucho en común con la ficción narrativa al parecerse la forma en que actúan sus lectores con la de aquellos que leen novelas y cuentos. Al efecto asevera Elam que “it should not be thought that a reader of dramatic texts constructs the dramatic world in the same way as a spectator... The reader is able to imagine the dramatic context in a literally and pseudo-narrative fashion, while the spectator is bound to process simultaneous and successive acoustic and visual signals within strictly defined limits. Nevertheless, the basic action, structure and logical cohesion of the drama is accesible through analysis of the written text, which is of unquestionable value as long as it is not confused with performance analysis” (pág. 99).

La semejanza identificada por Elam entre un texto dramático y la ficción narrativa permite, en parte, que más adelante me atreva a vincular ambas manifestaciones de este género a la vez que discuta ciertas teorías para mí útiles en la interpretación de *Las adelfas* como texto dramático. Asimismo, el parecido entre ambos géneros también justifica mi uso de ciertos términos narratológicos en el análisis de un texto dramático, asimilación de corrientes críticas que ya están atrayendo la atención de varios colegas<sup>5</sup>. Por último, las distinciones hechas por Elam entre drama y teatro me parecen apropiadas y, por tanto, haré lo posible por limitar mi comentario sobre *Las adelfas* a su dimensión dramática, sin por ello olvidar lo que conozco del teatro y proyectarme imaginativamente a dicho género cuando me ayude a identificar la concepción estética del texto machadiano que me preocupa.

## II

En un ensayo sobre la intertextualidad y la autoreflexión, Michael Ugarte suscita que “the writing of Juan Goytisolo, along with that of Borges, Cortázar, Fuentes, and others is a testimonial to the trend in modern Hispanic literature toward self-awareness, self-commentary, and self-reflection. Such writers manifest an anxiety to delineate the very process in which they are engaged, to lay bare the mechanisms which are otherwise hidden behind a language that pretends to grasp reality. As these writers develop an awareness of their own activity, they become intensely concerned with the problem of source, not only their own particular sources, but the source of all writing. Where and how does the writer find the material for writing?”<sup>6</sup>. En estas palabras de Ugarte podemos encontrar mucho que es aplicable a *Las adelfas*, texto que a pesar de estar fechado en 1928 comparte aspectos de la modernidad que según Ugarte tipifican la literatura hispánica moderna. Ello se debe a que en *Las adelfas* los hermanos Machado pusieron marcado énfasis en la posible autoconciencia del arte y en cómo de lo que se considera real se deriva un mejor conocimiento de las formas en que opera y del origen de la ficción. Antes de continuar, es indispensable, sin embargo, hacer un breve paréntesis para identificar ciertos conceptos claves necesarios para la mejor interpretación de algunas facetas de este texto dramático machadiano.

Los personajes y las circunstancias presentados en una obra dramática son, en última instancia, una invención. Quienes leen estos textos y aquellos que presencian su representación teatral son conscientes desde que inician estas actividades de que cuanto perciben en ambas manifestaciones creativas es, por encima de

todo, ficción, aun si se acepta que se han integrado seres humanos — con antecedentes históricos— al texto dramático u obra teatral que les concierne. Es decir, si bien en el drama / teatro se busca a menudo la impresión de autenticidad que se deriva de la verosimilitud literaria, ello no prohíbe que el lector / espectador comprenda de antemano que cuanto lee / presencia es producto de un artificio —del que comúnmente puede que llegue a olvidarse— debido a esos recursos expresivos que son utilizados para infundir veracidad al texto o a su representación. En este sentido, el texto generalmente pretende ocultar su “literariedad” al igual que la representación intenta minimizar nuestra conciencia de su “teatralidad”.

Si bien en el drama / teatro los personajes tienden con frecuencia a encarnar características que les hermanan, en una forma u otra, a seres reales — a la problemática que les confronta— por medio de diversos recursos artísticos, hay textos / representaciones donde ocurre lo opuesto ya que en ellos lo central es realzar lo dramático / teatral que tipifica a ciertos seres humanos dentro de los ambientes en que se desenvuelven. El ya aludido énfasis en lo dramático / teatral responde a menudo a concepciones filosóficas y estéticas de la naturaleza humana. De ellas, el lector / espectador deriva ciertas impresiones — verdades, si se quiere— del ser humano, a la vez que se le recuerda que cuanto lee o presencia es ficción que responde, indudablemente, a artificios identificables y preestablecidos dentro de una tradición dramática / teatral. Es decir, en este contexto el lector / espectador no sólo es consciente de lo que lee y presencia sino que también lo es de ciertas fuerzas que operan en forma bastante predecible al ajustarse a patrones preconcebidos dentro de tradiciones con antecedentes conocidos en la historia de los géneros drama y teatro.

El fenómeno a que estoy aludiendo se vincula, hasta cierto punto, al del metateatro según este concepto fue concebido por Lionel Abel en 1963<sup>7</sup> y al de meta ficción, novela autoconsciente, etc., según las creencias de Robert Alter, Robert Spires y otros colegas<sup>8</sup>. En mi caso, claro está, y en acuerdo con las distinciones básicas hechas por Keir Elam sobre las diferencias entre drama y teatro ya mencionadas con anterioridad, me limitaré al estudio de los elementos metadramáticos de *Las adelfas* sin que ello prohíba vincular, con cierta libertad, los conceptos de meta ficción, metateatro, etc., al tener ellos mucho en común entre sí.

Para Lionel Abel, el metateatro concentra su atención en la teatralidad y ambigüedad de la existencia. En las obras en que predomina este concepto aparecen personajes conscientes de su teatralidad, de su naturaleza dramática. En este sentido, el lector / espectador es un testigo de una fusión entre lo dramático / teatral y la filosofía al ser la vida concebida como si fuese una lectura / representación dramática / teatral. En el drama / teatro todo esto opera en varias formas: por medio del teatro dentro del teatro, de personajes que si bien parecen autónomos responden en sus atributos a papeles preconcebidos o que optan, a veces, por bregar contra la historia en que han sido ubicados. Hasta cierto punto, el metateatro es, al unísono, un comentario sobre la vida y el teatro mismo. Y es que los textos de esta naturaleza son autoconscientes y ello obliga al lector / espectador a enfrentarse a ellos de manera más directa, a la vez que se plantean ciertas semejanzas entre la vida de los personajes incluidos en el texto que les concierne y los paralelos que vinculan la existencia humana con el artificio que caracteriza inevitablemente al género dramático / teatral.

En el metateatro, el contenido de una obra específica encierra ya elementos dramáticos / teatrales. En estas obras, “no es necesario —como para el teatro en el teatro— que dichos elementos teatrales formen una obra interna contenida en la primera. Es suficiente con que la realidad descrita aparezca como ya teatralizada”<sup>9</sup>, algo que nos recuerda el tema central de *La vida es sueño*<sup>10</sup>.

En el metadrama / metateatro se explora al hombre —su naturaleza— a la vez que se relaciona su existencia con ciertos elementos que tradicionalmente han sido vinculados con el drama / teatro. Al mismo tiempo, sin embargo, este nexo nos lleva inexorablemente a investigar sobre la naturaleza del drama / teatro: la autorreflexión preponderante en el texto o en la representación obliga, en una forma u otra, al lector / espectador a plantearse estos asuntos. Ello se debe a que, como bien aseveró Robert Alter al referirse a la novela autoconsciente, este tipo de textos “systematically flaunts its own condition of artifice and that by so doing probes into the problematic relationship between real-seeming artifice and reality” (pág. X). Al hacerlo se cala, deliberadamente, en la realidad de ciertos seres que muy probablemente documentan aspectos de nuestra problemática y en cómo los medios de comunicación disponibles sirven a su vez para definir, delimitar y darle forma a las ya mencionadas vicisitudes del ser.

### III

Como es el caso de todo texto, *Las adelfas* nos ofrece una o varias lecturas de la realidad. Es mi propósito concentrarme en la concepción dramática / teatral que se deriva de esta obra a la vez que estudie varios de sus intertextos y otros elementos constituyentes de naturaleza autoconsciente.

En su *Vida de Antonio Machado y Manuel*, Miguel Pérez Ferrero<sup>11</sup> alude a una encuesta de teatro en que participaron los Machado en 1933, texto que para el biógrafo constituye “un verdadero manifiesto” (p. 260). En este documento afirman los hermanos que el teatro tiene su base en textos previos y que “se renovará... haciéndose más teatral que nunca” (p. 263). Ambas cosas las sustentan los dramaturgos al mismo tiempo que identifican semejanzas entre los hombres y los personajes de teatro (p. 263). Es decir, en estas afirmaciones quedan planteados tres aspectos que fueron de capital envergadura en *Las adelfas*: 1. La importancia de lo teatral dentro de una obra dramática; 2. La existencia de parecidos entre personajes ficticios y seres reales; y 3. La importancia que ejerce la intertextualidad en cualquier obra dramática<sup>12</sup>. Un análisis de cómo operan estos tres elementos nos permitirá alcanzar una mejor comprensión de *Las adelfas*.

Hasta cierto punto, *Las adelfas* nos ofrece la historia de Araceli seis años después de la muerte de su esposo, Alberto. Es entonces cuando ella intenta determinar por qué él se suicidó. Y es que, si bien Alberto está muerto en todo el texto, abundan las alusiones a él a través de la obra; su figura llega así a constituir un enigma debido a las diversas percepciones que sobre él tienen varios personajes. En este sentido, poder entender plenamente a Alberto y su problemática —incluyéndose aquí su relación con Araceli— le permitirá a ella comprenderse mejor, reafirmar su valía personal y definir con mayor precisión esas alternativas vitales con que ella se ve confrontada, horizontes que quedan ampliados drásticamente

con la entrada de Salvador Montoya en la obra. Por medio de Montoya se planteará ella el amor como una posibilidad dentro de su vida.

A la vez que se desdobra la historia de *Las adelfas* se percibe un predominio de lo teatral. En este texto se insiste, en diversas formas, en la teatralidad —la dimensión dramática— de los seres y de las circunstancias que les rodean. Es por ello por lo que resulta difícil distinguir entre el texto dramático que leemos y la dimensión teatral del mismo. Es decir, en *Las adelfas* la diferenciación básica hecha por Elam sobre las dos manifestaciones de un género —drama y teatro— tienden a esfumarse bastante cuando, deliberadamente, se incluyen en el drama asuntos dramáticos y aun breves representaciones esencialmente teatrales que —en forma consciente o inconsciente— llevan a que todo sea concebido en términos teatrales. Y es que lo dramático / teatral se ha convertido en algo central en el texto dramático de *Las adelfas*. En este sentido, el texto enfoca circunstancias humanas junto con su propia naturaleza. Al hacerlo provoca que su lector implícito se plantee esta pregunta: ¿en qué consiste lo dramático o lo teatral?<sup>13</sup> Es decir, este lector, al considerar los problemas que confrontan a los personajes, tiene que reflexionar también sobre la naturaleza del género literario en que encaja la obra que está leyendo ya que los personajes de este mismo texto han demostrado a su vez su interés por dicha materia al saberse entes esencialmente dramáticos. Dentro de esta dinámica, por consiguiente, se puede considerar *Las adelfas* como un ejemplo de metadrama o metateatro.

### Lo teatral

Desde el comienzo de *Las adelfas* se insiste en asignarle papeles a los personajes del drama<sup>14</sup>. Es ésta una forma de caracterizarlos que, si bien nos permite comprenderlos mejor, les resta realidad al convertirlos en figuras vinculables a aquellas que aparecen dentro de representaciones teatrales. Así, para algunos, Alberto poseía las características de un “demente” o un buen cristiano incapaz del suicidio (pp. 404 y 417). Enrique y Araceli, por su parte, quedan definidos según los estereotipos dramáticos del hombre que le declara un amor algo dudoso a una supuesta amada que, a su vez, se niega a escuchar semejantes tonterías. La superficialidad de Enrique la percibe el lector en sus acciones y en cómo lo conciben otros personajes mientras que la actitud de Araceli nos resulta comprensible a través de sus acciones y de cómo es descrita en las acotaciones por esa voz que en una novela sería obviamente la del narrador (pp. 414-15). Quizás sea, sin embargo, la figura de Salvador la que mejor documente la teatralidad de los personajes: él logra por sus acciones la salvación de Araceli, algo que queda reforzado claramente con su nombre. Es decir, él actúa como deben hacerlo los “salvadores” en cualquier texto dramático, algo que a su vez recuerda las palabras de Araceli al referirse a su criado Pablo y a los criados en el teatro:

Apunta un dato curioso:  
siempre que mengua una casa  
como en el teatro, pasa  
el racionalista a gracioso.

(Pág. 432)

En este contexto no es el teatro quien refleja la vida y sí la vida al teatro<sup>15</sup>.

Lo teatral en *Las adelfas* se manifiesta en varias formas que subvierten esa verosimilitud que se pretende posean los textos ficticios. Por un lado, Salvador se expresa sobre la vida en términos teatrales puesto que considera como personajes a los seres humanos y al narrar una historia proveniente de la realidad en términos de un argumento dramático:

Habrá usted observado, a poco  
fijarse, que en muchos casos  
de la vida —en casi todos—  
interviene un personaje  
ajeno a nuestros propósitos,  
que nos ignora y que, a veces,  
ignorado de nosotros,  
es, sin embargo, la causa  
providencial del trastorno  
que origina la comedia,  
o el drama, o el paso cómico.  
Ejemplo: Juan quiere a Juana;  
pero Juana quiere a “otro”.  
“Otro” vendimia la viña  
que éste cuida; tal negocio  
se hizo para que lograrse  
“otro” el lucro; el matrimonio  
de aquéllos se descompuso  
porque ella se fue con “otro”.

(p. 420)

Y añade el personaje identificando su relación con Rosalía, la antigua amante de Alberto:

Si usted repasa en el fondo  
de su conciencia el asunto  
que la preocupa, no es poco  
decirle, para explicarle  
quién soy yo, que soy él... “otro”.  
He sido: el amado  
de la amada de su esposo.

(p. 420)

Al quedar expresados los lazos entre Rosalía, Alberto y Salvador en términos teatrales (no olvidemos que la palabra “otro” se refiere a la figura del antagonista tan común en el teatro), la supuesta realidad de estas relaciones queda ubicada en un contexto teatral que reafirma, implícitamente, las bases teatrales de cuanto ocurre en el drama que en sí es el texto de *Las adelfas*.

Añádase a lo ya dicho que por toda la obra se utilizan giros vinculables a lo teatral: “farsa” (p. 403) al hablarse de aspectos del psicoanálisis, “heroína de

tragedia” (p. 405) en una carta que su amante le escribió a Alberto, “espectáculo” (p. 408) cuando se alude a la forma en que viven ciertos grupos bajos en la sociedad, “heroína” (p. 409) al mencionarse la escasez de seres de esta naturaleza en las historias de amor, “otro” y “otra” (p. 421) en la identificación de los diversos componentes en los triángulos amorosos, “tragedia” (p. 421) cuando se menciona la tormentosa situación confrontada por Alberto, etc.

Aun con las acotaciones se enfatiza la teatralidad del texto: *Exaltándose, en una mezcla de sentimiento real y afectado patetismo declamatorio con el recuerdo de Alberto.*

(p. 415)

*Al decir esta frase, ya en la puerta, Salvador hace a Araceli una reverencia tan distinguida como profunda y grave: una de esas reverencias que convierten en reina a una mujer cualquiera... Al volver la cara hacia la sala, es preciso que en ella se lea la impresión de alegría y simpatía que le ha producido la presencia de aquel hombre extraño, gracioso y amable, inesperado y sorprendente, como la vida. Quizá sea ésta una pretensión excesiva de los autores. Tal vez no es posible expresar con el rostro sentimientos tan complejos.*

(p. 425)

*Contemplando a Carlos con fingido asombro.*

(p. 446)

En la primera y última citas, son significativas las frases “afectado patetismo” y “fingido asombro”. Ambas enfatizan lo inauténtico de las emociones de los personajes, atributo que paralela el vacío anímico que en última instancia caracteriza las acciones de los actores en las obras teatrales representadas por ellos, las cuales, obviamente, no son hechos verdaderos en sus vidas reales. En la segunda cita, por su parte, se alude a un tipo de reverencia que convierte a alguien en lo que no es (“en reina a una mujer cualquiera”). Es decir, el gesto infunde una realidad específica a alguien carente de ella<sup>16</sup>.

Por último, se leen frases en el texto que resultan esencialmente teatrales para el lector y, a veces, hasta para el personaje que las escucha. Estos fragmentos recalcan las semejanzas entre lo que es supuestamente real y lo que es teatral:

Araceli. *Sorprendida.*

Pues, entonces,  
¿qué quiere usted?  
Salvador.  
Nada y todo.

Araceli.  
¡Frasas de teatro, no!

(p. 419)

Carlos.  
No te conozco, Araceli.

Araceli.  
Ya. Desde que no nos vemos.  
Además, los caracteres  
sostenidos son un hecho  
en el teatro; en la vida  
el asunto es más complejo.

(p. 447)

### Los intertextos

Por intertexto me refiero a esos textos que son citados, reescritos, transformados y narrados dentro de la historia fundamental de *Las adelfas*. Estos intertextos, en su yuxtaposición con la historia fundamental del drama, amplían los horizontes significativos de aquélla sin que, en términos intertextuales, tengan necesariamente que proceder de obras literarias conocidas<sup>17</sup>.

Existen al menos doce intertextos dentro del drama. No todos ellos tienen la misma importancia ni extensión. En todos los casos se caracterizan por su artificialidad y por estar carentes de autenticidad y veracidad. Estos atributos recalcan a su vez cuán incierta es la realidad que prevalece a través de *Las adelfas*. Es decir, nos recuerdan que lo que leemos está muy lejos de ser verídico y ello, asimismo, se asemeja a la incertidumbre ambivalente que sentimos cuando somos testigos de una obra teatral donde, si bien los personajes pueden que sufran, sabemos que todo es, en última instancia, una ilusión carente de realidad.

Entre los intertextos más importantes de *Las adelfas*, dos se destacan:

1. Aquél en que se nos explican los triángulos amorosos existentes entre Rosalía, Alberto, y Salvador y Rosalía, Alberto y Araceli (pp. 420-23 y 428). Estas configuraciones afectivas son expresadas por medio de fórmulas con amplios antecedentes literarios donde aparecen las figuras del “otro” y la “otra”.

2. El drama de Salvador titulado *Matarse por no morir o resucitar difunto* (pp. 435-37) es una síntesis consciente de la historia de Araceli. A través de este drama podemos comprender lo teatral que es la historia de ella, su argumento. Este drama es calificado por Araceli como “pirandélismo” (p. 436), claro indicio de que tanto para el personaje como para los lectores se está experimentando aquí conscientemente con el metateatro, con la simbiosis entre realidad y teatralidad<sup>18</sup>.

### La teatralidad de la realidad: sueños y espejos

Los sueños y los espejos en la literatura pueden ser concebidos como tipos de representaciones de lo que son las cosas y los seres humanos por reflejar el uno posibles aspectos de la realidad en la imaginación mientras que el otro lo hace en el espacio.

En su pionero ensayo sobre los sueños en la poesía de Antonio Machado, Willis Barnstone indicó hace ya más de cinco lustros que “el sueño, en Machado, deriva del concepto romántico: más metafísico que físico. En su particular transformación subjetiva de la realidad, el mundo del sueño es, a menudo, intercambiable

con el mundo exterior”<sup>19</sup>. Y a continuación se expresa el crítico sobre cómo los sueños facilitan el conocimiento a la vez que exploran la subconsciencia: Su sueño es una ilusión consciente en la cual la realidad es transformada por la imaginación a la vez que se recurre a la subconsciencia y se recuerda lo olvidado. Machado aprehende el mundo a través del sueño; el acto de aprehensión exige soñar y, de hecho, la cognición es a menudo posible sólo a la luz especial del sueño. Aparecen bajo esta luz todas sus observaciones esenciales; reflexiones sobre el amor, la muerte, Dios, el paso del tiempo, el paisaje, la niñez, la guerra, él mismo. (p. 128)

En *Las adelfas*, los sueños reciben especial atención. Ello se debe, en parte, a las conversaciones que Carlos —un psiquiatra— sostiene con Araceli. En ellas se menciona a “un doctor austriaco” (p. 402) —evidentemente, Sigmund Freud— y al psicoanálisis, investigación psicológica que depende mucho del estudio de los sueños y que tiene por objeto traer a la conciencia los sentimientos reprimidos u oscuros del ser en un intento de curar las enfermedades del “alma” (p. 403)<sup>20</sup>.

En una de estas conversaciones, por ejemplo, Araceli discute los sueños que tiene con su finca Los Adelfos, lugar donde busca a su ya fallecido esposo (pp. 405-406). No sabe Araceli si lo que soñó fue inventado o constituyó una reproducción de la realidad: su relato responde a una petición de Carlos, para quien “Los sueños / dicen de nuestras sospechas / más de lo que sospechamos / despiertos” (p. 405). De fundamental importancia en este ejemplo es la posible relación entre los sueños y la realidad. Es decir, es muy probable que los sueños sean una manifestación imaginativa de las cosas, un tipo de representación de la realidad que recuerda a la que ocurre en el teatro, algo que tiende, nuevamente, a enfatizar la importancia que lo dramático / teatral tiene en un texto en el cual se insiste en fusionar un tipo de literatura con la vida misma.

La mezcla deliberada de realidad y teatro a través de los sueños ocurre en otras formas en *Las adelfas*. Por eso Araceli le dice a Carlos que “Del teatro / de mis sueños no eres tú / persona” (p. 402) y que Carlos le responda “Los sueños / son cajitas de sorpresa / más que teatro” (p. 403)<sup>21</sup>.

Si los sueños en *Las adelfas* constituyen para mí una reiteración de la marcada importancia que tiene el acto de representar la realidad, algo semejante creo que motiva la presencia de los espejos en el texto. Ello no debe sorprendernos pues la crítica sobre la poesía de Antonio Machado ya ha identificado nexos entre los sueños y los espejos: Don Antonio usó mucho de ese símbolo del espejo, pero advertimos que, más que espejo de la memoria, prefería llamarlo “el profundo espejo de mis sueños” (LXI, 101), por creer, como ya observamos al principio, que la memoria no servía para recordar recuerdos sino tan sólo sueños. Porque lo vivido, al reflejarse en este espejo, sufre siempre una mayor o menor deformación; y, a las veces, los recuerdos se adelgazan tanto, se apocan de tal modo, que el espejo deja de serlo entonces para convertirse en un mero cristal que ya poco o nada refleja...

Espejo cristal, pues, según sea, mayor o menor, la limpidez con que allí se reflejan los sueños. Y limpidez que fácilmente se enturbia o se quiebra frente a los estímulos evocadores con que asedia la realidad...”<sup>22</sup>

En los comentarios de Zubiría que acabo de citar hay que destacar la posible triple distorsión operante en la imagen encerrada en un espejo que está, por otra parte, reflejando un sueño que a su vez puede que sea un recuerdo. Esto último es asociable a las palabras de Araceli cuando dice que en sueño “Las adelfas / dan su

olor, una fragancia / extraña que el sueño inventa / o reproduce” (p. 405). Y es que el teatro es simultáneamente representación y ficción, conceptos que encajan muy bien dentro de los espejos y los sueños según estos términos aparecen en *Las adelfas*.

Específicamente, en *Las adelfas* se nos dice que “la cara es el espejo / del alma” (p. 423) y que “Probablemente / es el espejo de hoy / donde veo claramente / el ayer” (p. 441). En ambos casos, el espejo permite comprender mejor a los seres humanos y su circunstancia dentro del tiempo, es una forma de percibir “El ayer en el hoy”<sup>23</sup>.

\* \* \*

En 1929, los hermanos Machado se expresaron sobre el teatro y el arte: “El teatro es, ante todo, arte literario. Su medio de expresión es la palabra.” Y añaden que “requiere un público previo, cuya atención es preciso captar dándole aquello que menos espera: lo esencial humano, que nunca vería en sí mismo sin el milagroso espejo del arte”<sup>24</sup>. En estas palabras se nos hace copartícipes de la importancia del teatro como literatura (es decir, su dimensión de texto) y cómo este género opera cual un espejo artístico que, implícitamente, refleja lo fundamental en el ser. Texto, teatro, arte y espejo quedan pues fusionados en unas frases escritas por los hermanos Machado poco después del estreno y de la publicación de *Las adelfas*, testimonio vivo de cuán conscientes eran de la hermenéutica de su texto dramático, obra que deliberadamente centra su atención en la teatralidad de la existencia humana a la vez que mezcla drama y teatro en la creación de una obra compleja donde el arte es autoconsciente<sup>25</sup>.

La teatralidad a que he aludido es índice, en parte, de la artificialidad de las cosas y de cómo, a veces, el ser humano no hace copartícipes de su problemática a quienes le rodean, creándose para sí mismo, por consiguiente, una identidad inauténtica que quizá le proteja o que al menos evite que se le comprenda — conozca — plenamente. En este sentido, la confusión resultante de estas poses y de la presencia de diversos focalizadores que interpretan según su sensibilidad las cosas dentro del texto es lo que permite que un personaje como Alberto sea interpretado en formas tan diferentes por los restantes caracteres y aun por los lectores de *Las adelfas*, obra en que drama y teatro resultan inseparables a pesar de las percepciones teóricas de la crítica moderna. Y es que cuando se lee *Las adelfas*, se es testigo de un drama donde ocurren representaciones teatrales sobre las cuales están conscientes varios personajes. Como es el caso en el metateatro, según Lionel Abel, estos caracteres son conocedores de su naturaleza teatral y de las implicaciones filosóficas derivadas de su condición en la determinación de lo que en sí es la Realidad.

## NOTAS

1. *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols* (2a. ed.); Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1976., p. 33.
2. En comparación con los numerosos estudios sobre la poesía de los hermanos Machado, la crítica sobre su teatro resulta ser bastante breve. Se destacan los libros de Manuel H. GUERRA: *El teatro de Manuel y Antonio Machado*; Madrid: Editorial Mediterráneo, 1966 (basado en su tesis doctoral), y el de Miguel Angel BAAMONDE: *La vocación teatral de Antonio Machado*; Madrid: Editorial Gredos, 1976. También deben ser mencionadas dos tesis doctorales escritas por Wilma J. NEWBERRY: *The Dramatic Technique of Manuel and Antonio Machado*; University of Washington, 1960, y Angel Manuel AGUIRRE: *El personaje femenino en el teatro de Manuel y Antonio Machado*; Stanford University, 1968. El sexto capítulo de la tesis de Newberry se titula, significativamente, "Intrusion of Reality into the Illusion of the Stage" (pp. 219-29). Si bien el acercamiento de esta crítica en este apartado y en otras secciones de su tesis es bastante diferente al mío, coincidimos en algunas percepciones sobre *Las adelfas* (el texto de Newberry llegó a mis manos después de concluido este ensayo). Véanse también los comentarios que Newberry hace de *Las adelfas* en *The Pirandellian Mode in Spanish Literature from Cervantes to Sastre*; Albany: State University of New York Press, 1973, pp. 116-20 (este texto se basa en su tesis).
3. Apareció en la colección "La Farsa" (Madrid), año II, núm. 62, 10 de noviembre de 1928.
4. *The Semiotics of Theatre and Drama*; Londres: Methuen, 1980, p. 2.
5. En 1987 escuché en la Universidad de Colorado en Boulder, una conferencia dictada por el profesor Luis Iglesias Feijoo (Universidad de Santiago de Compostela) sobre el tiempo en el teatro donde se valía de la narratología. Algo semejante ha ocurrido con el estudio de la poesía española contemporánea según queda documentado en los libros de Andrew P. DEBICKI: *Poetry of Discovery: the Spanish Generation of 1956-1971*; Lexington: the University Press of Kentucky, 1982, y Margaret H. PERSIN: *Recent Spanish Poetry and the Role of the Reader*; Lewisburg: Bucknell University Press, 1987.
6. "Juan Goytisolo's Mirrors: Intertextuality and Self-Reflection in *Reivindicación del Conde Don Julián* and *Juan sin tierra*", en *Modern Fiction Studies*, 26, 1980-1981, p. 613. Véase también su libro *Trilogy of Treason. An Intertextual Study of Juan Goytisolo*; Columbia: University of Missouri Press, 1982.
7. *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*; Nueva York; Hill and Wang, 1963.
8. Véanse: Robert Alter: *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*; Berkeley: University of California Press, 1975; John KRONIK: "Galdosian Reflections: Feijoo and the Fabrication of Fortunata"; en *MLN*, 97, 1982, pp. 272-310; Robert C. SPIRES: *Beyond the Metafictional Mode. Directions in the Modern Spanish Novel*; Lexington: The University Press of Kentucky, 1984; y David K. HERZBERGER: "Split Referentiality and the Making of Character in Recent Spanish Metafiction"; en *MLN*, 103, 1988, pp. 419-35.
9. Patrice PAVIS: *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología* (trad. por Fernando de Toro); Barcelona: Ediciones Paidós, 1984, p. 309.
10. Esta idea queda sintetizada en el título de la famosa obra de Pedro Calderón de la Barca y en las siguientes palabras de *Segismundo*: "¿Qué es la vida? Un frenesí. / ¿Qué es la vida? Una ilusión / una sombra, una ficción, / y el mayor bien es pequeño: / que toda la vida es sueño, / y los sueños, sueños son." En *Obras completas*, ed. por Angel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1966, tomo I, p. 522.
11. Madrid: Ediciones Rialp, 1947.
12. Sobre el concepto de intertextualidad se han expresado Julia KRISTEVA: *Semiótica I*, (trad. por José Martín Arancibia); Madrid: Editorial Fundamentos, 1969; Roland BARTHES: *S/Z* (trad. por Richard Miller); Nueva York: Hill and Wang, 1974; Harold BLOOM: *A Map of Misreading*; Nueva York: Oxford University Press, 1975; Jonathan CULLER: *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*; Ithaca: Cornell University Press, 1981; y Gérard GENETTE: *Palimpsestes*; París: Editions du Seuil, 1982.
13. Mi uso de la terminología narratológica responde a la definición que de estos vocablos ha hecho Shlomith RIMMON-KENAN: *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*; Londres: Methuen, 1983. Ella, por su parte, sintetiza las teorías de diversos especialistas.
14. Citas y referencias a *Las adelfas* provienen de *Obras Completas* de Manuel y Antonio Machado, Madrid, Editorial Plenitud, 1967.

15. Ya Francisco RUIZ-RAMON: *Historia del teatro español. Siglo XX* (3ª. ed.); Madrid: Ediciones Cátedra, 1977, p. 74, dice que Salvador es quien salva a Araceli y que, por tanto, “tiene mucho de *deus ex machina*”. Araceli misma llama a Montoya “mi Salvador” (p. 459), mientras que Carlos ya había puesto énfasis, con anterioridad, en la importancia de este nombre (p. 457). Véase también la tesis doctoral de Newberry, p. 220.
16. En esta cita son mencionados los autores por el narrador de la acotación. Al hacerlo, tal parece que quiere comunicarse con sus narratarios. Ello, nuevamente, reafirma la teatralidad del contenido del texto dramático, algo que también ocurre cuando se le añade al texto una nota al pie -- claro elemento paratextual-- explicando el concepto “*Erotomática*” (p. 403): esta nota le reafirma al lector cuán consciente se está de la artificialidad --el artificio-- de la obra al recordársele que la acción es parte de un texto dramático.
- Manuel H. Guerra, p. 110, mencionó brevemente cómo los personajes del drama “comparan sus propias palabras y situaciones con palabras y circunstancias similares tomadas del mundo dramático”. Todo esto, añade Guerra, define “más claramente a los personajes y a sus correspondientes emociones” (p. 112).
17. Léanse los comentarios de Michael RIFFATERRE: *Semiotics of Poetry*; Bloomington: Indiana University Press, 1978; “La trace de l’intertexte”; en *La Pensée*, 215, 1980, pp. 4-18; y *Text Production* (trad. por Terese Lyons); Nueva York: Columbia University Press, 1983.
18. A continuación se identifican los restantes intertextos:
- A. Las cartas “de amor triviales de una coqueta” a Alberto (p. 405). Estas cartas provienen de Rosalía aunque, significativamente, ella se vale de dos pseudónimos literarios al firmarlas: Oriane (personaje de *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust) y Flérida (amada de Tirreno en “Las églogas” de Garcilaso de la Vega).
  - B. El sueño de Araceli en su finca (pp. 405-406).
  - C. La referencia a la carencia de una “heroína de una historia de amor y muerte” (p. 409).
  - D. La narración de cuándo y cómo murió Alberto que fue hecha por don Agustín (p. 416). Este relato resulta falso al no mencionarse que Alberto se suicidó.
  - E. El sueño de Araceli sobre Carlos, Alberto y ella misma (p. 431), nuevo tipo de teatro dentro de teatro.
  - F. La historia de ciertas actividades del avaricioso Daniel Bernar, ejemplo de cómo son los judíos según el texto (p. 433).
  - G. El desafío de Enrique a Salvador y el desenlace de dicho encuentro (pp. 434 y 448-49).
  - H. La planificación de don Agustín del fotuito encuentro “entre Carlos y Araceli” (p. 444).
  - I. La historia de Salvador, “héroe” de negocios (p. 446).
  - J. El relato retrospectivo de los nexos entre Carlos, Araceli y Alberto (pp. 451-55). Aquí se define lo que ocurrió atribuyéndose a cada personaje un papel preconcebido (por ejemplo, se dice que Alberto fue un “Don Juan fracasado”, p. 455). Nuevamente, la realidad del drama sólo cobra pleno sentido al ser expresada en términos teatrales. Nótese que fue Newberry quien por primera vez mencionó los triángulos amorosos en *Las adelfas* (pp. 62-65).
19. “Sueño y paisaje en la poesía de Antonio Machado”, *La Torre*, 45-46, 1964, pp. 127-28. En términos simbólicos se han referido a los sueños José Antonio PEREZ-RIOJA: *Diccionario de símbolos y mitos* (2ª. ed.); Madrid: Editorial Tecnos, 1971, pp. 390-91, y Juan-Eduardo CIRLOT: *Diccionario de símbolos* (4ª. ed.); Barcelona: Editorial Labor, 1981, p. 195.
- Comprendo que existe peligro en usar evaluaciones sobre la poesía de Antonio Machado al estudiar las obras dramáticas que escribió con su hermano Manuel. A pesar de ello lo hago pues creo que estos comentarios resultan a veces reveladores. En todo caso, no es mi propósito añadir nada nuevo con respecto a si uno u otro hermano es verdaderamente responsable por estos textos dramáticos. Sobre este asunto se han expresado, entre otros, Eusebio GARCIA LUENGO: “Notas sobre la obra dramática de los Machado”; en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 11-12, 1949, pp. 667-76; Gabriel PRADAL-RODRIGUEZ: “Antonio Machado: vida y obra”; en *Revista Hispánica Moderna*, 15, 1949, p. 55; Manuel H. GUERRA: “Antonio Machado, autor teatral”; en *Modern Language Journal*, 35, 1951, pp. 447-54; Carl W. COBB: *Antonio Machado*; Nueva York: Twayne Publishers, Inc., 1971, pp. 146-48; Miguel Angel BAAMONDE, y Domingo YNDURAIN: “En el teatro de los Machado”; en *Curso Homenaje a Antonio Machado* (ed. por Eugenio de Nora); Salamanca: Universidad de Salamanca, 1977, pp. 297-313.

20. Son varios los críticos que se han referido a *Las adelfas* usando como punto de partida sus referencias al psicoanálisis y a los casos clínicos de Araceli y Alberto. En mi estudio, sin embargo, prefiero concentrarme en otros aspectos de la obra. Véanse: Enrique DIEZ-CANEDO: “*Las adelfas*”, *El Sol*, 23 de octubre de 1928, reproducido en *Antonio Machado* (ed. por Ricardo Gullón y Allen W. Phillips); Madrid: Taurus, 1973, p. 378; Alfredo MARQUERIE: “El teatro de Machado”; en *Estudios Segovianos*, 6, 1952, pp. 383-87 (éste es un resumen de una conferencia dictada por Marquerie); Alberto GIL NOVALES: *Antonio Machado*; Barcelona: Editorial Fontanella, 1966, pp. 102-103, nota 21; Manuel H. GUERRA: *El teatro de Manuel y Antonio Machado*, pp. 106-107; Carl W. COBB, pp. 155-56; Carlos FEAL: “Los Machado y el psicoanálisis (en torno a *Las adelfas*)”; en *Insula*, 328, marzo de 1974, pp. 1 y 14; Miguel Angel BAAMONDE, pp. 48-49; José Luis CANO: *Antonio Machado*; Barcelona: Ediciones Destino, 1982, p. 166. Una posición algo diferente la sustenta Leopoldo de LUIS: *Antonio Machado, ejemplo y lección*; Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1975, p. 235.
21. Significativamente, para Francisco Ruiz Ramón, p. 74, “el tema fundamental [de esta obra] es el pasado, cuya investigación emprende la protagonista —la Duquesa Araceli— en busca de la verdad”. Para mí esta exploración del pasado a través de los sueños adquiere dimensiones teatrales.
22. Ramón de ZUBIRIA: *La poesía de Antonio Machado* (3.ªed.); Madrid: Editorial Gredos, 1969, p. 97.
23. Ricardo GULLON: *Una poética para Antonio Machado*; Madrid: Editorial Gredos, 1970, pp. 160-61 (véase también la p. 141). Sobre los espejos en la obra de Antonio Machado, recuérdense los comentarios de Concha ZARDOYA: *Poesía española contemporánea*; Madrid: Ediciones Guadarrama, 1961, pp. 182-215. Los espejos han sido estudiados como símbolos por Pérez Rioja, p. 197. J. C. COOPER: *An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols*; Londres: Thames and Hudson, 1978, p. 106, y CIRLOT, pp. 194-95.
24. Apareció este texto originalmente en *ABC*, 1 de febrero de 1929. Fue publicado de nuevo en este mismo periódico el 22 de febrero de 1979, p. 21.
25. Obsérvese como José MONLEON: “El teatro de los Machado”; en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 304-307, 1976, pp. 1.072-73, opina que en sus percepciones teóricas los Machado eran conscientes de la importancia de lo dramático y lo teatral (texto y representación).