

De un lado, pues, se formula la teoría de la «colaboración perfecta»; del otro, al crítico le nace la necesidad de buscar la personalidad dominante. Y, en definitiva, Díez Canedo no ve o escamotea la tensión de las tres primeras obras de los Machado, provocada por el choque entre el conflicto interior de los protagonistas y las concesiones al «teatro poético» de la época. Quizá entre el «ceño que medita» (Antonio) y el que «lleva el compás de la poesía» (Manuel).

Es aquí donde toca decir que resulta imposible concluir en nuestros días, tras la lectura de la dramaturgia machadiana, que no existen en ella esas «escapatorias líricas de las que tanto abunda nuestro teatro en verso» (27), elogio de Díez Canedo que, por infundado, nos sirve más para condenar la inmensa mayoría del «teatro poético» de la época que para defender el teatro de los Machado.

De los versos de «Juan de Mañara» llega el crítico a decir (28):

Tienen, con su severa elegancia, con su claro fluir, con su sonoridad nunca liada a efectos de relumbrón, en que la palabra es vestidura exacta del pensamiento jugoso, noble siempre, aceitando, a veces, su delicadísima expresión en más fuertes latidos, tienen lo que sólo se puede concentrar en un vocablo de que se abusa mucho: raza. Nunca en versos modernos fue menos visible la imitación, más evidente la alcurnia, Los versos y el corte mismo del drama, saltando por encima de la fogosidad de nuestro romanticismo, van a entroncarse con los de aquel teatro clásico, tan lozano aún en su olvido, que no es maravilla verle retoñar en brotes como el de Juan de Mañara.

Juicio éste que nos interesa recoger para señalar hasta donde el nombre de los autores —especialmente el de Antonio— determinaron un tipo de crítica, cuyas estimaciones y cuyo lenguaje resultan sorprendentes en un hombre serio como Díez Canedo.

Distinto es el caso de, por ejemplo, las valoraciones que Alfredo Marquerie hizo del teatro de los Machado. El que fuere, durante casi un cuarto de siglo de posguerra española, el más influyente de nuestros críticos, afirmaba en un homenaje a Antonio Machado, celebrado en julio del 51, dentro de un curso para extranjeros en Segovia (29):

Antonio nos legó en unión de su hermano Manuel, el tesoro literario de siete comedias que gozaron del favor del público y la

(27) Ob. cit. De la crítica de «Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel», p. 139.

(28) Ob. cit., p. 142.

(29) «Homenaje a Antonio Machado», Segovia, 1952, p. 43. Este juicio favorable contrasta con la severa opinión del mismo crítico ante los autores del 98, a los que calificó en otro lugar de agónicos y minoritarios.

estimación de la crítica, siete comedias, que por su fondo patético, su calidad literaria y humana, su emoción y su interés, figuran con justicia a la cabeza de la creación teatral contemporánea.

Elogio éste que, a mi modo de ver —y no olvidemos el antagonismo que existe entre el pensamiento de Díez Canedo y el de Marquerie, y, por tanto, su también opuesta relación ideológica con el derrotado Antonio Machado—, está dicho con una sinceridad liberada del agobiante respeto con que formula el suyo Díez Canedo.

Por lo demás, este último nos habla en sus críticas de estrenos triunfales, cuyo ambiente nada tiene que ver, pongamos por caso, con el de los escasos y difíciles de un Miguel de Unamuno, autor por el que Antonio Machado expresó su admiración más de una vez, y con cuyo teatro uno podría creer que el de este último debería guardar cierta afinidad. Recordemos el estreno de *La Lola se va a los puertos* (30):

El público se mostró sensible a las finas cualidades de *La Lola*; sobre todo cuando el halago de la rima perfecta, sustituyendo al asonante que campea de ordinario en la obra, le recrea el oído con viveza mayor. Así, las escenas centrales del acto segundo fueron una sucesión no interrumpida de murmullos y aplausos, que cortaban la representación para reclamar la presencia de los autores. Estos, en el acto primero y en el último, recogieron también desde el proscenio aplausos unánimes; pero el éxito culminó en las ovaciones del segundo.

¿No es ésta la imagen perfecta de un teatro de comunicación epidérmica, de exaltación retórica y regocijo cultural? ¿No está mucho más cerca la idea de «recrear el oído» de la personalidad de Manuel que de las preocupaciones de Antonio por la relación entre diálogo y acción dramática? ¿No nos recuerda el testimonio de Díez Canedo —¡esos aplausos cortando la representación para reclamar la presencia de los autores!— la ceremonia de las «grandes noches» de estreno de nuestro teatro más palabrero?

La defensa, pues, de este teatro parece acordarse más con los gustos del público teatral español —es decir, la pequeña burguesía que aclamó *La Lola se va a los puertos*— que con la personalidad crítica de Antonio Machado. Y más justo, por tanto, resulta que lo defienda quienes han sintonizado con los intereses de ese público que quienes los han combatido (31).

(30) Díez Canedo, ob. cit., pp. 150 y 151.

(31) La defensa que hace Antonio Machado del público no cuadra —ateniéndonos a otras de sus afirmaciones— con la composición social del público teatral español. Antonio

Caso digno de mención es el de Manuel H. Guerra (32), autor de un fervoroso libro dedicado al teatro de los Machado. Se examina en el libro la teoría teatral que hemos expuesto en el epígrafe anterior y luego se busca su reflejo en cada obra. Por ejemplo, de la defensa que hace Antonio Machado de los apartes y monólogos se deduce la conclusión de que allí donde aparezcan tales formas expresivas se está cumpliendo con la teoría. Lo que conduce a una solución puramente mecánica del problema. Lo importante es la función, el sentido último, de este preconizado monologuismo en orden a la revelación de la realidad. Es el conjunto de los elementos lo que cuenta, la relación profunda que exista entre ellos, su capacidad para potenciar una poética. Al no afrontar esta cuestión, el trabajo de Manuel H. Guerra se queda, a mi modo de ver, en una apreciación externa, que contribuye, sin embargo —por la minuciosidad de la información— a sentar la idea de la adecuación entre la teoría y la práctica. Al margen, ya digo, de presentar ambas como el resultado de una armónica colaboración fraternal, en lugar de preguntarse —y esto es imprescindible si queremos hablar de armonías y disonancias— lo que es de cada uno.

Modernamente, Francisco Ruiz Ramón (33) se habría planteado muy correctamente el análisis de este teatro. Por lo pronto, la presencia de Manuel Machado rebajaría ya en gran medida el valor mítico del binomio. La lectura estaría, por tanto, más liberada del viejo prejuicio. El paso de los años habría establecido los criterios necesarios para contemplar los textos sin el tácito cotejo con los excesos de otras obras de la época. Hoy no leemos el teatro histórico de Marquina ni el de Villaespesa y resulta bastante irrelevante el hecho de que el teatro de los Machado no incurra en los mismos defectos. El problema es otro: se trata de preguntarnos qué lugar ocupa el teatro de los Machado en el teatro español moderno, aunque —y esto no deja de ser muy significativo— tengamos que atenernos a la lectura, ausente como está ya de nuestros escenarios. Se trata, en fin, de asomarnos a su posible valor real, de afrontar sus tensiones interiores y de preguntarnos si esas tensiones estilísticas no reafirmaban, en los años veinte, la diferencia radical entre los dos hermanos. La paradoja de una colaboración familiar que no podía ser ni ideológica ni artística.

Machado habla a menudo del público como una entidad «popular», cosa que no corresponde al carácter pequeño burgués de nuestros espectadores. Una lectura de los textos políticos de Antonio Machado nos coloca ante una visión democrática de la cultura totalmente opuesta a la presión ideológica y económica ejercida sobre el teatro español contemporáneo por una clase social.

(32) Su libro, tantas veces citado, propone juicios muy discutibles, pero está siempre muy bien informado.

(33) «Historia del teatro español», vol. II. Alianza Editorial, de Madrid, 1971, pp. 73 a 79.

La personalidad de Joaquín y Serafín Alvarez Quintero se confundía. La historia, en cambio, no ha hecho sino separar más y más a Antonio y a Manuel. Ruiz Ramón, que, en sus juicios sobre las obras de otros autores, coincide con Enrique Díez Canedo, se distancia aquí radicalmente del excelente crítico de la preguerra. En su libro afirma:

No es el teatro poético de los Machado ni valioso como drama ni grande como poesía. Siendo Antonio Machado el más grande poeta de su tiempo y uno de los más hondos de nuestra lírica, y siendo Manuel un excelente poeta, en el teatro de ambos ni innovaron ni renovaron, ni, manteniéndose dentro de una concepción tradicional del teatro, crearon una forma dramática valiosa en sí.

Esta es, me parece —y salvando, quizá, el juicio sobre la poesía de Manuel— la opinión que hoy suscribirían buena parte de nuestros hombres de teatro.

CONCLUSIONES SOBRE UNA COLABORACION DIFICIL

La lectura de los siete dramas firmados por los Machado nos revela una serie de tensiones estilísticas que son reflejo de la distinta personalidad de los hermanos. Debatir la acomodación de este teatro a la teoría declarada en el 33 y rubricada luego por Juan de Mañara (es decir, por Antonio) quizá sea tarea imposible, porque no tenemos clara la aportación de cada uno de los hermanos ni a la teoría ni a las obras.

En todo caso, según apuntábamos, hay razones para creer que la teoría es fundamentalmente de Antonio y la redacción de los dramas sustancialmente de Manuel. Con lo que la contradicción entre la teoría y la dramaturgia machadianas —que, por ejemplo, señala Ruiz Ramón (34)— sería sólo hipotética y más bien un nuevo elemento para reafirmar la opuesta personalidad de los hermanos.

Manuel H. Guerra, en cambio, no sólo tiende a presentar la teoría y la obra de nuestros autores como algo «común» —aunque a veces reconozca que Antonio es el principal inspirador de la teoría—, sino que se afana en subrayar:

- 1) El interés por el teatro de los dos hermanos desde mucho antes de escribir sus obras, lo que presupondría algo así como un común aprendizaje.
- 2) La creación de una dramaturgia acomodada a la teoría.

(34) Ob. cit., pp. 73 y ss.

Transcribo un párrafo del libro de Guerra por lo que tiene de resumen de la posición tradicional (35):

La actividad teatral de los hermanos Machado, anterior a sus obras originales, es muy importante para el estudio de su obra dramática. Esta preocupación por el teatro... confirma no sólo su temprano y mantenido interés por dicho arte, sino también su preocupación por la teoría dramática en su aspecto práctico y la fuente viva de su inspiración en este campo. Sus primeras actividades dramáticas constituyeron un período de aprendizaje que precedió a la creación de sus obras originales y que continuó mientras escribían sus propias comedias, de acuerdo con sus personales conceptos y principios dramáticos.

Se hace, pues, necesario considerar algunos datos de ese previo interés de los Machado por el teatro. Así, en el caso de Antonio, nos encontramos, según el testimonio de su hermano Joaquín, con que si bien entró en la Compañía de María Guerrero, sólo estuvo en ella una brevísima temporada y se marchó «porque el mundillo entre bastidores le repugnó lo suficiente para no pensar nunca más en ser actor» (36).

En cuanto a experiencias autorales en solitario, Antonio Machado no ha escrito ninguna verdadera obra dramática, destinada a su representación, a menos que, atendiendo a su montaje por La Barraca (37), consideráramos *La tierra de Alvargonzález* una propuesta parateatral.

En cambio, Manuel Machado sí que había escrito teatro. De 1894 era una comedia titulada *Tristes y alegres*, escrita en colaboración con Enrique Pradas, y de 1904 la titulada *Amor al vuelo*, escrita esta vez en colaboración con José Luis Montoto. El propio Manuel H. Guerra escribe acerca de esta obra (38):

La comedia, escrita en prosa, emplea más de una vez los apartes y, con ese tono ligero y lírico que caracteriza al estilo de Benavente, termina con una copla: «¿Amé al vuelo? Sí, señor, / y de mi amor no recelo. / A veces, amando al vuelo, / la mujer ama mejor». Por supuesto que el tema en que un chico encuentra a la muchacha que le conviene en esas o parecidas circunstancias no es del todo original, y existen muchas comedias que ofrecen per-

(35) Ob. cit., p. 57.

(36) Ob. cit., pp. 188-189.

(37) «La tierra de Alvargonzález» fue un espectáculo en homenaje a Antonio Machado presentado por La Barraca en su Décimo Itinerario, en la primavera del 33. («La Barraca y su entorno teatral», publicado por la Galería Multitud, de Madrid, con motivo de una exposición.)

(38) Ob. cit., p. 77.

sonajes y situaciones semejantes. Rosario, por ejemplo, la heroína de Martínez Sierra en «Sueño de una noche de agosto», se parece mucho a Soledad...

La presencia del magisterio benaventino y aun la relación de la obra con el teatro de Martínez Sierra quizá explique ya muchas de las tensiones posteriores de los dramas machadianos, tanto considerados en sí mismos como en relación con las teorías de Antonio, alzadas contra un teatro coloquial, insignificante, estructurado sobre artificiosas confidencias, al que, sin duda, pertenece la escuela de don Jacinto.

Si nos preguntamos por la obra dramática individual posterior a su etapa de colaboración, nos encontramos con el silencio de Antonio frente a *El Pilar de la Victoria*, pieza patriótica, devota y en verso de Manuel, a la que ya nos hemos referido con anterioridad.

Si cotejamos la poesía de un hermano con la del otro, descubrimos abismales diferencias de forma, de sensibilidad y de visión social.

Si nos atenemos a la posición de los hermanos a partir del 36, volvemos a hallarnos ante dos personalidades muy distintas, que se expresan, en el plano literario, en trabajos ideológica y formalmente opuestos. Mientras Antonio escribe artículos a favor de la República, y no sólo condena nítidamente el alzamiento militar (39), sino que elabora un concepto popular de la política y la cultura y se adentra en una visión de la lucha mundial contra el fascismo, Manuel ensalza entusiásticamente a los conductores del frente nacional.

Incluso los hermanos Álvarez Quintero se convierten en un sintomático campo de batalla. Y así mientras Antonio había dicho a Unamuno en una carta (40):

Lo terrible del teatro es la labor de los cómicos. Ellos traducen lo que usted hace a sus tópicos declamatorios y apenas hay obra, como no sea una fññez de los Quintero, que no deshagan.

Escribe ahora Manuel en un poema-epitafio con motivo de la muerte de Serafín (41)

(39) Véase especialmente «Madrid, baluarte de nuestra guerra de Independencia» (Valencia, 7-11-37), el «Discurso a las Juventudes Socialistas Unificadas» (1 de mayo de 1937), el discurso «Sobre la defensa y la difusión de la Cultura», pronunciado en la sesión de clausura del Congreso Internacional de Escritores (los tres trabajos incluidos en «Abel Martín, Cancionero de Juan de Mairena», Losada, de Buenos Aires) y la serie de artículos publicados en «La Vanguardia», con el título de «Desde el mirador de la guerra», y recogidos en el capítulo VI de «Los Complementarios» (Losada, de Buenos Aires).

(40) Carta a Unamuno de 15-1-29 («Los Complementarios...», ed. cit.).

(41) Ob. cit., p. 402.

*Por encima del Mal y de la Muerte
flota del Arte la divina esencia
y eterna es en el Mundo la presencia
del que en Belleza la Verdad convierte.*

No creo que valga la pena insistir sobre este punto. *Los complementarios* y *Abel Martín* están llenos de páginas de inequívoca significación política, radicalmente incompatible con lo que por entonces escribía Manuel (42). ¿Cómo, entonces, entender su colaboración teatral? Como la de una colaboración circunstancial, más gobernada por el afecto y los intereses familiares que por la tarea intelectual compartida. Y en la que Manuel debió llevar siempre la voz cantante.

Asombra, en efecto, que los grandes hechos de la vida política se produzcan sin ningún reflejo, ni siquiera humoral en las obras, mientras Antonio escribe poesías definitivas sobre la sociedad castellana y el conflicto de «las» Españas, o manda cartas al desterrado don Miguel en las que le dice (43)

De política, acaso sepa usted, desde ahí, más que nosotros, los que vivimos en España. Aquí, en apariencia al menos, no pasa nada. Y lo más triste es que no hay inquietud ni rebeldía contra el estado actual de cosas. Las gentes parecen satisfechas de haber nacido. Nadie piensa en el mañana. Para muchos una caída en cuatro pies tiene el grave peligro de encontrar demasiado cómoda la postura. Yo, sin embargo, quiero pensar que tanta calma y tanta conformidad, son un sueño malo del cual despertaremos algún día.

¿Cómo entender *La Lola se va a los puertos* y *La Duquesa de Benamejí* como las dos obras «republicanas» de Antonio Machado? ¿Qué relación establecer entre el teatro de los Machado y el párrafo dirigido a don Miguel?

Quizá podría ayudarnos a entender mejor la cuestión el no olvidar las fechas de los textos teóricos invocados y de las obras dramáticas. *La Duquesa de Benamejí*, el último de los dramas, sería del 32; del 33 el manifiesto común y del 35 «El gran climatérico», lo que, tal vez, implicaría que tales textos teóricos tenían más de autocrítica, de reflexión posterior —esencial para Antonio— que de poética paralela a las obras.

Tendría, pues, razón Ruiz Ramón al señalar (44):

(42) Manuel Tuñón de Lara, «Antonio Machado, poeta del pueblo», Barcelona, 1967, y «Medio siglo de cultura española», Tecnos, Madrid, 1969.

(43) Nota 40.

(44) Ob. cit., p. 75.

En su teatro los hermanos Machado no sobrepasaron un discreto término medio, pues ni siquiera llegaron a realizar en la obra teatral sus ideas dramáticas.

Pero ello, al margen de los límites ya analizados de esta teoría, quizá sería la prueba decisiva de la diversidad creadora subyacente, del freno que para la «renovación» predicada por Mairena vino a suponer su colaboración con el benaventino y modernista Manuel.

JOSE MONLEON

Sánchez Barcáiztegui, 37, 8.º A
MADRID-7