NOTAS SOBRE LA OBRA DRAMATICA DE LOS MACHADO

POR

EUSEBIO GARCIA-LUENGO

EL primer problema que se nos ocurre plantear se refiere a la colaboración en sí. ¿Son posibles las colaboraciones, rigurosamente hablando? De hecho, ya sabemos que lo son, en efecto. La pregunta se hace pretendiendo tomar, lo más profundamente en serio que podamos, el misterio, el fenómeno de la creación literaria. Siempre fuimos bastante escépticos acerca de las colaboraciones, y más aún acerca de sus resultados.

La obra del espíritu se nos aparece con una unidad personalísima y radical. Personal e intransferible, por emplear una fórmula usadera.

En la historia de la Literatura son contadísimas aquellas obras de alguna entidad que hayan sido escritas en colaboración; y casi siempre se trata de colaboraciones innecesarias en cuanto al espíritu que las concibe, pero impuestas por razones prácticas: asociación de escritores de eficacia social, o alguna razón más seria que, sin embargo, no atañe a la génesis y al soplo creadores; por ejemplo, la muerte del escritor que obliga a complementos de quienes creen interpretar respetuosamente la obra malograda.

El género literario que más se presta a la colaboración es, sin duda, el teatro, y ello por varias causas que no abonan precisamente la pureza de este género, sino al contrario. El teatro, de hecho, es un género esencialmente impuro, híbrido. Lo cual no sig-

nifica que no existan obras dramáticas de tan alto rango como puedan darse en las restantes manifestaciones del espíritu. Sabemos que existen y sabemos que hay un plano, una altura hipotética, donde ciertas obras de todos los géneros mantienen idéntica jerarquía.

Reparemos, sin embargo, en la práctica del teatro en los últimos decenios. Abunda el sistema de labor entre dos y a veces más autores, pero no ha alumbrado, que sepamos, una obra esencial.

En tales colaboraciones el teatro siempre atiende a lo que en él es más ínfimo; se aparta de la literatura en cuanto ésta exige mayor rigor mental; se concede el máximo posible a lo que tiene de espectáculo oportunista, sensorial, halagador de gustos vulgares. Y no es que se lo propongan así tales autores, sino que tienen la fortuna de tener una mente vulgar también.

La obra dramática digna de este nombre es lógico—por fatalidad de la naturaleza y esencia de la creación literaria—que siga siendo de un solo autor. El escritor de talento rara vez colabora. El mejor teatro no es diferente de los demás géneros en lo que concierne a su génesis espiritual y al proceso creador.

Si no se trata de una obra impersonal, de acarreo de chistes, de situaciones y de tipos, uno de esos productos de fórmula, es difícil concebir la colaboración. ¿Entenderíamos fácilmente que La vida es sueño, *el* Quijote *o los poemas de San Juan de la Cruz hayan sido escritos, cada uno de ellos, por más de una persona?*

Se me puede argüir con la existencia, en algunos casos, de tal afinidad que permite dicha colaboración. Admitiendo algo que casi encierra un absurdo metafísico, o sea, la absoluta identidad de concepción y de pensamiento, en el mejor de los casos, tenemos que la obra, en rigor, ha sido escrita por una sola persona.

La fraternidad de los autores, como en el caso de los Machado, puede aducir otro argumento en pro. Otros hermanos existieron que han dejado sus obras confundidas, pero en algunos casos recientes se trata, dicho sea con respeto, de obras de tono menor; en otros, de asociaciones del afecto y de la convivencia que no atañen al misterio originario de la obra.

Y ahora, otra pregunta, acaso pertinente para nuestro propósito: En la obra dramática de los Machado ¿está presente de una manera plena el genio lírico de don Antonio? Aquí nos asalta muchedumbre de distingos. El teatro no es lírica, es dramática—aclaración obvia—. De otra manera: El rango dramático del teatro de los Machado, ¿se corresponde con la densidad poética del menor de los hermanos? Intentaremos ir respondiendo.

Otra polémica se suscita aquí y puede encerrarse en esta inte-

rrogación: Dos grandes poetas, puestos en el trance de dramaturgos, ¿han de alumbrar por fuerza obras esenciales? ¿O bien admitimos que los géneros tienen unas exigencias que los hacen distintos y aparte, y que el mismo escritor de altísimo valor en unos, puede en otros no alcanzar la misma altura?

Acaso. Pero el sello de la gran personalidad se impone siempre. Y en lo más trivial de una comedia de los Machado, por ejemplo, en alguna escena de LA PRIMA FERNANDA, *el buen gusto de una primorosa versificación, la fluyente palabra sonora, el prodigio de un ritmo hondamente gracioso, resplandecen siempre independientemente de otros valores que ya calibraremos.*

El hecho de que siendo Manuel y Antonio dos grandes poetas no lograran cuajar un teatro de importancia excepcional, está lejos de significar que sus excelsas cualidades líricas no destellen aquí y allá, por doquiera, a lo largo de sus escasas comedias y dramas.

Puede adivinarse en términos vagos, pues la colaboración debe ser secreta, que la concepción en conjunto, en bloque, por decirlo así, de estas obras dramáticas puede ser de Manuel; incluso diríamos que deben ser. Pero en ninguna de ellas deja de haber algunos rasgos de hondura psicológica que se nos antojan propios de Antonio.

Esparcidos por distintos lugares de la obra total, nos topamos con conceptos de pura sustancia de Antonio. Así, la idea de España que en algunos episodios y dichos de LA DUQUESA DE BENAMEJÍ *se trasluce. Por lo cual es lícito deducir que de una cabal mixtura literaria se trata, de un espíritu dual y fraterno bien amasado en unidad de creación y en el que pudiéramos reconocer, por prurito de distinciones, dos polos representados por dos obras:* LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS *y* EL HOMBRE QUE MURIÓ EN LA GUERRA.

La primera está escrita en verso exclusivamente; la segunda, exclusivamente en prosa. Hay otras que son prosa y verso, como LA DUQUESA DE BENAMEJÍ. *Las restantes, en verso. Salta a la vista que el teatro en verso cayó en desuso. La fórmula verso-prosa se ha usado por otros poetas dramáticos...*

Siendo el verso de estas comedias de una destreza sorprendente, la prosa resalta por su justeza, su vigor y su garbo. Y sobre todo, por su naturalidad.

En los hermanos Machado el verso se presta a empresas dramáticas de muy distinto porte. Comedia moderna, buceo psicoanalítico en LAS ADELFAS; *sátira suave de costumbres, de política, de moral en* LA PRIMA FERNANDA; *evocación de caracteres históricos en* DESDICHAS DE LA FORTUNA O JULIANILLO VALCÁRCEL; *amor trágico de*

buena tradición española, tradición sevillana y donjuanesca en JUAN DE MAÑARA; *inserción directa en la copla andaluza en* LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS; *romanticismo y pasión exacerbados en* LA DUQUESA DE BENAMEJÍ.

La obra escénica de los Machado quizá sea el puente más preclaro que el teatro clásico tiene con la modernidad. Nunca huele a «pastiche», como ocurre con harta frecuencia en otros escritores contemporáneos suyos. Las esencias de nuestro siglo XVII están tan naturalmente asimiladas y sentidas que ellos las incorporan a temas de nuestros días con la misma verdad y la misma espontaneidad con que Lope, Tirso, Alarcón, Moreto y Calderón hablaban de sus costumbres. Cuantas veces se ha intentado modernamente el teatro poético fué retrospectivo, anacrónico y bastante simulador.

Las reconstrucciones históricas y hueras no se les ocurren a los Machado, pues JULIANILLO VALCÁRCEL *está lleno de meandros psicológicos y de problemas dramáticos de cualquier tiempo. En cuanto a* JUAN DE MAÑARA *es una modernización de la tradición donjuanesca, como dijimos. Este tipo de teatro se equipara por su sentido a las modernas actualizaciones que de los temas clásicos principalmente helénicos, suelen abordar los dramaturgos de nuestro tiempo, por ejemplo, Giraudoux, Anuil, O'Neill...*

Precisamente en JULIANILLO VALCÁRCEL *vemos nosotros una prefiguración, aunque lejana de sentido y significado, en molde histórico, del Juan de Zúñiga del* HOMBRE QUE MURIÓ EN LA GUERRA. *O sea, el hijo natural, reintegrado al hogar paterno cargado de experiencias y reflexiones sarcásticas, contra el ambiente que en cierta manera le es hostil y le rechaza.*

Otra de las notas clásicas de la obra dramática de los Machado es el equilibrio entre lo popular y lo aristocrático. Aunque los ambientes sean de la alta sociedad e intervengan con frecuencia duques y marqueses, siempre se nos ofrece un elemento popular bien acendrado, ya en la tradición que se recoge, ya en la pasión de algunos personajes, en el dicho, el modismo, la sentencia...

El teatro de Manuel y Antonio es popularista y culto. Hay que distinguir entre popularista y popular. Puede una literatura tener al pueblo por inspiración y aspirar también a que él la busque y la comprenda. Puede estar hecha con la intención de elevar el gusto popular a una esfera a que a duras penas llega. Se trata de lo popular sencillo, desnudo, depurado, que, a fuerza de poseer estas cualidades, corre peligro muchas veces de dejar de ser popular.

Se suele lograr así, en ciertas especies literarias, una zona intermedia, un plano de elevación y superación de lo popular que llama-

mos popularista, pues no se escribe para minorías ni tampoco para el vulgo, sino para un pueblo noble, esencial, culto, que existe naturalmente, pero que no suele darse a menudo en el llamado espectador popular.

Hay una austeridad en este teatro de los Machado, una severidad, una distancia, un rigor, diríamos casi una frialdad y desde luego una elegancia que le coloca, quiera o no, lejos del pueblo, si le damos a éste, para entendernos ahora, la acepción inmediata de clases humildes y no cultivadas.

LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS *es, quizá, la obra más directamente enraizada a lo popular junto a* LA DUQUESA DE BENAMEJÍ. *Pues bien: el símbolo de la copla que* LA LOLA *encierra, se nos presenta ya tan elevado y abstraído, tan depurado de gangas e impurezas melodramáticas, tan exento de latiguillos y de trémolos, «tan hondo», que eso que se llama el público—tan escurridizo de contenido—lo puede encontrar excesivamente intelectual, aunque allí juegan todas las pasiones castizas. Pero ya decimos: las pasiones están esquematizadas en símbolos profundos y en consecuencia popularmente fríos. No nos detenemos ahora en algunas consideraciones sobre lo intelectual, lo cordial y lo popular porque éstos son los términos más confusos que suele manejar la crítica, y nos llevaría demasiado lejos. Digamos tan sólo que no creemos que se pueda ser cordial sin inteligencia, ni inteligente sin corazón.*

El tipo de Heredia de LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS *resulta sin duda el más interesante de la obra. Mas hay en Heredia, como en la propia Lola, un comedimiento, una sobriedad admirables que los distancia del espectador popular cotidiano y práctico, aunque con ello se obtiene un popularismo acendrado y más verdadero y eterno.*

En LAS ADELFAS *vemos este diálogo:*

ROSALÍA: *(Queriendo explicar la frase de Alberto quitándole intención directa.)*
Es la copla.

ARACELI: ¿La copla?

ROSALÍA: Un cantar gitano
que aconseja a no fiarse
de escopetas ni...

ARACELI: Por cuanto
tú lo conocías.

ROSALÍA: *(Evasiva.)* Yo...
lo oí una vez en el campo
a un trabajador...
ARACELI: Alberto
era muy aficionado
a la poesía del pueblo.
¿Tú también?
ROSALÍA: Yo... también... algo.

Alberto y Araceli son aristócratas. Rosalía, una mujer de la alta sociedad. La interpretación teatral que hacen los Machado de la poesía del pueblo queda tan en puro y desnudo reflejo, tan en sustancia, que nos recuerda los poemas de ambos hermanos, pues en ambos hay fuentes comunes, aunque el calado de sus almas sea diferente.

En LA DUQUESA DE BENAMEJÍ *tenemos un drama romántico, con todos los caracteres que al romanticismo podemos atribuir, si es que hemos logrado averiguar algo sobre ello, pues siempre nos pareció difícil saber a ciencia cierta en qué consiste ser romántico. En fin, la Duquesa, el bandido generoso, la gitana enamorada, el militar noble y arrogante, el pastor sibilino, el oficial francés... bandidos de la partida de Lorenzo Gallardo, soldados, hombres y mujeres del pueblo. La tipología es perfecta y lo que ocurre y lo que se dice en el drama, también.*

LA DUQUESA DE BENAMEJÍ *se traspasa de un romanticismo quintaesenciado y depurado por el tiempo y la distancia y, claro está, por el buen gusto y el comedimiento de los autores que, incluso al colocar la acción en pleno siglo* XIX, *entre revueltas liberales, reacción fernandina, cien mil hijos de San Luis, etc., parece que quieren darnos una magnífica lección.*

Pero este drama está lejísimo de ser un remedo. Por el contrario, se trata quizá de la obra más teatral de los Machado, es decir, dueña de ese secreto del interés y de la "intriga apasionante" en que el teatro popular se sustenta.

El tipo de bandido Pedro Cifuentes, con sus filosofías populares, es un gran acierto, y en general tenemos en toda la obra una resurrección de época llena de viveza y animación.

LA PRIMA FERNANDA *es una comedia un tanto desvaída. Quizá lo mejor de ella sea la sátira política que entraña. El tipo de Corbacho no puede ser más magníficamente intencionado. Pinta al fantasmón oportunista y hueco, con su oratoria llena de tópicos altisonantes. Dice Corbacho, por ejemplo:*

CORBACHO : Con el pensamiento en alto
y con el oído atento
al latir de las izquierdas
y las derechas y el centro
sin lesionar intereses
sagrados, sin rendir pecho
al poder ni a la riqueza,
sin adular al plebeyo
andrajo...

En esta, como en casi todas las comedias de los Machado, se nos ofrece un alarde de versificación espontánea, fácil, natural, llegándose a verdaderos primores de rima quebrada, rota, de difícil esguince.

En LA PRIMA FERNANDA *se hace gala de tal destreza precisamente en asuntos que pudiéramos llamar prosaicos: finanzas, política, parlamentarismo... Por cierto que romper el diálogo en frases apenas insinuadas, si le presta agilidad en ocasiones, le resta claridad también. Los autores tienen que apelar y abusar de acotaciones excesivas que debieran ser innecesarias, pues se destinan a explicar muchas veces lo que no se expresa suficientemente en diálogo, cortado en exceso, hecho de bocadillos, de intención demasiado oculta para las entendederas del espectador corriente. Este abuso, que se refiere a una técnica trivial, se observa principalmente en* LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS, *aunque la lectura se trueque por el contrario en matización psicológica y en riqueza de reacciones dramáticas.*

LAS ADELFAS *es una comedia psicológica, para llamarla de alguna manera, pues estas clasificaciones siempre son imprecisas y en esta obra juegan elementos muy heterogéneos. También pudiéramos llamarla de costumbres.*

Costumbres y psicología andaluzas, en un contrapunto perfectamente clásico de amos y criados. Precisamente los servidores del teatro de los Machado están observados con una perspicacia de bonísima ley. En general todos los tipos populares se nos muestran magistralmente diseñados, con su filosofía castiza, sus observaciones realistas del mundo y sus gentes, su noble conformidad.

Recordamos el ama Juliana de EL HOMBRE QUE MURIÓ EN LA GUERRA. *Soberbio carácter, ternura de la sangre, fidelidad de la tierra que reconoce al "hijo" a través de años y de mudanzas. Quizá sea la humanidad más emotiva—con una escena de conmovedora eficacia dramática—de esta admirable comedia.*

El criado Pablo de LAS ADELFAS *es igualmente un hombre de pro-*

funda raíz. Dice, por ejemplo, con gracia serena y certera inspirada en la experiencia:

... Bien dijo
quien dijo: «Sin documentos
vivió Adán, que ni tenía
bolsillos donde meterlos,
muy ricamente.» ¡Que Dios
nos libre del papeleo,
señor doctor!...

Y el Frasco José de LA DUQUESA DE BENAMEJÍ *¡qué parlamentos pronuncia!, como se dice en el teatro. Refiriéndonos a ellos, si no tuviéramos que andar en esto con mucho tiento, hablaríamos de senequismo, pues indudablemente acerca de la vida y del destino y del modo de tratar las pasiones, el sentimiento y el pensamiento populares—que es lo mismo—, tienen diluída en el fondo la moral senequista, con un gran macizo cristiano en el centro y vetas árabes aquí y allá.*

Resignación, conformidad con la suerte, orgullo del hombre como hombre—«nadie es más que nadie»—, valentía frente al destino, interrogaciones a lo por venir, unas veces heroicas como en el Lorenzo Gallardo de LA DUQUESA DE BENAMEJÍ, *otras, preguntas trascendentales como en Miguel de la Cruz de* EL HOMBRE QUE MURIÓ EN LA GUERRA.

EL HOMBRE QUE MURIÓ EN LA GUERRA *es una de las comedias más profundas que se hayan escrito en España en lo que va de siglo. Es una de esas obras densas, vueltas hacia dentro, que al público "maleado" suelen aburrir porque carecen de todos los efectismos y de todos los trucos de que se suele componer el llamado teatro teatral, que casi siempre está definido por lo peor del género. Como todas las cosas profundas,* EL HOMBRE QUE MURIÓ EN LA GUERRA *es extremadamente sencilla.*

Un aristócrata español tiene un hijo natural, a quien no ha visto desde niño y a quien da por muerto en la guerra del 14. Un tal Miguel de la Cruz se presenta llamándose compañero de armas del desaparecido y explicando un trastrueque de personalidad que él dice haber rechazado. El hombre que se presenta como hospiciano es el verdadero hijo del marqués. ¿Por qué acepta la personalidad del compañero humilde para presentarse en casa de su padre? ¿Por qué se descubre la suya al final de la obra por virtud de una de esas adivina-

ciones que pudiéramos llamar viscerales y que está a cargo de uno de los personajes más entrañables de los Machado?

Estamos en presencia de un drama dialéctico, sutil, vuelto hacia los hondones de la conciencia, en el que la muerte y la vida, la cuna y la tumba, el pueblo y la aristocracia, la persona social y el hombre radical, la tradición y la libertad, el destino y el más allá, juegan de manera que sólo puede compararse con la de los más grandes dramaturgos de todos los tiempos.

Es obligado decir que, en los tiempos modernos, la obra está inserta en una determinada temática o en un ciclo de preocupaciones que pudiéramos adscribir principalmente a dos grandes escritores: Pirandello y Unamuno. Y no hay que añadir que la obra de los sevillanos no desmerece ni un ápice de la del siciliano y el vasco, y que tiene quizá sobre ellos la virtud de una prosa trasparente, de una sencillez y de una gracia insuperables.

Resplandece en EL HOMBRE QUE MURIÓ EN LA GUERRA, *aparte de otras dotes supremas, una elegancia de prosa absolutamente excepcional no extraña por otra parte a los grandes escritores que fueron los hermanos Machado.*

Acaso en ninguna obra dramática de los insignes andaluces se contenga tan apretadamente la visión del mundo y de la vida que es privativa del autor de JUAN DE MAIRENA. *A este respecto,* EL HOMBRE QUE MURIÓ EN LA GUERRA *no tiene desperdicio, como suele decirse. Todo es en ella un esquema dramático esencial y profundo.*

El lector habituado a la prosa del profesor de francés en Soria —tan extraordinaria como su poesía, como ocurre en todo gran poeta—echa de ver inmediatamente la nobilísima paternidad, el innegable parentesco de esta comedia con una obra literaria inmarcesible.

EL HOMBRE QUE MURIÓ EN LA GUERRA *se escribió, según confesión de Manuel en un breve prólogo advertencia, en el año 28. Es decir, en la plenitud creadora de ambos hermanos. Se presta a curiosas reflexiones en comparación con las otras obras de los mismos autores que fueron escritas por aquellos años. Pero como no se trata aquí de hacer meritoria erudición que rastree el curso biográfico y espiritual de una obra, sino de modestas apreciaciones sobre aquellas que se destinaban a la escena, damos de lado la comprobación de cómo el estilo de pensar de Antonio tiene en esta comedia, en todos sus actos y escenas, manifestaciones inconfundibles de finura y de sabiduría.*

EL HOMBRE QUE MURIÓ EN LA GUERRA, *comedia digna del género de los Machado, demuestra algo de lo que siempre tuvimos tímidos barruntos: el teatro más interesante de España en los últimos años no ha sido escrito por los llamados autores teatrales, sino por aquellos*

grandes escritores que de cuando en cuando intentaron el género dramático sin adscribirse al profesional. Lo cual es naturalísimo por lo demás. Sólo un espíritu cultivado en las más nobles disciplinas y que ha demostrado su calidad en otros géneros, puede asomarse al teatro con tal austeridad y rigor. Aquí el teatro no desciende al folletín de portería ni a la cursilería sentimentalona, sino que permanece en la misma región en la cual el poema lírico o la prosa de entraña filosófica se sustentan, cuando todo ello está escrito por hombres del enorme talento de los hermanos Machado.

Eusebio García Luengo.
MADRID (España).