

12-2003

El Manifiesto teatral de los hermanos Machado: ¿1928 ó 1933?

Manuela Fox

Università di Trento

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>

 Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Fox, Manuela. (2003) "El Manifiesto teatral de los hermanos Machado: ¿1928 ó 1933?," Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies: Número 19, pp. 147-161.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

6

EL MANIFIESTO TEATRAL DE LOS HERMANOS MACHADO: ¿1928 Ó 1933?

Manuela FOX
Università di Trento

The Manifiesto teatral by the machado brothers has been preserved in at least three different versions, which, according to some scholars might have been written either by both brothers or only by Antonio. The author of this article examines the Manifiesto and brings to light several important points of it, underlines several Machados' theatrical principles and emphasizes the modernity of their theatre.

El Manifiesto teatral de los Machado se nos ha conservado en, al menos, tres versiones distintas, atribuidas por los estudiosos a los dos hermanos o a Antonio en particular. la autora examina ese texto y saca a la luz diversos datos, a la vez que interpreta las ideas teatrales de los Machado y destaca su esencial modernidad.

Si bien poco estudiado, el teatro de Manuel y Antonio Machado ha despertado a menudo curiosidad no sólo por la fama de los autores, sino por las características de esta colaboración, en la que se quiso ver, la mayoría de las veces, únicamente la mano de Antonio. Esta hipótesis puede avalarse ya que la versión que más se cita de su teoría teatral es la que Pérez Ferrero llamó *manifiesto teatral*, texto que contiene conceptos que se atribuyen más bien a la poética de Antonio. Pero hay varias versiones de este texto, a veces firmadas sólo por Antonio, a veces por ambos, aparecidas en un período de tiempo que va de 1928 a 1933. Decidir si se trata de un texto escrito por una o

dos personas y cuándo fue redactado, significa asignarle sentidos muy diferentes para el enfoque de las obras teatrales de los dos hermanos en una producción literaria que se sabe compleja¹.

El *manifiesto teatral* plantea, ante todo, un interesante problema de génesis textual ya que, por la reconstrucción del núcleo original, los investigadores a menudo hacen referencia a textos diferentes: existen por lo menos tres versiones, firmadas por Antonio o bien por ambos hermanos. Una de estas (la segunda que se “descubrió”) es una entrevista recuperada en 1964 por Robert Marrast, quien dice haber encontrado el texto en un volumen, publicado en 1931, cuyo título es *Sesenta y nueve años después (Panorama escénico en el año 2000)*² de Teófilo Ortega. Después de subrayar el escaso valor del libro, Marrast explica que se trata de una serie de entrevistas a escritores como Fernández Almagro, Giménez Caballero y, precisamente, Antonio Machado, quienes contestan a la pregunta “¿Cómo se figura usted el teatro en el año dos mil?”. Las palabras en este caso de Antonio Machado aparecen, a menudo interrumpidas por los comentarios del entrevistador, en un reportaje bajo el título “Lo previsible y lo imprevisible en el teatro”³. Este mismo texto lo cita también Aurora de Alborno⁴; ella también hace referencia a Teófilo Ortega y cita el artículo de Marrast. La entrevista de Machado aparece nuevamente en 1980 gracias a José Manuel Bleca, que de nuevo hace referencia al volumen de Ortega, pero afirma, si bien con margen de duda, que no se había publicado antes (mientras, como se dijo, se publicó 16 años antes justamente en *Ínsula*, en el artículo de Marrast y luego también por Aurora de Alborno).

Otra versión del texto se halla en el interesante volumen de

¹ Para realizar un cuadro completo de sus ideas sobre el teatro es necesario realizar otro esfuerzo filológico y recuperar la gran cantidad de textos que los dos autores escribieron sobre el tema, hoy en día esparcidos entre obras, cartas y periódicos. Los principales puntos de referencia son: el texto que desde Manuel Pérez Ferrero se llama *manifiesto teatral* (del que me ocupo en este artículo), las notas sueltas en *Juan de Mairena*, los artículos y los ensayos escritos por Manuel, algunos escritos y cartas de Antonio y por último las *autocríticas*.

² Publicado por C.I.A.P.

³ Desde la página 38 a la página 49 del volumen.

⁴ Cf. Antonio Machado, *Antología de su prosa. II. Literatura y arte*, ed. de Aurora de Alborno, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1970, pp. 225-228.

Guerra⁵ quien se limita a reproducir el texto tal como aparece en su fuente, es decir, en Pérez Ferrero⁶ (primera edición de 1952), quien tuvo el mérito de llamar al texto por vez primera *manifiesto*, nombre con el que se conocerá desde entonces. Pérez Ferrero, sin presentar datos más precisos, nos cuenta que en 1933 (o sea dos años después de la fecha de redacción del texto descubierto por Marrast) un diario de Madrid no identificado organizó una encuesta sobre el teatro español y llamó a participar a las mayores autoridades en el campo. La respuesta (reproducida enteramente por Pérez Ferrero) está firmada ahora por ambos hermanos Machado y coincide substancialmente con el texto publicado en el volumen de Ortega, aunque presenta una larga parte final que no se encuentra en el artículo de 1931, en la que se citan varias partes del *Juan de Mairena*. Es posible que Antonio y Manuel utilizasen la intervención de 1931 del menor de los hermanos, publicándola otra vez en 1933, pero es imposible verificar este hecho, ya que Pérez Ferrero no cita ni el título ni la fecha exacta del diario, al que hace alusión.

A pesar del mucho espacio que le dedica, tampoco Baamonde, en su volumen sobre el teatro de Antonio Machado de 1976, aclara la cuestión porque cita una tercera versión del texto, la que, a mi parecer, podría considerarse la versión original, pero no la toma en consideración, afirmando:

Tan sólo encuentro una nota bibliográfica que puede muy bien referirse al mismo [el artículo de 1933 citado por Pérez Ferrero], aunque sin poder confirmarla por el momento, ya que desconozco el texto a que alude. Me refiero al que con el título: "Sobre el porvenir del teatro" publicó Antonio Machado en *Manantial*, revista de Segovia (Baamonde, p. 231).

No se trata de una entrevista, sino de un artículo firmado por el mismo Antonio Machado⁷ que apareció en 1928. Esta versión es muy

⁵ Manuel H. Guerra, pp. 184-187.

⁶ Manuel Pérez Ferrero, pp. 161-165.

⁷ Antonio Machado, "Sobre el porvenir del teatro", *El Manantial*, Segovia, 1 (abril de 1928), p. 1. También en Antonio Machado, *Prosas completas*, ed. de Oreste Macrí, Madrid, Espasa Calpe / Fundación Antonio Machado, 1989, pp. 1756-1758. Antonio Fernández Ferrer, editor de *Juan de Mairena* (Madrid, Cátedra, 1998), en una nota en la página 305, cita el artículo "Sobre el porvenir del teatro", transcribiendo incluso el párrafo dedicado al cine e indicando que se publicó en *La Libertad* (27 de abril de 1928), p. 1.

similar a las dos siguientes de 1931 y de 1933, aunque no tiene las preguntas y los comentarios del entrevistador Ortega, ni las notas del *Juan de Mairena* (que se compuso desde 1934 en adelante). Baamonde sigue su comparación entre el *manifiesto* de Pérez Ferrero y el artículo del *Manantial*, añadiendo:

Claro que no existe coincidencia entre las fechas –el “Manifiesto”, según su transcriptor, es de 1933– pero el título del texto segoviano y el contenido del otro parecen complementarse; por otro lado, hay tal vaguedad en la noticia de Pérez Ferrero... (Baamonde, p. 231).

Pero luego omite el artículo de 1928 y hace un detallado paralelismo entre el texto de 1931, descubierto por Marrast, y el *manifiesto* de 1933 de Pérez Ferrero. De hecho, su reflexión se orienta exclusivamente a la confirmación de la tesis según la cual las obras y las ideas teatrales firmadas por ambos hermanos, pertenecen en realidad sólo a Antonio, y por eso Baamonde no profundiza más la investigación filológica.

Como consecuencia de estos análisis, se puede conjeturar lo siguiente: si el texto más antiguo (es decir, el artículo “Sobre el porvenir del teatro” de 1928) que puede ser considerado el original, está firmado sólo por Antonio, tal vez las versiones sucesivas sean simplemente copias de ese texto base, firmadas por ambos. No está claro porqué la casi totalidad de los críticos⁸ ha ignorado este artículo: quizá pueda imputarse a la escasa difusión de la revista *Manantial*, publicada trimestralmente en una ciudad de provincia desde 1928 a 1964⁹, aunque, en mi opinión, el artículo tiene que considerarse como la primera versión de la teoría teatral.

Tal hipótesis nos presenta unos datos fundamentales: la primera versión está firmada únicamente por Antonio y se escribió en 1928, por tanto, antes de que los hermanos escribiesen cinco de sus

⁸ Además de Baamonde, el texto de 1928 se cita sintéticamente sólo en Paolo Caucci, pp. 127-131 (“Il teatro di Manuel e Antonio Machado”), pero se ha incluido en el volumen al cuidado de Oreste Macrì, Antonio Machado, *Prosas...*, pp. 1756-1758, donde sin embargo se omite la fuente.

⁹ El artículo en cuestión aparece en la primera página del primer número de la revista fechado en abril de 1928, justamente en el periodo en el que Antonio Machado vive en Segovia, entre 1919 y 1932, y cuando más intensa era su labor teatral. Para más noticias sobre la revista *Manantial*, cf. Pérez Ferrero, *Vida...*, pp. 174-177.

siete obras teatrales. Dejando a un lado (como se hizo hasta ahora) el texto de 1928, se cae en dos errores de reconstrucción: el primero es la doble paternidad del *manifiesto*, si bien, como se verá después, Manuel subscribe explícitamente las ideas teóricas expresadas en “Sobre el porvenir del teatro”. El segundo error es más grave: si se considera que el texto fue escrito en 1933, se le juzga elaborado después del estreno de cinco de las obras y después de la redacción de las siete, presuposición que convierte la teoría teatral de los hermanos Machado en una teoría *a posteriori*, mientras que se trata, sin duda, de una teoría *a priori*. Comete este error, por ejemplo, Monleón, quien escribe:

Quizás podría ayudarnos a entender mejor la cuestión el no olvidar las fechas de los textos teóricos invocados¹⁰ 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 (Monleón, 1975-1976, pp. 1086, y Monleón, 1975, pp. 293-294).

y también Mariano de Paco, que escribe:

Los hermanos Machado respondieron en 1933, cuando estaban escritas todas sus obras y sólo *El hombre que murió en la guerra* no había sido representada, a una encuesta que sobre el teatro español realizó un diario de Madrid (de Paco, p. 6)¹¹.

Con el fin de reforzar mi hipótesis, creo oportuno transcribir el artículo “Sobre el porvenir del teatro”, publicado en *Manantial* en 1928, ya que no se encuentra en ninguna de las obras críticas que se ocupan del teatro de los hermanos Machado:

Creo en el porvenir del teatro. Espero, sin embargo, muy poco de los innovadores, quiero decir de cuantos acuden a la escena sin más propósito que el de la novedad. Es el teatro un género de tradición, de frutos tardíos que maduran muy lentamente. Ninguna obra importante ha producido el arte dramático sin la colaboración de los siglos. ¿Es Calderón el autor de “La Vida es sueño”? Calderón es el gran poeta barroco que da la estructura

¹⁰ Se refiere a la versión de 1933 del *manifiesto teatral* y a *El gran climatérico*, como se lee más adelante.

¹¹ Se refiere seguramente a la misma encuesta citada por Pérez Ferrero.

dramática al viejo tema de la leyenda de Buda. Sin salir del teatro español, y aun dentro de nuestro siglo de oro, *La vida es sueño* se intenta con fracaso varias veces. El mismo Calderón –después que Lope roza el tema en su Hijo de los leones¹²– trabaja por separado los elementos esenciales que integra, al fin, en la obra inmortal. Tampoco es Shakespeare el único autor de sus tragedias y comedias. No es fácil que ninguna máscara del teatro griego pudiese sorprender al público de Atenas.

Con todo, en el teatro, arte de tradición, hay mucho por hacer, mucho que continuar. Lo que el porvenir más inmediato aportará, sin duda, a la escena es una reintegración de acción y diálogo, una nueva síntesis de los elementos constitutivos del drama en que hoy aisladamente se labora, con gran ahinco 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 no es estéticamente nada. Ni siquiera expresión de vida; porque lo vivo puede ser movido y cambiar de lugar lo mismo que lo inerte. El *cine* nos enseña cómo el hombre que entra por una chimenea, sale por un balcón, y se zambulle, después, en un estanque, 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.

Fuerza es reconocer, sin embargo, que en el diálogo se ha profundizado mucho. En el teatro de Jacinto Benavente –nuestro gran dramático actual– el diálogo alcanza una hondura que rara vez se advierte en el teatro anterior. En nuestros románticos, en Moratin, en nuestros mismos grandes clásicos o barrocos del siglo de oro el diálogo suele carecer de la tercera dimensión.

El comediógrafo actual puede alcanzar una clara conciencia del diálogo, conocer sus límites y sus 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 el dialogar humano oscila entre dos polos: el de la racionalidad, del pensar genérico que persigue el alumbramiento de las ideas, las verdades de todo y de ninguno; y el de la conciencia individual, cúmulo de energías y experiencias vitales, donde la *mayerutica* freudiana opera, con nuevo métodos, para sacar a la 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

¹² El título de la obra de Lope no se escribe en cursiva en el texto original.

de una razones a otras, y la que nos revela el juego dinámico de instintos, impulsos, sentimientos y afectos, estriba todo el arte de dialogar.

A estas dos maneras 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 prejuicio, normas morales, hábitos, rutinas y coacciones del medio. Pero todo hombre, como todo personaje dramático, tiene también un amplio margen de libertad, de acción original, imprevisible, inopinada, desconcertante. Es este 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 diálogo y acción que respondan, en suma, a un más hondo conocimiento del hombre. Y en cuanto a la forma externa, la palabra —otra vez— en verso o prosa, pero sometida siempre a la disciplina del ritmo.

Un texto, hasta ahora ignorado, publicado en *La Libertad* el 8 de abril de 1928, algunos días antes del estreno de *Las adelfas* en Barcelona¹³, contribuye sin duda a confirmar la hipótesis de que la teoría teatral se había elaborado ya en 1928, y no sólo por Antonio, sino también por Manuel. El artículo, que por el título parece una de las innumerables reseñas de las obras teatrales de los hermanos Machado, reproduce, en realidad, trozos de una entrevista concedida por ambos a Francisco Madrid, redactor de *La Noche* y *El Día Gráfico*. Tiene una importancia fundamental para la reconstrucción de la conciencia teórica de ambos hermanos, porque toma y profundiza temáticas presentes en el artículo “Sobre el porvenir del teatro”, publicado ese mismo mes, y por eso se puede afirmar la complementariedad de los dos textos. No parece además que la entrevista aparecida en *La Libertad* se haya tomado jamás en consideración por los críticos que se ocupan de la producción literaria de los Machado. El texto, privado de las preguntas del entrevistador, tal como aparece en *La Libertad*, es el siguiente:

¹³ “*Las adelfas* en Barcelona”, en *La Libertad* (8 de abril de 1928).

– La obra en verso... Claro está. Pero en verso que no pretende ser lírico. Toda lírica es una impertinencia en el teatro. En el teatro se habla: no se canta¹⁴.

Pero el verso es el lenguaje de toda poesía, aun de la dramática. Acaso más de la dramática que de ninguna otra. El verso es a la palabra lo que el cañón de la escopeta a la pólvora: una limitación, una resistencia, sin la cual la energía se gasta, pero no se utiliza: carece de alcance, de dirección y de eficacia. Es, además, un instrumento de condensación, de eliminación de lo accidental...

– ¿...?¹⁵

– ¡Oh, no! Nada de ruralismos, nada de paletos trágicos. Nuestra obra se desarrolla entre gentes urbanas.

– ¿...?

– Tampoco. Pirandello es un autor dramático genial que nosotros admiramos mucho; pero que no pretendemos seguirle en su camino. Nuestro teatro quiere ser positivo, señalar las realidades psíquicas que se ocultan bajo las convenciones sentimentales.

– ¿...?

– El porvenir del teatro es lo que aportará a la escena una reintegración de sus dos elementos esenciales: la acción y el diálogo. En ambos se trabaja hoy por separado. Pero la acción sin el diálogo produce, a fin de cuentas, la ñoñez cinemática; y el diálogo sin acción nos da la charla aburrida, superficial o pedante¹⁶.

– ¿...?

– El diálogo dramático oscila, o, mejor dicho, debe oscilar entre dos extremos: el lógico o dialectivo, en el sentido socrático, el tránsito de unas razones a otras, y el psicológico, que pudiéramos denominar freudiano para agradar a los amigos de novedades; es decir, la expresión verbal del juego dinámico de lo subconsciente...¹⁷.

– ¿...?

– La acción dramática se produce también entre dos polos opuestos: lo mecánico y lo vital, lo que se espera y lo que no se espera. Todo personaje en el teatro, como todo hombre en la vida, tiene ante sí una o varias trayectorias, cuyos raíles están anticipadamente trazados. Normas morales, convenciones, costumbres, rutinas, coacciones del medio, que se le imponen y es difícil que una gran parte de su conducta no pueda ser prevista. Pero el

¹⁴ Idea recuperada por Manuel Machado en su discurso de entrada a la *Real Academia* en 1940. Cf. Manuel Machado y José María Pemán, p. 99.

¹⁵ Con estos caracteres *La Libertad* indica, sin retomarlas, las preguntas del entrevistador Francisco Madrid.

¹⁶ Cf. el tercer y el cuarto párrafo de "Sobre el porvenir del teatro".

¹⁷ Esta misma división entre diálogo racional y diálogo instintivo, con alusiones a las teorías psicoanalíticas, se encuentra en el sexto párrafo de "Sobre el porvenir del teatro".

teatro, como la vida, tiene también un amplio margen para lo imprevisible, lo inopinado, lo esencialmente original.

Es lo vivo propiamente dicho, lo imprevisible vital, para hablar bergsonianamente, el polo poético a que debe acercarse más el autor dramático; lo que puede hacer de la escena una encantada caja de sorpresas...¹⁸.

– ¿...?

– Tenemos fe en el talento de Lola Membrives. Es una de las grandes actrices de las Españas. Nuestra obra de meros aprendices podrá fracasar; pero su interpretación será, sin duda alguna, admirable...

– ¿Y después?

– Después de *Las adelfas* vamos a escribir una comedia andaluza, también para Lola Membrives, sin andalucismos ni deformaciones dialectales...

En la nota 9, he señalado que el editor de Cátedra del *Juan de Mairena*, Antonio Fernández Ferrer, da brevemente noticia de un artículo titulado “Sobre el porvenir del teatro”, incluido en la sección “Temas de arte” en *La Libertad* del 27 de abril de 1928. El párrafo que cita es idéntico al párrafo dedicado al cine que se halla en el texto publicado en *Manantial*. Este artículo no constituye por lo tanto un descubrimiento relevante, si no fuese por la fecha: nos hallamos frente a tres publicaciones realizadas en el mes de abril de 1928, que afirman sustancialmente los mismos conceptos. Creo entonces que pueda disiparse toda duda sobre la datación del primer núcleo de la teoría teatral de los hermanos Machado. Incluso se puede llegar a cuestionar la veracidad del *manifiesto* propuesto por Pérez Ferrero. La imprecisión de las coordenadas espaciales y temporales y la falta de cotejos son sintomáticas y Baamonde comenta:

Es lamentable que Pérez Ferrero se limite a narrar y a transcribir –cuando lo hace– sin indicar procedencias. Lo meritorio de su obra –al fin y al cabo la primera y más directa de fuentes que se escribió sobre los Machado– queda así superado por otras posteriores con más sentido y responsabilidad crítica (Baamonde, p. 230).

Después de estas consideraciones el texto de Pérez Ferrero aparece más bien como un simple *collage*, compuesto por el artículo

¹⁸ También la distinción entre las dos tipologías de acción teatral está presente en el artículo “Sobre el porvenir del teatro”. En este caso existe también una neta correspondencia terminológica.

del *Manantial* y por trozos del *Juan de Mairena*.

Resumiendo rápidamente el contenido de este primer núcleo de la teoría teatral, se advierte cómo se asoma, ya desde entonces, el deseo de renovación del teatro que impregna toda la trayectoria teatral de los hermanos Machado y se pone de relieve la posibilidad de que esta renovación proceda de la tradición, por la propia esencia *tradicional* del género dramático. El elemento principal en el que hay que trabajar es la reintegración de acción y diálogo; el teatro moderno prefirió un uso exagerado de la palabra que, sola, es insuficiente para expresar su sentido y quita al teatro el elemento poético que le pertenece. Con el descubrimiento del psicoanálisis, además, el diálogo tiene nuevas e interesantísimas posibilidades: sacar a la luz lo que está escondido en la profundidad del alma de un personaje y, por consiguiente, dejarlo libre para que pueda actuar de manera original e imprevisible. La unión de acción y diálogo, pues, devuelve al teatro la poesía. Y el teatro poético asume la tarea de abanderar la renovación de la escena española, a través de un más hondo conocimiento del hombre. Estas ideas, enriquecidas por otros conceptos, siguen encontrándose en los demás textos en los que se halla dispersada su teoría teatral.

* * *

Pero ahora es necesario evidenciar qué es lo que implica afirmar que las ideas teóricas de los hermanos Machado estaban ya muy claras desde 1928. Como comenté más arriba, muchos estudiosos¹⁹ notaron el hecho de que la teoría no tenía confirmación en la práctica de las obras, pero lo hicieron desde el presupuesto de que la teoría se escribiese en 1933, juzgándola, por tanto, cómo una corrección a lo que habían puesto en escena hasta entonces. Este razonamiento adquiere matices muy diferentes, ya que, como se ha demostrado, el primer núcleo de la teoría se remonta a 1928, y entonces es posterior sólo a la redacción de *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel* (1926) y a la de *Juan de Mañara* (1927), mientras que *Las adelfas* se estrenaba precisamente en abril de 1928. Esta última obra, contemporánea a la redacción de la teoría, es entonces la que en mayor medida se le acerca, sobre todo por lo que concierne a la

¹⁹ Emerge, entre todos, Francisco Ruiz Ramón, en las páginas 71-75 de su volumen.

igual importancia de la acción y del diálogo así como a la expresión del subconsciente.

Analizando los contenidos de los escritos teóricos sobre teatro redactados por los hermanos Machado, se notará ahora en qué medida estos encuentran confirmación en las obras y de qué manera pueden ser funcionales a una renovación del teatro. Efectivamente, estos se hallan sólo parcialmente, y si se consideran obras como *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel* o *La Lola se va a los puertos*, en las que acción y diálogos se integran bien, pero los monólogos y los apartes se utilizan de manera convencional, se nota que ellas no traen novedad alguna y no llegan a la función dramática que los dos autores habían fijado anticipadamente. El empleo de la palabra dramática es insuficiente, ya que a menudo se encomienda a las acotaciones la explicación de lo que no resulta demasiado claro a través de la palabra teatral, indicaciones aptas para el lector, pero no para el espectador. De manera que, a ideas válidas e innovadoras, se contraponen obras poco orientadas hacia la modernidad y decididamente convencionales.

A menudo se ha afirmado que la mayor limitación de las obras teatrales de los hermanos Machado es el hecho de que responden sólo parcialmente a la impostación teórica renovadora que los propios autores habían propuesto. Hemos comprobado que esto es cierto, pues no podemos sino considerar la producción teatral de Manuel y Antonio como un 'fracaso' con respecto a su objetivo. De hecho, las obras, excepto *Las adelfas* y *El hombre que murió en la guerra*, son ideológicamente limitadas, alejadas de la profundidad y de la densidad humana de las demás producciones machadianas y no se plantean problemas significativos sobre la modernidad o la condición humana del nuevo siglo, ni sobre la inadecuación de las fórmulas teatrales tradicionales a los nuevos conceptos. El hecho de referirse a la tradición, si efectivamente podía ser una solución válida a las obras de escaso valor que se iban representando en aquellos años, desde un punto de vista moderno perjudica el teatro de los hermanos Machado, excesivamente vinculado al Romanticismo y a los artificios de los siglos anteriores que ya no tenían ningún interés.

Entonces, citando a Cruz Guiráldez, podemos afirmar que:

Estamos así ante un profundo desnivel entre los propósitos y los resultados conseguidos; un abismo que se hace mucho mayor si comparamos estas

producciones ancladas en una estética caduca con la poderosa dramaturgia que desarrollaba contemporáneamente Valle-Inclán (p. 41).

La renovación, que era de esperar en los años veinte y treinta, orientada hacia la modernidad y la novedad, se encuentra en pequeñas dosis en su producción y no revela una tentativa sistemática en este sentido. Esta es la razón por la que la divergencia entre las eficaces ideas contenidas en la teoría y la dificultad de conseguir expresarlas en la escena, generó en los dos autores una honda desilusión. Si en 1928, Antonio podía afirmar “Creo en el porvenir del teatro”, en 1935 leemos, por contra, estas palabras: “Para el teatro no está aun madura la vida social nueva. La novela puede tentar el porvenir; el teatro es más tardío. Refleja la sociedad pero cuando ésta se desenvuelve en modos, costumbres y medio ambiente ya cuajado”²⁰. La renovación, pues, no se realizó a causa de que “el teatro es un género eminentemente conservador”, y eso se debe a la “estructura empresarial que caracteriza a la escena y su consiguiente dependencia del receptor, el público” (Fuente, p. 128). Es decir, si los dramaturgos españoles querían que sus obras se representasen, tenían que aceptar las normas tácitas, moldeadas por los gustos del público. Rechazando estas reglas, a favor de una mayor investigación, existía el riesgo de que los dramas quedasen únicamente en el papel, situación en la que se halló enredado, entre otros, el maestro del teatro español del siglo XX, Valle-Inclán. Los hermanos Machado, entonces, relegaron su deseo de novedad en la teoría, prefiriendo, en la práctica, quedarse en sendas ya trazadas y consolidadas.

Desde este punto de vista, su teoría teatral tiene un valor indiscutible, aun pasando por alto la realización práctica de las puestas en escena, ya que se trata de una reflexión teórica sobre el género literario más problemático de la reciente historia española, y aún más ya que los teóricos del teatro no abundan en la literatura española. La extrema lucidez teórica y artística permitió a Manuel y Antonio ver y entender los problemas del género teatral, pero su vena creativa se inclinaba hacia la poesía, y prueba de esto es el duradero éxito de sus versos, frente al éxito efímero de su teatro. Por eso resulta paradójico,

²⁰ “Los artistas en nuestro tiempo. Conversación de Alardo Prats con el insigne poeta don Antonio Machado”, en Antonio Machado, *Prosas...*, pp. 1808-1814 [p. 1812].

el hecho de que su drama más meritorio, *El hombre que murió en la guerra*, esté escrito totalmente en prosa.

En conclusión, se puede afirmar que el mayor mérito de los hermanos Machado en el campo teatral fue justamente formular una estética simple y directa, que si a primera vista puede parecer de un clasicismo tardío y reaccionario, comparada con las inquietudes que esconden sus obras, sorprende por su afinidad con las ideas más modernas. Resulta, pues, totalmente compartible el comentario de Sixto Plaza, que sintetiza eficazmente el juicio global acerca del teatro machadiano, con estas palabras: “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” (Plaza, p. 80).

BIBLIOGRAFÍA

- BAAMONDE, Miguel Ángel, *La vocación teatral de Antonio Machado*, Madrid, Gredos, 1976.
- BLECUA, José Manuel, "Antonio Machado y el teatro en el año dos mil. ¿Una papeleta olvidada?", *Ínsula*, 400-401 (marzo-abril de 1980), p. 7.
- CAUCCI, Paolo, *Invito alla lettura di Antonio Machado*, Milán, Mursia, 1980.
- CRUZ GUIRÁLDEZ, Miguel, "Elementos lírico-populares en el teatro machadiano", en *Antonio Machado hoy. Actas del congreso internacional conmemorativo del cincuentenario de la muerte de Antonio Machado. Vol. II (Teatro y cine. Relaciones e influencias)*, Sevilla, Alfar, 1990, pp. 35-54.
- FUENTE, Ricardo de la, "El imposible vanguardismo en el teatro español", en Albaladejo, T., Blasco, F. J., y Fuente, R. de la, *Las vanguardias. Renovación de los lenguajes poéticos (2)*, Madrid, Júcar (1992), pp. 127-148.
- GUERRA, Manuel H., *El teatro de Manuel y Antonio Machado*, Madrid, Mediterráneo, 1966.
- MACHADO, Antonio, "Sobre el porvenir del teatro", *Manantial*, Segovia (1 de abril de 1928), p. 1.
- , "Las adelfas en Barcelona", *La Libertad*, Madrid (8 de abril de 1928).
- , "Sobre el porvenir del teatro", *La Libertad*, Madrid (27 de abril de 1928).
- , *Antología de su prosa. II. Literatura y arte*, ed. de Aurora de Albornoz, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1970.
- , *Juan de Mairena*, ed. de Antonio Fernández Ferrer, Madrid, Cátedra, 1998.
- , *Prosas completas*, ed. de Oreste Macrì, Madrid, Espasa Calpe / Fundación Antonio Machado, 1989.
- MACHADO, Manuel, y PEMÁN, José María, *Unos versos, un alma y una época*, Madrid, Ediciones Españolas, 1940.

- MARRAST, Robert, "Un texto olvidado de Machado sobre teatro", *Ínsula*, 212-213 (julio-agosto de 1964), p. 19.
- MONLEÓN, José, "El teatro de los Machado", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 304-307, tomo II (octubre-diciembre de 1975-enero de 1976), pp. 1064-1087.
- , *El teatro del 98 frente a la sociedad española*, Madrid, Cátedra, 1975.
- ORTEGA, Teófilo, *Sesenta y nueve años después. (Panorama escénico en el año 2000)*, Madrid, 1931.
- PACO, Mariano de, "Juan de Mairena y el teatro", *Cuadernos Campus*, Universidad de Murcia, 1 (marzo de 1989), p. 6.
- PÉREZ FERRERO, Miguel, *Vida de Antonio Machado y Manuel*, Espasa Calpe, Madrid, 1973.
- PLAZA, Sixto, "La estética teatral de los hermanos Machado y el teatro contemporáneo", *Boletín de la Institución Fernán González*, 200, LXII (1983), pp. 75-80.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 71-75.
- Apuntes celestinescos (I). Una edición moderna de *La Celestina*