

ciendo del teatro. El mal lo han visto muchos, sobre todo el gran público, que no es el que asiste a las comedias, sino el que se queda en casa. Disminuida la palabra y, concomitantemente, la acción dramática, el teatro, si no se le refuerza como espectáculo, ¿podrá competir con una función de circo o una capea de toros enamorados? Sólo una oleada de ñoñez espectacular, más o menos cinética, que nos venga de América podrá reconcillarnos con la mísera dramática que aún nos queda. Pero esto no sería una resurrección del teatro, sino un anticipado oficio de difuntos.

Si leemos despacio estos textos, desde la perspectiva de nuestros días, descubriremos una clara tensión. Está Antonio Machado contra el diálogo coloquial, ideológicamente insignificante, del que usan y abusan las comedias de la época; está contra la ocultación arbitraria de datos y propósitos cuya adivinación se propone al espectador como razón sustancial de la obra; está contra el confidente que escucha las largas parrafadas destinadas a enterar al espectador de lo que conviene al dramaturgo; está contra el barato sicologismo... Y frente a ello señala:

a) De un lado, la necesidad de sugerir «cuanto carece de expresión directa» a través de lo que llama «táctica oblicua», y una vez «agotado por el diálogo, el monólogo y el aparte, cuanto el personaje dramático sabe sobre sí mismo, el total contenido de su conciencia clara». El hecho de que su Mairena pensara incluir música en «El gran climaterio», porque «algún elemento expresivo ha de llevar en el teatro la voz de lo subconsciente», refuerza esta idea de que el drama llega siempre a un punto —cuando es bueno— en el que la palabra se subordina a otro orden expresivo, en el que encuadra, y no en sí misma, en su conciencia clara, su sentido y su fuerza reveladora.

b) De otro modo, la afirmación tajante de que la dramática es un arte literario, acción acompañada de conciencia y, por ello, siempre de palabra.

Creo yo que entre ambas afirmaciones existe una buena dosis de contradicción. El hecho de que a Antonio Machado le preocupara seriamente la mediocridad de nuestros actores, hechos a la medida del teatro de los Quintero (21) y solicitara la aparición de actores «capaces de sentir, de comprender y, sobre todo, de imaginar personas dramáticas en trances y situaciones que no pueden copiarse de la vida corriente», indica también que era consciente del alto papel que correspondía a la actuación en la conformación del hecho dra-

(21) Carta de 15-1-1929, «Los complementarios...» (Ed. cit., p. 186).

mático. Todas las palabras podían ser inútiles si el actor no «sentía, imaginaba y comprendía», no las palabras sino «personajes, trances y situaciones». Lo que quiere decir, en resumen, que Antonio Machado quería asomarse a la poética dramática, que intuyó su existencia, que vislumbró incluso algunos de sus problemas, pero que no pudo, en el marco de nuestra mediocre realidad escénica, abandonar la concepción «literaria» del teatro.

De una encuesta celebrada en 1933 es una respuesta de los Machado que Pérez Ferrero llega a calificar de Manifiesto (22). Encontramos muchas de las ideas expuestas en *El gran climatérico*, aunque, a mi modo de ver, con ciertas precisiones específicas. Recordemos la parte fundamental de este texto:

En el teatro, arte de tradición, hay mucho que hacer, mucho que continuar. Lo que el porvenir más inmediato aportará a la escena es una reintegración de acción y diálogo, una nueva síntesis de los elementos constitutivos del drama, en los cuales hoy aisladamente se trabaja con gran ahínco y éxito mediano. La acción en verdad, ha sido casi expulsada de la escena y relegada a la pantalla, donde alcanza su máxima expresión y, digámoslo también, su reducción al absurdo, a la ñoñez puramente cinética. Allí vemos claramente que la acción sin palabra, es decir, sin expresión de conciencia es sólo movimiento, y que el movimiento es —estéticamente— muy poca cosa. Ni siquiera señal de vida, porque lo vivo puede estarse quieto, como lo inerte ser movido y cambiar de lugar. El cine nos enseña cómo el hombre que entra por una chimenea sale por un balcón y se zambulle después en un estanque; lo cual no tiene para nosotros más interés que una bola de billar rebotando en las bandas de una mesa.

El diálogo, por otra parte, tiende a enseñorearse del teatro; pero, divorciado de la acción, pierde su valor poético, aunque conserve alguna vez su valor didáctico; se convierte en conversación trivial o pedante, casi siempre en palabra insincera que alude a sentimientos, pasiones o conflictos morales supuestos por el autor y que, en verdad, están ausentes de la escena y del alma de los personajes.

Y, sin embargo, al comediógrafo actual hay que exigirle gran hondura de diálogo, que conozca sus límites; pero también sus nuevas posibilidades, porque la psicología moderna, cavando en lo subconsciente, nos ha descubierto toda una dialéctica nueva, opuesta, y, en cierto modo complementaria de la socrática. Hoy sabemos que nuestro dialogar oscila entre dos polos: el de la racionalidad del pensar genérico, que persigue el alumbramiento de las ideas, las verdades de todos y de ninguno, y el de la conciencia individual, cúmulo de energías y experiencias vitales, donde la mayéutica freudiana —llamémosle así para darle un

(22) Véanse notas 12 y 18.

nombre moderno— opera con nuevos métodos para sacar a luz las más recónditas verdades del alma de cada hombre. En el hábil manejo de estas dos formas dialécticas: la que nos muestra el tránsito de unas razones a otras y la que nos revela el juego dinámico de instintos, impulsos, sentimientos y afectos, estriba el arte nada fácil de dialogar.

A estos dos elementos del diálogo corresponden dos aspectos de la acción. Todo hombre en la vida, como todo personaje en escena, tiene ante sí una o varias trayectorias, cuyos rieles, anticipadamente trazados, limitan y encauzan su conducta. Su acción es, en parte, lógica y mecánica, consecuencia de asentadas premisas, o resultante previsible de prejuicios, normas morales, hábitos, rutinas y coacciones del medio. Pero todo hombre, como todo personaje dramático, tiene también un amplio margen de libertad y de acción original, imprevisible, inopinada, desconcertante. Es ese aspecto de la vida, esencialmente poético, el que llevado al teatro puede hacer de la escena una encantada caja de sorpresas. En el hábil manejo de lo que se espera y de lo que no se espera, de lo previsible y de lo imprevisible, de lo mecánico y de lo vital, consiste toda la magia de la acción dramática.

El teatro volverá a ser acción y diálogo; pero acción y diálogo que responden, en suma, al conocimiento de lo humano, que ha sido posible hasta ahora. Se renovará el teatro, haciéndose más teatral que nunca. Y se escribirán dramas nuevos, que parecerán viejos a los snobs.

También nuestros actores han de renovarse, ahondando en su arte. Lo corriente entre los cómicos españoles es la aptitud para representar personajes copiados, sin esfuerzo, de la realidad superficial. Cuando los personajes no pueden ser copiados, porque es preciso pensarlos e imaginarlos —un Hamlet, un Segismundo, un Brand—, nuestros actores suelen no acertar. No carecen de inteligencia ni de fantasía; pero no han adquirido el hábito de ejercitarlas. De ellos ha de ocuparse con preferencia toda nueva escuela de actores.

El texto, firmado por los dos hermanos, es sustancialmente idéntico al que puso Antonio, dos años después, en boca de su apócrifo Juan de Mañara. Se apuntan ya los dos mundos, el de la conciencia clara, que equivaldría al tránsito de unas razones a otras, y el del fondo inconsciente, definido aquí como las más recónditas verdades del alma de cada hombre. Ambos mundos constituyen dos aspectos de la acción dramática, que el diálogo, atento a su diversa naturaleza, debe abarcar. Sólo así el diálogo dejará de ser un elemento superficial, divorciado de la acción, «que alude a sentimientos, pasiones o conflictos morales supuestos por el autor y que, en verdad, están ausentes de la escena y del alma de los personajes».

Desde la perspectiva actual, las observaciones de los Machado

nos hacen pensar en un médico que, después de descubrir la enfermedad de su paciente, quisiera curarlo cambiándolo de habitación. Porque, bien mirado, el diagnóstico es exacto y el sentimiento machadiano acerca de la disociación entre la acción y la palabra en el teatro de su tiempo podría tomarse como base para alzar un lucido juicio contra la mayor parte de la dramaturgia española contemporánea. Ahora bien, ¿por qué, ante el divorcio entre la palabra y la acción dramática, depositar en la primera el «rescate» teatral en lugar de preguntarse si aquel divorcio no ha surgido de su impotencia como instrumento único de la «mayéutica freudiana»? ¿Esa «psicología moderna, cavando en el subconsciente» no nos habrá planteado la necesidad de contar con medios y signos de expresión más complejos que la explicitud de los conceptos? ¿No postula indirectamente el texto de los Machado lo que hoy llamamos la «organicidad» de un diálogo o una palabra cuando se refiere al «segundo aspecto o elemento» de las formas dialécticas? ¿No se nos está hablando, tanto en la encuesta como en *El gran climatérico* de un tipo de palabras que, llegado el caso, pueda responder a una verdad interior, en nada equiparable a la lógica coloquial o a la exaltación genérica de los sentimientos? ¿Pero qué palabra puede ser esa, cuándo será el momento en que nos haga falta, qué criterios tenemos para entenderla dado que no posee un valor general y es inseparable de la situación en que se pronuncia?

Quizá hemos llegado al punto clave en el análisis de la teoría teatral machadiana: la ausencia de un concepto, a menudo desatendido en el teatro español, y una de las causas de su general insinceridad; me refiero al de situación dramática. Todo el debate de Mairena en favor del soliloquio, del monólogo, y, en suma, de la palabra, como instrumento de revelación, quizá se frustra al no encarar la «expresión» de la situación dramática, a través de la cual puede, por ejemplo, descubrirse que el «comportamiento» de un personaje es mucho más dramático —contiene la verdadera acción— que su discurso verbal, o que el grito o el silencio pueden alumbrar como no lo harían las palabras, en la situación propuesta, de un personaje determinado, esas «recónditas verdades del alma» que tanto importaban a Machado para salvar al teatro de su trivialidad.

Es interesante relacionar la contradicción machadiana que supone rechazar el «teatro verbalista» a la vez que se define la dramática como «un arte literario» con su desprecio a la expresión cinematográfica. Quizá la torpeza y la insensibilidad ante las imágenes, cuanto hay en esta actitud de «negación visual» —es decir, de su capacidad para acceder a una poética que escapa de la abstracción literaria y

nos propone formas concretas de representación—, de confusión del cine con el espectáculo gratuito o la barraca de feria, podría ayudarnos a entender por qué, tanto en la respuesta de los dos hermanos al periódico madrileño como en las afirmaciones de Antonio a través de su Juan de Mairena, existe esa especie de rodeo y vuelta a la literatura.

Por lo demás, si uno piensa en lo que ya era el cine en los años 33 y 35 y en lo que ha sido después, no será arriesgado señalar la ceguera —literalmente hablando— de nuestros dos escritores en este punto. Ceguera que les lleva a subvalorar tanto la expresión cinematográfica como la expresión teatral, puesto que si la primera es bastante más que movimiento, también el hecho escénico es bastante más que literatura.

Toca ya preguntarse por la parte de Manuel y de Antonio en toda esta teoría. Es seguro que algunas ideas de la declaración al periodista —buenas o malas— eran comunes. Pero otras tenían su matiz personal.

Importa, desde luego, tener en cuenta que Antonio Machado, dos años después, se atreve a poner en boca de Juan de Mairena mucho de lo que antes apareció firmado por él y por Manuel. Lo que quiere decir que el texto anterior era fundamentalmente suyo.

Conviene también recordar que en el no pronunciado discurso de ingreso en la Academia (23), y a cuenta de *Don Juan Tenorio*, Antonio Machado hacía esta afirmación, tan contraria a la concepción puramente literaria del arte dramático y, por tanto, de gran interés para ver hasta qué extremo estuvo siempre atrapado por el problema:

Yo quisiera que dejásemos a un lado la literatura, que importa mucho menos de lo que vosotros creéis, y viéramos qué elementos estéticos contiene esa obra tan amada del pueblo y tan despreciada por los doctos.

¿Dejar a un lado la literatura? ¿Qué elementos —por tanto no literarios— contiene? Una vez más, sentimos a Antonio Machado bordeando una verdad poética con la que nunca llegó a encararse.

En cuanto a la posición, en solitario, de Manuel Machado, Manuel H. Guerra (24) cita un texto enormemente expresivo:

Séanos permitido, sin embargo, lamentar la desaparición del verso en el teatro, ya que la necesidad de rimas y rimar el diálogo

[23] «Los complementarios...» (Ed. cit., p. 128).

[24] «Teatro poético-Poesía dramática», de Manuel Machado. Citado por Manuel H. Guerra (ob. cit., p. 43).

go tenían, entre otras, la ventaja de dificultar la aparición de mucho comediógrafo mediocre y la de mantener en toda su pureza la condición de nuestra historia literaria.

La afirmación va más allá de cuantas hizo Antonio a propósito de la condición literaria del arte dramático. Antonio hablaba del diálogo y del monólogo; Manuel habla del verso, y sus palabras —por más que también escribió: «Si el teatro no es poético no es nada. Pero teatro poético, no lírica aplicada al teatro»—, desprovistas de la tensión que tenían las de Antonio o las que firmaron ambos en el treinta y tres, nos remiten más que a un «teatro de la palabra» a un teatro de la «belleza literaria».

Volveremos, al final, a reconsiderar las figuras de Antonio y de Manuel en sus últimos años. Pero conviene decir aquí que si Antonio no escribe solo ninguna obra dramática, Manuel, después de su separación, escribe y estrena —exactamente en el Teatro Principal de Zaragoza, el 12 de octubre de 1944— una obra titulada *El Pilar de la Victoria*, exaltación de la Virgen del Pilar, de la jota aragonesa, y de una concepción «folklórica» —y pongo la palabra entre comillas porque en otros casos no expresa este degradado populismo— que define el autor en muchos versos como estos:

*Cantares de España,
cantares que nacen
porque quiere Dios
como sangre y vino en la pura entraña,
tierra y corazón.
Cantares que guardan
sabor de romero,
cantares de luz
que dicen la plata de los olivares
y de las naranjas
y el oro. Cantares
del campo andaluz...*

¿Qué tiene que ver todo esto con la «mayéutica freudiana»? ¿A dónde han ido a parar esas verdades recónditas del hombre que el teatro debía alumbrar?

Conviene tener presente a estos efectos que en versos como los que acabamos de transcribir se encierra la ideología fundamental de *La Lola se va a los puertos*, obra firmada por los dos hermanos, y quizá su mayor éxito. Lo que supondría que la personalidad de Manuel Machado, destacada ya y en libertad cuando escribe *El Pilar de la Victoria*, está actuando y pesando decisivamente cuando trabaja con Antonio en *La Lola se va a los puertos*.

Pero cortemos aquí las consideraciones, no vayamos a caer en cualquiera de los males que Machado asigna a la crítica y, muy concretamente el de advertir «no lo que hay en las obras de arte, sino lo que falta en ellas», o «pretender imponer al público sus preferencias o aversiones» (25). Mi propósito era señalar, a partir del contenido de la teoría teatral de los Machado:

1) Sus contradicciones internas, por cuanto se rechaza la preceptiva vigente, se aspira a la expresión de una verdad más honda, y jamás se cuestiona el mito del verbo. De las situaciones dramáticas no se habla —cuando son ellas las que condicionan la significación de la palabra— y se confunde el valor de la imagen, tan importante en toda la historia del teatro, con el espectacularismo o la cinética de barracón.

2) El acrecentamiento de tales contradicciones a la hora de escribir los dramas, por cuanto la presencia de Manuel Machado subraya —y no hay más que leer su poesía— el carácter externo y verbalista de la obra. Lejos de encontrarnos ante una dramaturgia que ejemplifique las tensiones de la teoría de Antonio Machado, nos encontramos ante un teatro escrito en colaboración, que, a menudo, niega el carácter renovador encerrado en aquellas tensiones.

3) Naturalmente estas desarmonías entre Antonio y Manuel, expresadas en el plano de la poética dramática, traducen una distinta concepción y sentimiento del mundo.

Por lo demás, la incapacidad de Antonio Machado para resolver el problema que con tanta agudeza se planteó no debe sorprendernos. Se trata de un fenómeno que pertenece a buena parte de los autores españoles, del 98 y de después. Asombra, por ejemplo, el analfabetismo escénico de Unamuno, Baroja o Azorín frente a su vasta cultura literaria, incluyendo en ella la lectura de los más grandes autores extranjeros. Antonio Machado no podía ser una excepción. Su inteligencia los rebela contra el aparato teatral español, pero el medio no les permite conocer y seguir el profundo movimiento de renovación escénica —es decir, teatral— iniciado en Rusia a finales de siglo, en el que se cuestionaban las relaciones entre el personaje y la palabra, el personaje y la acción dramática, el actor en tanto que ser humano concreto y el personaje que interpretaba, entre el texto y el comportamiento... Una historia que ha dado muchas vueltas por el mundo y a la que sigue aún reacia buena parte de nuestro teatro moderno.

[25] De las manifestaciones del 33 (véase nota 18).

ALGUNAS POSICIONES CRITICAS

Si leemos las seis críticas que Enrique Díez Canedo dedicó a los correspondientes estrenos (26) de los Machado —la última obra, *El hombre que murió en la guerra*, pese a escribirse en 1928 no se estrenó hasta 1941, cuando ya Antonio había muerto y Díez Canedo era uno de tantos vencidos en nuestra guerra civil —encontraremos frecuentes frases que reflejan la existencia de un prejuicio favorable. Estaban nuestros escenarios ocupados a menudo por obritas de consumo, sin más pretensión que divertir con el enredo o emocionar con el melodrama, mal escritas, tramposas, ante las que el bueno de Díez Canedo —el mejor crítico teatral español con que contaba la prensa de la época— se desahogaba con comentarios generalmente agudos e irónicos. En ese cuadro era forzoso que el nombre de los Machado apareciera en los carteles como una garantía, y que el crítico adoptara ante sus obras una posición pre-establecidamente admirativa.

Esto último explicaría, en parte, a mi modo de ver, el desconcierto que ha seguido después. Frente a la libertad y contundencia de otras críticas de Díez Canedo, las dedicadas a los Machado están revestidas de un molesto envaramiento, de un retoricismo solemne, oscuramente acomodado al espíritu de los textos que se considera obligado a defender.

En cuanto a la convivencia autoral de dos personalidades tan distintas como las de Antonio y Manuel es obvio que a Díez Canedo tiene que hacerle pensar más de una vez. Y así, por ejemplo, la crítica de *Las Adelfas*, tercera obra de los hermanos, comienza con estas palabras:

Un verso de Antonio Machado, en su «España, en paz», me ha dado siempre la más cabal definición del poeta: «dos ojos que avizoran y un ceño que medita». No es necesario el ceño, sino la meditación a frente serena; ni únicamente los ojos, sino todos los sentidos han de estar avizores, despiertos. ¿Y el corazón?, preguntarán los amantes de la poesía a lo romántico. El corazón escande el ritmo, lleva el compás de la poesía.

Manuel y Antonio Machado se encuentran poseedores de los más vivaces sentidos, de la más serena mente poética con que se enorgullece hoy nuestra lírica. Y al concertarse para escribir sus obras dramáticas, las cualidades del uno refuerzan las del otro; pero se diría que el entendimiento ordenador, el «ceño que medita», empuña la dirección de la empresa.

(26) Enrique Díez Canedo, «El teatro español de 1914 a 1936», Editorial Joaquín Moritz, de México, vol. II, pp. 137 a 157.