

## EL TEATRO DE LOS MACHADO

Quizá no sea ocioso comenzar diciendo que el teatro de los Machado no se representa en España desde hace mucho tiempo. Es decir, que ha dejado de ser realidad escénica para convertirse en literatura dramática, analizada periódicamente por críticos y estudiosos.

La lectura de tales análisis nos conduce de inmediato a una conclusión global: si el nombre de Antonio Machado, nuestro más grande poeta contemporáneo, no respaldase esta dramaturgia, buena parte de los comentaristas pasarían de largo por puntos que, por estar él, han de considerar con detalle y respeto. Seguro estoy, por ejemplo, que si las siete obras firmadas por los hermanos llevaran sólo el nombre de Manuel, desde la misma noche del estreno habrían recibido un trato bien distinto, desembarazados los críticos serios de la necesidad de justificar la presencia de Antonio; libres de decir llanamente lo que pensaban acerca de las obras, sin esa solapada pero evidente tensión provocada por las disonancias entre el teatro de los Machado y la entrañable figura humana y literaria del autor de *Soledades*.

El debate posee, por lo dicho, un tono inevitablemente equívoco. A menudo, se habla de los méritos y de los límites de esta dramaturgia sin atreverse a plantear la cuestión subyacente: cual es la aportación de Antonio, en qué medida participó en su concreción literaria y hasta dónde pudiera estar limitado por su hermano Manuel.

No es difícil encontrar comentarios en los que se ensalza la colaboración de los Machado, como si en ellos se repitiera el caso de los hermanos Alvarez Quintero. Miguel Pérez Ferrero, en su *Vida de Antonio Machado y Manuel* (1), afirma:

---

(1) «Vida de Antonio Machado y Manuel», de Miguel Pérez Ferrero, Ed. Rialp, Madrid, 1947, pp. 247 y 248.

Al escribir conjuntamente para el teatro, sus estros se funden y forman una unidad armónica que no acusa discrepancias de forma ni de concepto.

No sólo la mutua comprensión, sino el punto idéntico de partida para el ejercicio de la poesía, la formación igual, y la convivencia muy estrecha durante tantos años, realizan el prodigio de perfecto acoplamiento.

Las mismas esencias que constituyen las características fundamentales de cada uno se contrapesan de tal modo, que el equilibrio es su resultado. Y las esencias y los elementos tan diversos logran, combinándose, la ondulante línea dramática y melódica que ofrecen sus producciones teatrales.

Ningún problema, pues, para «combinar lo diverso». El mismo biógrafo nos explica el procedimiento seguido en el trabajo (2):

Las cortas estancias de fin de semana de Antonio las utilizan para planear, para discutir, para rectificar en compañía lo que cada cual escribió por su lado, el uno en Madrid, y en Segovia el otro. De esta manera los dos van fabricando escenas que se han repartido previamente. Después se las leen, se hacen las objeciones que estiman oportunas, introducen las correcciones que acuerdan, y dejan los borradores en disposición de ser puestos en limpio.

Naturalmente, para muchos críticos esta explicación resulta sencilla. Las personalidades de Manuel y Antonio, si lógicamente, como hijos de un mismo hogar, tuvieron comunes puntos de partida, fueron luego cada vez más antagónicas, según vino a probar el opuesto papel elegido por cada uno en nuestra Guerra Civil. Volveremos sobre este punto, pero queremos recoger aquí la explicación que de ello da Pérez Ferrero (3):

Verano. Mediados de julio de 1936. Manuel Machado y Eulalia Cáceres deciden ir a Burgos para visitar a una monja, hermana de ésta y prima del poeta, en un convento de la ciudad. Antonio se queda en Madrid.

.....  
A los dos hermanos, el que sale de viaje y el que se queda, les ha separado definitivamente el destino. Sus estrellas de parejo rumbo hasta el momento, se apartan y distancian infinitamente para trazar el final derrotero.

Manuel y Eulalia marchan para pasar solamente unos días, pero el tren de regreso no arranca, porque en España ha prendido, y crece con vértigo, la llamarada, que forma hoguera, de la guerra civil.

.....  
(2) Ob. cit., pp. 248 y 249.

(3) Ob. cit., pp. 309 y 310.

Los historiadores escribirán las páginas de esos años de sangre y fuego. Lo que importa a nuestra Historia, a nuestra crónica, es que a los hermanos los separa una hecatombe que ha abierto una profunda, insondable sima, en el suelo de su patria. Y cada cual ha de seguir su suerte dispar ordenada por el capricho geográfico.

No, no es eso. La vida y la palabra de Antonio y de Manuel, desde aquel mes de julio del 36 hasta el día de su muerte, no pudo estar regida por un capricho geográfico. Contó en la vida de cada uno el destino de Burgos y de Madrid en la guerra civil española, pero ni la literatura de Antonio ni la de Manuel podrían atribuirse, sin insultarles gravemente, a esa circunstancia. Porque los dos, a fin de cuentas, se negaron a ser simples comparsas. Y mientras uno escribía poemas al asesinato de García Lorca (4) o artículos antifascistas para «La Vanguardia», de Barcelona (5), y salía con el exilio camino de la muerte (6), el otro ingresaba en la Academia (7) y dedicaba poemas al General Mola, al General Franco, a la Pilarica y a José Antonio Primo de Rivera (8).

*José Antonio, ¡Maestro!... ¿En qué lucero,  
en qué sol, en qué estrella peregrina  
montas la guardia? Cuando a la divina  
bóveda miro, tu respuesta espero.*

Sería tonto pensar que este antagonismo nació en los avatares de la guerra. Tales avatares lo único que hicieron fue potenciar, generar el estallido, de cuanto ya era una realidad. Cotejemos los versos de Antonio con los de Manuel. Asumamos de nuevo la mirada y el sentimiento crítico de Antonio frente a la sociedad castellana. Comparemos, por ejemplo, la reflexión de Antonio sobre Baeza con todos

---

(4) «El crimen fue en Granada. A Federico García Lorca», en «Ayuda», de Madrid, el 17 de octubre de 1936; en «El Liberal», de Murcia, el 23 de octubre de 1936.

(5) A estos trabajos publicados en «La Vanguardia», de Barcelona, bajo el título general de «Desde el mirador de la guerra», desde marzo del 38 a enero del 39, cabría agregar los artículos de «Hora de España» y otras muchas manifestaciones en el mismo sentido, como, por ejemplo, el texto que apareció en la revista del «Ejército del Ebro» titulado «Antonio Machado, insigne poeta, manifiesta a nuestros soldados su Inquebrantable fe en la victoria». (Citado en el número de «La Torre», revista de la Universidad de Puerto Rico, dedicado a Antonio Machado, enero-junio de 1964.)

(6) Antonio Machado murió en Colliure (Francia) el 22 de febrero de 1939, en un hotel donde se había refugiado con su madre. Esta murió en el mismo hotel tres días después.

(7) La elección tuvo lugar en una sesión celebrada en Salamanca el 5 de enero de 1938. El acto de ingreso se celebró en San Sebastián, el 19 de febrero del mismo año. Al discurso del nuevo académico respondió José María Pemán con otro titulado «La poesía de Manuel Machado como documento humano».

(8) «Poesía. Opera Omnia Lyrica», de Manuel Machado, Editora Nacional, MCMXLII, páginas 391 y ss.

los versos andalucistas de Manuel: frente a la sentimentalización colorista, frente a la Andalucía mítica y pasional, la Andalucía enajenada por el sistema, la Andalucía emigrante y hambrienta, donde el canto es amargura mucho antes que madrigal.

Dice Manuel (9):

*La noche sultana,  
la noche andaluza,  
que estremece la tierra y la carne  
de aroma y lujuria.*

Comenta Antonio en una carta dirigida a Miguel de Unamuno (10):

Esta Baeza, que llaman Salamanca andaluza, tiene un Instituto, un Seminario, una Escuela de Artes, varios colegios de segunda enseñanza, y apenas sabe leer un 30 por ciento de la población. No hay más que una librería, donde se venden tarjetas postales, devocionarios y periódicos clericales y pornográficos. Es la comarca más rica de Jaén y la ciudad está poblada de mendigos y de señoritos arruinados en la ruleta. La profesión de jugador de monte se considera muy honrosa. Es infinitamente más levítica y no hay un átomo de religiosidad. Se habla de política —todo el mundo es conservador— y se discute con pasión cuando la Audiencia de Jaén viene a celebrar algún juicio por jurados. Una población rural, encanallada por la Iglesia y completamente huera. Por lo demás, el hombre de campo trabaja y sufre resignado o emigra en condiciones tan lamentables que equivalen al suicidio.

La distancia es tal, que no basta decir que una cosa son versos y la otra el fragmento de una carta. Estamos, obviamente, ante dos modos de sentir y ver Andalucía, ante dos discursos ideológicos que la guerra civil no hará —inevitablemente— sino radicalizar.

Los términos del problema deben, pues, replantearse. Si el teatro de «los» Machado acusa una serie de contradicciones de las que en seguida hablaremos, es porque la personalidad de los hermanos era contradictoria y porque nosotros mismos, como lectores, estamos sometidos a esa incompatible referencia.

La irrealidad de esa idílica colaboración de que hablaba Pérez Ferrero nos parece patente, tanto en función de los autores como de las características de sus obras. Es, en todo caso, interesante citar un párrafo de la carta que Joaquín Machado, testigo de excepción, di-

---

(9) Ob. cit., pp. 179.

(10) «Los complementarios y otras obras póstumas», de Antonio Machado. Editorial Losada, de Buenos Aires, 196, pp. 164 y 165.

rigió al hispanista Manuel H. Guerra, contestándole a una pregunta sobre este punto (11):

Tanto Pérez Ferrero como otros andan bastante descaminados en cuanto a la forma de colaborar los poetas. Los que lo sabemos con exactitud no consideramos discreto revelarlo. Quede la discriminación para los que estudien a fondo la obra individual de cada uno, su psicología, su estilo, etc.

No sé si valdría la pena llevar hasta sus últimas consecuencias la investigación que Joaquín Machado nos propone, ni por qué, puestos a realizarla, no contamos con su apoyo. Comprendemos que sus revelaciones puedan ser indiscretas por atentar contra lo generalmente aceptado; pero, al mismo tiempo, no entendemos una discreción que se opone a la verdad. En todo caso, y más allá del malestar que produce ese amago de indiscreción aclaradora, lo que tiene interés es ratificar que el teatro de «los Machado», en el sentido unitario que tiene el de «los Quintero» —y podríamos volver a citar las líneas de Pérez Ferrero— no existe. Por el contrario, se trata de una propuesta con abundantes e indisolubles tensiones que explicarían buena parte de la diversidad de juicios que ha suscitado. Estamos ante una especie de teatro dual, ante una suma de complejos enfrentamientos que intenta resolverse a lo largo de los siete dramas. El verso «poético» y el verso «prosaico» disputan a menudo entre sí; disputa el interés introspectivo con la estampa colorista; el testimonio histórico con la anécdota arbitraria; algunos puntos de la teoría dramática de los autores (12) con los dramas mismos; el espíritu del 98 con la Andalucía de los Quintero; todo anda un poco revuelto y enfrentado, como «si fueran dos los autores y no se entendieran bien entre sí». Es decir, dicho de un modo perogrullesco, como si las comedias fueran realmente lo que son y de quien son en lugar de ser de un sólo autor o de dos autores afines entre sí.

#### LOS LIMITES DE UNA TEORIA

Los Machado habían participado, sumando a veces su nombre al de otros esporádicos colaboradores (13), en la adaptación de una

(11) «El teatro de Manuel y Antonio Machado», de Manuel H. Guerra. Editora Mediterráneo, de Madrid, 1966, p. 188.

(12) ¿Podían tener una misma teoría dramática dos hombres tan distintos? Digamos, pues, por haber suscrito ambos un mismo texto teórico, en el 33, que hay una teoría de «los Machado, pero con la misma reserva con que nos referimos al teatro de «los» hermanos.

(13) Manuel Machado había escrito, con Enrique Parada, «Tristes y alegres» (1894), y, con José Montoto, «Amor al vuelo» (1904). Adaptaciones y traducciones: «Hernani», de

serie de obras románticas y de nuestro Siglo de Oro. Antonio incluso había tenido una breve experiencia como meritorio en la Compañía de María Guerrero, en 1897 (14). Y el teatro era un tema cotidiano —los Machado, por ejemplo, habían firmado el famoso manifiesto de 1905 contra la obra de Echegaray (15)— en la vida de los dos hermanos. Manuel incluso había ejercido la crítica en *El Liberal*, publicando en 1917 un volumen con los juicios que le habían merecido las obras estrenadas aquel año (16)...

Este es un extremo sobre el que ponen mucho énfasis los defensores del teatro de los Machado (17), viendo en ello la prueba irrefutable de que la obra no surgió de un modo accidental sino como la maduración de un proceso gestado a lo largo de muchos años. Manuel Machado teorizó sobre el *Teatro Poético*; Antonio escribió *El gran climatérico*, una disertación de su apócrifo Juan de Mairena sobre «una futura renovación del teatro»; los dos firmaron en el 33, respondiendo a la encuesta de un periódico madrileño, lo que Pérez Ferrero no vacila en calificar de manifiesto teatral (18).

De todos estos textos, es, sin duda, el de Juan de Mairena el más conocido y el que se esgrime como síntesis del pensamiento de Antonio Machado frente al teatro español de su época. Miguel de Unamuno —tan admirado siempre por Antonio Machado— había hecho otro tanto en un polémico y famoso trabajo (19); y, en general, puede decirse que todos los escritores del 98 se pronunciaron, con mayor o menor vigor, echándose el peso a la espalda, como en el

---

Víctor Hugo, por Manuel, Antonio Machado y Francisco Villaespesa (1924); «El aguilucho», de Edmond Rostand, por Manuel Machado y Luis Oteyza (1920); «El Príncipe Constante», de Calderón, por Manuel, Antonio Machado y José López; «Hay verdades que en amor...», de Lope, por Manuel, Antonio Machado y José López (1925); «El condenado por desconfiado», por Manuel, Antonio Machado y José López (1924); «La niña de plata», de Lope, por Manuel, Antonio Machado y José López (1926); «El perro del hortelano», de Lope, por Manuel, Antonio Machado y José López (1931).

(14) «Antonio ingresó, allá hacia fines de 1897, en la Compañía de María Guerrero, pero fue sólo una brevísima temporada. El mundillo de entre bastidores le repugnó lo suficiente para no pensar más en ser actor.» (De la carta de Joaquín Machado a Manuel H. Guerra, ob. cit., pp. 188 y 189.)

(15) En la campaña contra el teatro de Echegaray se distinguieron, entre otros, Azorín, Unamuno, Rubén Darío, Maeztu, Valle, Baroja, además de los hermanos Machado.

(16) Manuel Machado hizo crítica en «El Liberal» (1915-1919) y «La Libertad» (1920-26). Las críticas del 17 aparecieron en un volumen bajo el título de «Un año de teatro» (ob. cit. de Manuel H. Guerra, pp. 42 y 57).

(17) Refiriéndose especialmente a Manuel Machado («Manuel Machado y el lirismo polifónico», por Nicolás González Ruiz, en «Cuadernos de Literatura Contemporánea», Madrid, 1942). A cuenta de los dos hermanos, se cita este antecedente teatral en casi todos los trabajos que están a favor de su obra dramática. Ver libros citados de Miguel Pérez Ferrero y Manuel H. Guerra.

(18) «El gran climatérico» («Diario de Madrid», 5 de marzo de 1935), recogido en «Juan de Mairena», Espasa-Calpe, 1936, pp. 121 y ss. El «Manifiesto» del 33 aparece en el citado libro de Pérez Ferrero, pp. 260 a 266.

(19) «La regeneración del teatro español».

caso de Unamuno, saliéndose por la tangente, vista la mala salud del enfermo, como en el caso de Baroja, ante la realidad escénica española. No hay, pues, que ver en las preocupaciones teatrales de Antonio Machado nada excepcional, asentada como estaba su obra en una relación crítica con nuestra sociedad, fatalmente obligada a considerar el fenómeno del teatro.

Esto aclarado, reproducimos aquí algunos de los puntos fundamentales de *El gran climaterio*, título de la hipotética obra que permite a Machado exponer sus ideas teatrales:

1) Restablecimiento de los monólogos y los apartes. Y esto, así:

— Nada tenemos ya que adivinar en los personajes, salvo lo que ellos ignoran de sus propias almas, porque todo lo demás ellos lo declaran, cuando no en la conversación, en el soliloquio o diálogo interior, y en el aparte o reserva mental, que puede ser el reverso de toda plática o «interloquio».

— Desaparecen del teatro el drama y la comedia embotellados, de barato psicologismo, cuyo interés «folletinesco» proviene de la ocultación arbitraria de los propósitos conscientes más triviales, que hemos de adivinar a través de conversaciones sin substancia o de reticencias y frases incompletas, pausas, gestos, etc., de difícil interpretación escénica.

— Se destierra del teatro al confidente, ese personaje pasivo y superfluo, cuando no perturbador de la acción dramática, cuya misión es escuchar —para que el público se entere— cuanto los personajes activos y esenciales no pueden decirse unos a otros, pero que, necesariamente, cada cual se dice a sí mismo, y nos declaran todos en sus monólogos y apartes.

Piensa Antonio Machado que antes de intentar la comedia «no euclidiana de dimensiones», es decir, antes de investigar sobre las posibilidades de un nuevo teatro, se impone desarrollar el que ya se tiene, la «comedia cúbica», cuya tercera dimensión debe restablecerse y perfeccionarse. «Y reparad, amigos, en que el teatro moderno, que vosotros llamáis realista, y que yo llamaría también docente y psicologista, es el que más ha aspirado a la profundidad, no obstante su continua y progresiva planificación».

Habría, pues, según Mairena, tres elementos esenciales del teatro «cúbico»:

1/0. Lo que los personajes se dicen unos a otros cuando están de visita, el diálogo en su acepción más directa, de que tanto usa y abusa el teatro moderno. Es la costra superficial de las comedias, donde nunca se intenta un diálogo a la manera socrática, sino, por el contrario, un coloquio en el cual todos rivalizan en insignificancia ideológica.

2/0. Los monólogos y apartes, que nos revelan propósitos y sentimientos recónditos. La expresión de todo esto necesita 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.

3/0. Agotado ya, por el diálogo, el monólogo y el aparte, cuanto el personaje dramático sabe de sí mismo, el total contenido de su conciencia clara, comienza lo que pudiéramos llamar «táctica oblicua» del comediógrafo, para sugerir cuanto carece de expresión directa, algo realmente profundo y original, el fondo inconsciente o subconsciente de donde surgen los impulsos creadores de la conciencia y de la acción, la fuerza cósmica que, en última instancia, es el motor dramático.

En la imaginaria obra *El gran climatérico* debía haber música. Sobre ella se hace Mairena-Machado las siguientes consideraciones:

No estaba puesta la música sin intención estética y psicológica. Porque algún elemento expresivo ha de llevar en el teatro la voz de lo subconsciente, donde residen, a mi juicio, los más íntimos y potentes resortes de la acción.

Unas páginas más adelante (20) retomaba Mairena el tema del teatro para hacer estas inequívocas afirmaciones:

— Nuestro deseo de renovar el teatro no es un afán novelesco, sino que es, en parte y por de pronto, el propósito de restaurar, mutatis mutandis, mucho de lo olvidado o injustamente preterido.

Es la dramática un arte literario. Su medio de expresión es la palabra. De ningún modo debemos mermar en él los oficios de la palabra. Con palabras se charla y se diserta; con palabras se piensa y se siente y se desea, con palabras hablamos a nuestro vecino, y cada cual se habla a sí mismo, y al Dios que a todos nos oye, y al propio Satanás que nos salga al paso. Los grandes poetas de la escena supieron esto mejor que nosotros; ellos no limitaron nunca la palabra a la expresión de cuantas naderías cambiamos en pláticas superfluas, mientras pensamos en otra cosa, sino que dicen también esa otra cosa, que suele ser lo más interesante.

— Lo dramático es acción, como tantas veces se ha dicho. En efecto, acción humana, acompañada de conciencia y, por ello, siempre de palabra. A toda merma en las funciones de la palabra corresponde un igual empobrecimiento de la acción. Sólo quienes confunden la acción con el movimiento gesticular y el trajín de entradas y salidas pueden no haber reparado en que la acción dramática —perdonadme la redundancia— va poco a poco desapare-

---

(20) «Juan de Mairena», Ed. cit., pp. 132 a 135, «Sobre teatro».