

LA ESTETICA TEATRAL DE LOS HERMANOS MACHADO Y EL TEATRO CONTEMPORANEO

Los teóricos del teatro no abundan en la literatura y es difícil, por no decir imposible, encontrar en la literatura española un Bertold Brecht, por ejemplo. Por eso, es interesante tomar en cuenta la incursión que sobre la estética teatral realizaron dos hombres que alcanzaron su estatura literaria no como hombres del teatro, sino como hombres de la poesía.

Antonio y Manuel Machado fueron aficionados al teatro desde temprano, puesto que, según declaraciones de Antonio a *La Voz de Madrid*, en París, antes de escribir sus creaciones originales, ambos habían trabajado en la adaptación de clásicos extranjeros, como el *Hernaní*, de Víctor Hugo, o *El condenado por desconfiado*, de Tirso. Ambos escribieron en colaboración siete piezas: cinco en verso, una en prosa y verso y una en prosa¹. Cerrado ya su ciclo creativo, los Machado escriben unas respuestas a un diario madrileño que son, para mí, la base de una estética teatral que tiene como principal característica el no haber sido aplicada a sus propias obras. ¿Por qué, entonces, estas declaraciones? Yo creo, y es lo que quiero demostrar en este trabajo, que los Machado al pronunciar esta especie de manifiesto están criticando un teatro de la época, dentro del cual ellos se encuentran, formulando un camino de renovación que, sorprendentemente, es el teatro que en los últimos diez o quince años estaba siendo representado y escrito en España.

Cuando declaran que «el teatro es un arte de tradición, de trucos tardíos, que maduran muy lentamente»² están directamente criticando a los tres grandes de la época: Benavente, los hermanos Quintero y García Lorca. Esto no es raro, porque bien sabemos que Antonio, siendo como era, un poeta clásico llegado tardíamente al s. xx, tampoco gustaba de la obra poética de

1. 1926: *Desdichas de la Fortuna o Julianillo Valcárcel*. 1927: *Juan de Mañana*. 1928: *Las Adelfas*. 1929: *La Lola se va a los puertos*. 1931: *La prima Fernanda*. Todas éstas en verso. 1932: *La Duquesa de Benamejí*, en prosa y verso. *El hombre que murió en la guerra*, estrenada en 1941, después de morir Antonio.

2. MANUEL H. GUERRA: *El teatro de Manuel y Antonio Machado*, Madrid, edit. Mediterráneo, 1966, pág. 184.

Lorca. Lo que están diciendo es que están en contra del nuevo «realismo» o «naturalismo» que manejaban los exitosos autores teatrales nombrados antes, que ellos están por lo clásico, si por clásico entendemos lo popular-medieval que sobrevive a través de Lope y Tirso, lo de *commedia dell'arte* que muchas de las comedias lopescas y los sainetes de don Ramón de la Cruz conservan.

Esta tradición, estos trucos tardíos, tienen su razón de ser en la acción, que es la esencia del teatro, por eso los hermanos Machado siguen su declaración diciendo que «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...»³. Si pensamos en los varios pasajes poéticos de *Yerma*, *Bodas de Sangre* o *Doña Rosita la Soltera*, no nos queda lugar a dudas qué y a quién están criticando. Pero sigamos con las declaraciones: «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...»⁴.

Cualquiera que haya leído o asistido a una representación de las obras de Benavente puede, inmediatamente, darse cuenta de por qué los hermanos Machado están diciendo esto. La moralina y el didactismo Benaventiano pueden llegar a ser seriamente intoxicantes. Lo mismo podría decirse del teatro de los hermanos Álvarez Quintero, ya que sus obras son el ejemplo máximo del no pasar nada, aunque parece pasar mucho, porque los personajes hablan, hablan y hablan. El diálogo es el señor de la escena benaventina y quinteriana.

Todo lo anteriormente dicho queda resumido y aclarado en *El gran climático*:⁵

«De este modo —decía Mairena— se devuelve al teatro parte de su inocencia y casi toda su honradez de otros días. La comedia con monólogos y apartes puede ser juego limpio; mejor diremos, juego a cartas vistas, como en Shakespeare, en Lope, en Calderón. Nada tenemos ya que adivinar en sus 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».

Al abogar por la acción no divorciada del diálogo, por el monólogo y el aparte y al poner como ejemplos a los grandes de los grandes: Shakespeare, Calderón y Lope, Antonio y Manuel Machado están recuperando todo lo que de fiesta y, por ende, participación de la audiencia tenía el teatro y que bajo

3. MANUEL H. GUERRA: Op. cit., pág. 185.

4. MANUEL H. GUERRA: Op. cit., pág. 185.

5. MANUEL Y ANTONIO MACHADO: *Obras completas*. Madrid, Edit. Plenitud, 1962, págs. 1.057/58.

el reinado escénico de Marquina, Benavente, Lorca y los Quintero había perdido, dando lugar a un tipo de situación donde el público gozaba de una pasividad total, no sólo física, sino también mental.

El hecho de que ellos mismos escribieran cinco de sus siete obras teatrales en verso también nos está diciendo algo: están por el teatro clásico, pero por un clasicismo vivo; están por el monólogo, pero por el monólogo vivo de un Calderón en *La vida es sueño*, por ejemplo, y no por los monólogos que son pura palabra sin acción, como los de Echegaray; están por el aparte, pero no por el guiño cómplice y barato del sainete y la zarzuela, sino por la participación del público en los avatares de los seres escénicos.

Si pensamos en el teatro isabelino o en los corrales españoles donde acción, monólogos y apartes abundaban, debemos pensar también en el aspecto físico de este teatro. La mayor parte de las representaciones de estos espectáculos y de la *commedia dell'arte* tenía lugar en espacios abiertos como plazas, patios o escalinatas de iglesias, dándonos un teatro «abierto» donde el público se ubicaba en tres lados del sitio de la acción. Esto es cierto para este tipo de espectáculo y para el representado en los corrales, donde los notables de la sociedad ocupaban las dos alas laterales de la escena.

Como dice Francisco Ruiz Ramón, los Machado están intentando «la comedia no euclidiana» de «n» dimensiones opuesta a la «comedia cúbica» típica del espacio cerrado al estilo italiano renacentista⁶. Su intento es teórico, porque estas ideas no se reflejan en sus obras que están dentro de los límites del mismo teatro que ellos critican. La situación es interesante, ¿cómo es posible que ante tanta lucidez teórica no respondan con una realidad práctica? La única respuesta que se me ocurre es la siguiente: la extrema lucidez artística de Antonio y Manuel Machado les permite ver los problemas mecánicos de un género como el teatral, pero su inclinación creativa está en el campo de la poesía. Lo que a mí me importa es justamente eso: la lucidez que les permite adelantarse dos o tres décadas, porque sin disminuir la importancia teatral de un Lorca es más valioso lo que en ese momento estaba haciendo en el teatro español el grande de los grandes: don Ramón del Valle-Inclán.

Ruiz Ramón dice en su obra que la empresa teatral que proponen los hermanos Machado la acometió un dramaturgo de muchísima mayor importancia: Valle-Inclán⁷. Lo asombroso de todo esto es que los hermanos Machado están criticando la corriente en boga en su propia época mientras

6. FRANCISCO RUIZ RAMÓN: *Historia del Teatro Español del Siglo XX*. Madrid, Edit. Cátedra, 1980, pág. 73.

7. FRANCISCO RUIZ RAMÓN: Op. cit., pág. 73.

otro autor, que recién alcanzará el reconocimiento merecido en los años 70, estaba creando dentro de los postulados teóricos machadianos y se lo consideraba «irrepresentable».

En un pasaje de *Juan de Mairena* podemos leer:

«Lo dramático —añadía Mairena— 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»⁸.

Nuevamente el foco de la crítica es el teatro lorquiano. La función de la palabra en el teatro de Lorca es más abstracta que dramática, o sea, hay una merma en la función de la palabra y, por consiguiente, la acción se empobrece. En la concepción machadiana del teatro no tiene cabida la poetización de la acción, puesto que para ellos lo poético y lo teatral eran dos ámbitos bien diferenciados. En el pasaje citado el otro foco de la crítica es Unamuno, cuyas obras teatrales esquemáticas son el ejemplo más claro de a-dramaticidad, porque como dice Henri Gauthier:

«Desde el esquema hasta la pieza, desde la historia esbozada en el esquema hasta la historia vivida en la pieza representada, el trabajo creador avanza mediante complicaciones sucesivas que a veces no respetan el dispositivo original... Un esquema, aunque sea dinámico, no es más que un esquema, y la vida es muy otra que un esquema que se ha ampliado»⁹.

Si Lorca usa la palabra con otra función, la poética, empobreciendo la acción, Unamuno al esquematizar la acción empobrece la palabra. Esta dialéctica entre la palabra y la acción es el meollo del hecho dramático, que no pasó desapercibida a los Machado, cuando al final de la entrevista dicen que el arte nada fácil de dialogar estriba «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»¹⁰. Tomando cualquier obra de Valle-Inclán podemos ver perfectamente esto y acercándonos a las creaciones de José Martín Recuerda, especialmente a *Las Salvajes en Puente San Gil* o *Las Arrecogías del Beaterio de Santa María Egipcíaca*, vamos a encontrar, cuarenta años más tarde, plasmada en su totalidad la estética teatral propuesta por los hermanos Machado.

La existencia de un autor que sigue, tal vez inconscientemente, las ideas machadianas acerca del teatro, no es una casualidad, porque otro autor contemporáneo, Luis Riaza, ha logrado materializar esta estética, especialmente en su obra *La representación de Don Juan Tenorio por el carro de las meretrices ambulantes*. Tanto en las obras de Recuerda como

8. MANUEL Y ANTONIO MACHADO: *Obras completas*, pág. 1.064.

9. *La obra teatral*, Buenos Aires, Eudeba, 1961, pág. 79.

10. MANUEL H. GUERRA: Op. cit., pág. 186.

en las de Riaza, pero especialmente en las del primero, la comedia no euclidiana de «n» dimensiones se hace realidad, ya que los límites normales del escenario desaparecen y en ciertos pasajes de estas obras, el aparte cobra un extraordinario valor dramático al transformar al público en parte de la acción o en personajes de la trama. La tradición como querían Antonio y Manuel ha madurado lentamente y ha llegado hasta nosotros con una fuerza que parecía imposible allá por los años treinta, cuando ellos hablaban de tal cosa. El uso de trucos, tales como la inserción de canciones y bailes en medio de la obra teatral, es parte esencial de *Las Arrecogías...* y la dialéctica entre acción y diálogo está implícita en los textos dramáticos de estos autores; está en latencia que se transformará en algo vivo en el momento de la representación escénica.

Se puede estar o no de acuerdo con la posición de los hermanos Machado, pero no se puede dejar de tener en cuenta que hace más de cuarenta años formularon una estética simple y directa, que a primera vista hace pensar en un clasicismo tardío y reaccionario, pero que analizadas junto con algunas de las creaciones más notables del teatro español del s. xx sorprenden por su actual vigencia. Cuando escribieron sus exitosas *La Lola se va a los puertos* y *La Duquesa de Benamejí*, ambas llevadas al cine, es evidente que intentaron llevar sus ideas a la práctica, pero los temas elegidos no se prestaban a tan gran empresa, ni pudieron despojar a sus palabras del inmenso peso poético que sólo ellos, y especialmente Antonio, supieron insuflarles. El sublime lenguaje coloquial de sus poesías no necesitaba ni de las luces ni de los decorados, ni de los movimientos, algo demasiado barroco para el espíritu clásico de Antonio y Manuel. Si no nos dejaron una gran creación dramática nos dejaron sus palabras teóricas sobre el fenómeno dramático, que deberán ser analizadas más profundamente y a la luz de las creaciones dramáticas actuales y del futuro.

SIXTO PLAZA

Georgetown University