

Benavente y su mundo

POR

ANTONIO LOPEZ HERRERA

Cada generación —buena o mala en sus cualidades intrínsecas— es fiel trasunto de la anterior, o una derivación lógica de ella; igualmente, la presente será el punto de partida de las renovaciones y evoluciones futuras. Sin el teatro neoclásico del s. XVIII no se concibe la trepidante ruptura —verdadera revolución artística— del Romanticismo. Sin éste, sus normas y directrices, no concebimos el estilo posromántico de Echegaray. Y, finalmente, sin las especiales características dramáticas de este autor, no podríamos comprender la importancia de Jacinto Benavente y las transformaciones —técnicas, de lenguaje y expresión dramática— que logró para el teatro de lengua española. Y si continuamos ascendiendo, sin Benavente, sin el inmovilismo de 1894 a 1931, quizás no hubiera surgido el afán renovador de Alejandro Casona, Jacinto Grau, Federico García Lorca y Enrique Jardiel Poncela, entre otros, y siguiendo un poco en el tiempo, de Antonio Buero Vallejo y nuestros actuales dramaturgos.

Podrá argumentarse, y de hecho se ha sugerido por aquellos que piensan en este teatro como en una “reliquia” pretérita, que no era precisa, ni siquiera beneficiosa, tal personalidad en el mundo de nuestras letras. Tal vez olvidan, quienes así dicen, el salto tan abismal existente entre el teatro echegarayesco y nuestros dramaturgos de los años treinta. ¿Quién o quiénes hubieran llenado —y de qué forma— la literatura dramática española, desde el primer estreno de Benavente, en 1894, al primero de Casona, en 1935?

Jacinto Benavente rompió con muchas cosas que eran ley en los finales del s. XIX. Después, escribió un teatro, muy de su época, destinado a una sociedad que le aplaudía y elogiaba, mientras que él la satirizaba, a veces, con crueldad. A lo sumo podríamos reprocharle ser fiel a su época. Mas son muchas las personalidades literarias que han demostrado, con su propia fidelidad temporal, que esto, antes que un defecto, es algo de positivo valor. Así fueron fieles a su tiempo Shakespeare, Lope de Vega, Calderón, Corneille, Molière, García de la Huerta, Moratín, Víctor Hugo y el Duque de Rivas.

Benavente fue como un ídolo para el público del primer cuarto de siglo. Y aunque Nietzsche decía que "hay más ídolos que realidades en el mundo", no hay que olvidar que los ídolos, considerando a Benavente como uno de ellos para el público español, respondían a una realidad auténtica: la realidad de un mundo que era fiel reflejo de su época, de sus defectos y virtudes. Por ello, podía ser considerado el escritor como ídolo que respondía a una realidad.

¿Cómo era esta realidad en el teatro? Tal vez las siguientes líneas aporten un poco de luz a la cuestión: "El género cómico era, sencillamente, de brasero y toquilla. Benavente cayó en la escena española como un meteoro: luminoso, extraño, roto en chispas. Benavente traía un concepto nuevo de la comedia: la psicología materializada, la pasión dilatada correctamente, la audacia del pensamiento rebelde, la finura de la frase, la agudeza en el juego de palabras y la ironía como arma defensiva de cada corazón" (1). Para la terrible gente burguesa —entendido burguesía en sentido peyorativo—, el teatro de Benavente fue un convulsivo. Se atragantaba un poco, al ser tomado en grandes dosis, este teatro benaventino, pero se digería bien, y el sabor era perfectamente agradable. Y, naturalmente, ya no hubo otro teatro. La tesis social o filosófica, ingeniosamente expuesta, adquiriría una categoría paradigmática.

Extensísima, y de todos harto conocida, es la gigantesca producción dramática benaventina. Pero, quizás, hayan pasado inadvertidos para algunos lectores acuciados por las prisas, su amplitud de temas y su arte tan extraordinario en tratarlos, su deleitoso humor y su ironía tan delicada y sutil, y sus maravillosos aciertos de técnica y táctica escénicas.

El gran crítico londinense Lennox Robinson ha dicho de él, en *The Observer* (1925): "No vacilo en declarar que no hay hoy en toda Europa dramaturgo tan perfecto y acabado como Benavente. Otros son más cálidos y humanos, más inquietantes, como Pirandello, o dan lugar a mayores controversias, como nuestro Shaw; pero ninguno supera ni iguala a Bena-

(1) S. R., F., en Nota preliminar a edición de las obras de Benavente: *Los intereses creados, La ciudad alegre y confiada y Cartas de mujeres*. Ed. Aguilar (Colección Crisol), Madrid, 1964, p. 12.

vente en acabamiento y perfección. Ningún dramaturgo puede leer alguna de sus obras sin sentirse preso de envidia y admiración. *La escuela de las princesas*, por ejemplo, es sencillamente un milagro de genio” (2).

Pero el genio, si bien es algo hereditario, no surge con pujanza definitiva desde el principio. La perfección estructural y el acabamiento de su obra, tienen una honda raíz infantil. Angel Lázaro describe así a Benavente niño: “El pequeño Jacinto va frecuentemente de visita con su madre. Todos hablan mientras el niño permanece silencioso. En la imaginación infantil se fijan para siempre aquellas charlas en que las mujeres hacen sus lamentaciones y confidencias. El pequeño, sin querer, escucha” (3).

Pasan los años... cuando Benavente está escribiendo alguna de sus comedias, detiene la pluma, mira al cielo intentando penetrar su azul, y desfilan por su mente las escenas vividas en la infancia. El dramaturgo busca la expresión familiar que ha de servir de matiz al personaje. Se trata de una anciana, o de una muchachita casadera, o de una sirvienta,... El poeta vuelve a ser el niño que oye la conversación de los mayores. Entonces, la frase deseada, surge con vehemencia y la escena infantil queda recompuesta.

Las impresiones y emociones de la infancia y la adolescencia, influyen poderosamente en la vida del hombre, sobre todo del artista. Casi todo lo que hay verdaderamente original en la obra del dramaturgo, es aquello que exhuma de los recuerdos de su niñez y de sus años de adolescencia. Su mente, su espíritu, tiene en estas épocas, la capacidad de asimilar directamente, sin mezcla ni prejuicios, el espectáculo de la vida. La infancia es —afirma Angel Lázaro— “el gran archivo del escritor” (4).

Poco después de la muerte de su padre, Benavente, abandona sus estudios universitarios y se dedica a escribir versos y comedias. Nadie en su casa se ocupa de sus aficiones, ni su madre doña Venancia, ni su hermano mayor Avelino. Sólo Mariano, que acaba de finalizar la carrera de Derecho, repara en la producción de Jacinto y lo alienta para que siga escribiendo.

Benavente lee entonces a los clásicos españoles, a los contemporáneos —Galdós, Echegaray, Campoamor, Núñez de Arce,...—. De autores franceses prefiere a Musset y Molière; de los ingleses a Shakespeare, y estudia con fruición a nuestro Cervantes. Irán llegando a su biblioteca, en corto espacio de tiempo, las obras de Esquilo, Homero, Virgilio, Dante, Leopardi,... Así irá madurando, así se irá consolidando la personalidad literaria

(2) S. R., F., en Nota preliminar a edición de las obras de Benavente, Ed. cit., p. 13.

(3) Lázaro A., *Vida y obra de Benavente*. Ed. Afrodisio Aguado, S. A., Madrid, 1964, p. 15.

(4) Lázaro, A., obra cit., p. 16.

de nuestro segundo Nobel, bebiendo en las mansas fuentes de la clasicidad de todos los tiempos.

SU TEATRO

No es, pues, extraño que, en marzo de 1899, Rubén, el Bardo Rey, hable de este joven, que ya ha dado su *Teatro fantástico*, en los siguientes términos: “El alma perspicaz y cristalinamente femenina del poeta crea deliciosas fiestas galantes, perfumadas escenas, figurillas de abanico y tabaquera, que en un ambiente Wateau salen de la pintura y sirven de receptáculo a complicaciones psicológicas y problemas de la vida” (5).

Así va surgiendo Benavente en su época, así va apareciendo su concepto nuevo del teatro. Y, cabe preguntarse, ¿era este concepto equivocado? Era, ni más ni menos, el concepto de la época. El autor dramático, más que ningún otro tipo de escritor, ha de pertenecer a su época, que es un modo de pertenecer a la historia. Todo ser vivo necesita, para no perecer, respirar el aire que le circunda.

Conviene divulgar estas ideas, no para satisfacción de los que defienden el teatro benaventino, sino porque juicios adversos —como los de Pérez de Ayala— abrieron un camino pernicioso, y hoy, muchos principiantes, se permiten desdeñar a Benavente amparándose en los juicios de aquél.

Es típico del carácter hispano —acaso por elegancia espiritual— desdeñar lo propio. A veces resulta simpático, porque proporciona al extraño una sensación de seguridad, cuando nos visita. Pero, se está corriendo el riesgo de que, con tanto desdeñar lo español, estamos, los propios hispanos, creyéndonoslo, y haciéndolo creer a los extranjeros. No es extraño que de Benavente, uno de los grandes valores del teatro universal de todos los tiempos, pueda decirse —según el propio Ayala afirma— “no representa nada, ni su teatro merece la pena de ser representado” (6). Así se ha acabado por restar a la propia España una de sus más legítimas glorias literarias.

Pero Ayala, al correr de los años, cambió de opinión respecto al dramaturgo, como lo prueban su presencia en el homenaje a don Jacinto tras la concesión del Premio Nobel de Literatura, las palabras de adhesión que pronunció al final de la comida, y, aún más, la pública y terminante retracción de sus juicios, hecha de puño y letra del mismo Pérez de Ayala, en el prólogo de la última edición de *Las máscaras*, en la Colec-

(5) Díez-Echarri y Roca Franquesa, *Historia General de la Literatura Española e Hispanoamericana*. Ed. Aguilar, Madrid, 1968, p. 1.238.

(6) Pérez de Ayala, R., *Las máscaras*. Ed. Espasa-Calpe, S. A. (Colección Austral), n.º 147.

ción Austral: "En este libro de *Las máscaras* constan no pocos juicios sobre la obra dramática del señor Benavente, de los cuales estoy arrepentido y que, a dejarme llevar de la inclinación, hubiera tachado en esta cuarta salida. El disgusto y contrariedad que me ha ocasionado el enfrentarme con algunos de esos juicios trasañejos se compensa, en parte, al comprobar que estos sentimientos son demostración de que mi sentido crítico no se ha empedernido, ni fosilizado en época pretérita, relativamente distante, cuando por razón de la edad impetuosa y el ejercicio polémico, que es actividad cotidiana en la república de las letras, la pasión, siquiera fuese noble pasión estética, compartía la soberanía con el discernimiento"; y más adelante "...declaro paladinamente que, desde una perspectiva serena, el señor Benavente se me parece, no como el autor de algunas obras excelentes, sino como una dramaturgia, todo un teatro, que *en su totalidad resiste con creces de su lado muchas veces, el cotejo con lo mejor de lo antiguo y lo contemporáneo*" (7). Que el gesto rectificador y noble de Pérez de Ayala, sirva de ejemplo para no dispersar valores literarios nacionales, sino que los aglutine y borre escrúpulos "de gaceta".

Esta realidad, que acabamos de señalar, respecto al carácter español, la conoce don Jacinto. Por eso no es de extrañar que escriba en sus artículos: "...nada me ha crispado tanto los nervios como la mala educación. Excuso decir que en España he vivido en crispación constante. Por eso mis comedias están llenas, si queréis, diré plagadas, de advertencias y máximas educadoras. Las comedias no han ganado nada y la educación de mis compatriotas tampoco" (8).

Todo ello va perfilando a un Benavente como claro autor de su tiempo. Las coincidencias con los escritores de la época —se le considere como de la generación del 98, o como modernista, o como marginado de ambas corrientes literarias, si se quiere—, lo indican claramente. "Con Benavente el teatro español se pone al tono de su época", escribió Enrique Díez-Canedo, en *El Sol* de Madrid, del 15 de mayo de 1925. Y, si se quiere subrayar más la idea, anotaremos lo que dice al efecto nuestro gran filólogo, pensador y escritor, Miguel de Unamuno: "Soy uno de los que creen que nuestro Benavente no tiene hoy quien le supere como autor dramático; que su obra vale tanto, por lo menos, como la de Sudermann o Hauptmann, y, sin embargo, Benavente no goza en Europa del crédito que gozan Hauptmann o Sudermann, ni es tan traducido como éstos. Y ello se debe ante todo a que España no puede poner detrás de *Los inte-*

(7) Pérez de Ayala, R., *Las máscaras*. Ed. Espasa-Calpe, S. A. (Colección Austral), n.º 147, 4.ª edición.

(8) Benavente Martínez, J., *Artículos. Obras Completas*. Ed. Aguilar, Madrid, 1956, tomo XI, p. 31.

reses creados de Benavente, los cañones y los acorazados que Alemania pone detrás de *La campana sumergida* de Hauptmann”.

Fue, sin duda, Jacinto Benavente, desde 1894 a 1931, el autor dramático más importante de nuestra literatura después del Siglo de Oro. Nadie puede dudarlo, si reflexiona desapasionadamente y compara la obra benaventina con la de autores precedentes. Hoy se le acusa de haber escrito un teatro burgués, mas, en el fondo, la actitud que le mueve, no puede ser más antiburguesa, como la de casi todos los escritores de la época —piénsese en la generación del 98—. Puede señalarse que escribió sólo para un sector de público, pero el escribir para el único público existente en aquella época, y poner en la picota sus vicios y defectos, demuestra bien a las claras que el teatro benaventino respondía a una realidad social evidente. Otro argumento más, que reforzaría nuestra tesis de Benavente como típico exponente de su época, y al que se uniría la opinión de un gran crítico contemporáneo: “Burgués o antiburgués, Jacinto Benavente hizo el teatro que correspondía a su tiempo, el que se hacía en Europa, el que era necesario hacer tras las violencias y estridencias del Romanticismo. Tan actual era el teatro benaventino en su época, como lo fueron en las suyas el de Lope, Tirso, Corneille, Víctor Hugo, Wilde...” (9).

Y, ¿cómo era el teatro de Benavente? ¿Qué ideas fueron las que, en los últimos años del pasado siglo, llevaron a cabo una renovación de nuestra escena? ¿Qué surgió frente al dramatismo de Echegaray y su escuela?... Jacinto Benavente, preconiza un teatro desnudo de intriga: el simple acontecer de los hechos, el suave diálogo más o menos cargado de intención e ironía, serán la base de este teatro nuevo y revolucionario. Ante el espectador, aparecerán una serie de personajes; comentarán sus problemas particulares; murmurarán elegantemente, sin estridencias; y, cuando se estime que ha pasado el margen de tiempo concedido a esta clase de obras, caerá el telón y la comedia habrá terminado. Toda la aparatosidad neoromántica, todas las tesis melodramáticas, serán sustituidas por los conflictos internos, más emotivos, pero también de ámbito más reducido.

Este tipo de teatro, característico de Benavente, trajo como clara consecuencia una renovación en la crítica literaria: ya no servían los moldes antiguos; para el análisis de tales producciones estaban de más los tradicionales tópicos de “caracteres enérgicos y viriles”, “conflictos de conciencia”, “conmociones sociales”, etc., y demás rebuscamientos retóricos tan del gusto de los críticos del XIX. Todo lo que ocurría en escena, en las

(9) Mathias, J., *Benavente*. Grandes Escritores Contemporáneos, E.P.E.S.A., Madrid, 1969, p. 49.

obras benaventinas, podía ocurrir igualmente en cualquier hogar español, con una sola diferencia: el drama hogareño era enriquecido por el dramaturgo con unas notas de ironía, con unos consejos y unos discursos de moral casera, mezcla de vago cristianismo y de espíritu mundano. A ello habría que unir un estilo en ocasiones lleno de énfasis, pero llano y sobrio, que contrastaría con las peroratas echegarayescas y el socialismo anarquizante de Dicenta. Esta es la razón por la que, Benavente, se encontró solo al principio. Tuvo que luchar con todos los moldes incrustados en el gusto de las gentes, tuvo que minar la rutina burguesa, y crear, desde los cimientos si se quiere, algo nuevo, mucho más refinado y sencillo, mucho más natural.

Esta ruptura de los moldes de la época precedente a Benavente, no fue nada fácil: luchó contra la rutina de los empresarios y el mal gusto del público. Sus obras, exentas de efectismos, hasta entonces tan aplaudidas, desconcertaban al principio a la gente, e incluso a la crítica mediocre. En su primera comedia estrenada, *El nido ajeno*, asoma todavía alguna situación de las que proporcionaron tantos aplausos a Echegaray: "Asoma, se insinúa, no más, en el monólogo de uno de los principales personajes. Pero en seguida la vida recobra su ritmo, huye lo ficticio, lo artificioso. Lo que está sucediendo en escena es verdad, puede ser verdad; es la realidad, que el poeta selecciona y sintetiza y exalta por virtud de su talento y su arte" (10).

Pero el público, en un principio, se resiste a aceptar como espectáculo todo aquello nuevo que le ofrecen. Quizás, el asombro ante el trozo de vida real que está presenciando, no le deja aplaudir. Por otro lado, se siente un tanto incómodo y defraudado al no encontrar en la escena la comedia que iba buscando y a la que ya estaba habituado. Es algo nuevo e inesperado y el público, que es como los niños pequeños, prefiere el cuento sabido al ignorado.

Esta lucha de innovador va templando el alma de Jacinto, y él, que poseía un temperamento artístico lo bastante puro para no dejarse contagiar ni vencer por la rutina, el mal gusto y la vulgaridad, se siente un tanto incomprendido. Es esta misma incompreensión la que va sublimando al artista y le hace exclamar: "Yo no escribo comedias para el público, sino que hago público para mis comedias" (11). Y esto, que puede parecer una enorme presunción, lo consiguió Benavente, lo hizo, a pesar del público y de los empresarios. Mas es preciso ser comprensivos, mirar la realidad vital. "Al escritor —como afirma Julio Mathias— que ha sido héroe de una renovación o revolución literaria, no se le pueden exigir

(10) Lázaro, A., obra cit., p. 28.

(11) Benavente Martínez, J., *Entrevistas*, Ed. cit., tomo XI, p. 471.

constantes y sucesivas evoluciones" (12). No es posible. El eterno devenir de los presocráticos, es incompatible con la mente humana. Las evoluciones se darán, pero éstas han de llegar, por fuerza, a través de otros escritores que le suceden cronológicamente. Bastante hizo ya el dramaturgo al romper con todo un teatro posromántico, desmesurado y violento. Pedirle que, además —sigue diciendo Mathias—, "rompiera con su propio teatro era pedir demasiado" (13).

Un crítico actual como Torrente Ballester, afirma que "el teatro español de estilo y tema moderno nació en Madrid, el día 6 de octubre de 1894" (14). Es decir, nació ese teatro moderno tras el estreno de la primera comedia de Jacinto Benavente, *El nido ajeno*. Fue éste el comienzo de la renovación, y se mantuvo a lo largo de los setenta años de actividad dramática benaventinos. Sin embargo, hoy se reprocha a Benavente no haber cedido el cetro de primer dramaturgo español en todos esos años... La culpa no fue de él, sino de determinadas circunstancias imprevisibles: los que pudieron hacerse con el teatro español —Casona y García Lorca— no lo lograron. El primero, por su alejamiento de España; el segundo, por su trágica muerte. De ninguno de estos hechos podemos culpar a don Jacinto. Tampoco podemos culparle de que, a su regreso, terminada la guerra, siguiera escribiendo a petición de las empresas y del público. Lógico es también pensar que siga escribiendo, y lo haga como siempre. Ya no es posible renovarse, puesto que, para ello, hubiera necesitado lo más importante en toda renovación: la juventud.

Hay, además, un factor importante en lo que aparentemente pudiera parecer inmovilismo, quietismo. Vivimos una época de constantes evoluciones y transformaciones literarias y artísticas. Hoy no aceptamos lo que elogiábamos ayer; como mañana no aceptaremos lo que hoy elogiamos. Entre los grandes hechos, e incluso los hombres, que nos rodean actualmente, observamos una devaluación rapidísima, tanto en prestigio como en admiración. Es ésta una realidad que no puede olvidarse, si pretendemos comprender la obra de nuestro dramaturgo. Hace unos años, muy pocos, era Eugène Ionesco la cumbre del teatro, el centro de todas las renovaciones teatrales, el ídolo de una juventud que anhelaba olvidarse de las viejas formas del teatro y transformarlo desde sus cimientos, por medio del absurdo o cualquier otra fórmula revolucionaria. Para esta misma juventud, al cabo de diez años, es Ionesco casi un clásico. Han llegado con tal velocidad otros modos y modas, indiscutibles por ahora, que hacen resulte viejo lo que hace unos meses era actualísimo. El ritmo crecien-

(12) Mathias, J., obra cit., p. 6.

(13) Mathias, J., obra cit., p. 6.

(14) Torrente Ballester, G., *Teatro español contemporáneo*. Ed. Guadarrama, Madrid, 1968, p. 55.

te de la vital actividad obliga a que las evoluciones literarias que, desde el Siglo de Oro hasta nuestros días, necesitaban varias décadas para la más ligera transformación, sólo necesiten ahora unos meses para los cambios más profundos.

Afirma Julio Mathias que "Jacinto Benavente, nuestro segundo Premio Nobel de Literatura, no podía escapar a esta corriente desmitificadora inexorable" (15). Para un amplio sector de la juventud, el teatro benaventino es algo viejo y superado que hemos de esconder en el más oscuro desván, para que lo cubran por completo el polvo y el olvido; para quienes ya pasan los cincuenta años, aún sigue siendo el dramaturgo de nuestro siglo. ¿Quiénes llevan razón? ¿Los jóvenes con su lógico apasionamiento, renovador y creador, o los hombres maduros, más apegados a lo tradicional y a los recuerdos nostálgicos de otra época? Creo, sinceramente, que estos últimos se hallan más próximos a la realidad literaria, pero es preciso salvar las enormes distancias, temporales y de ideologías, que nos separan de la magna obra dramática de este nuevo "monstruo de la naturaleza".

EUROPA EN EL TEATRO DE BENAVENTE

El teatro de Jacinto Benavente, se nos presenta en conjunto como una mezcla de valores positivos y negativos, predominando con mucho los primeros. La crítica literaria —reconozcámoslo— no siempre ha sido favorable a nuestro dramaturgo. Pocos autores se han visto vapuleados con mayor dureza. Y, no obstante, existen en la obra benaventina un conjunto de cualidades magníficas, que sólo los espíritus obcecados por el apasionamiento pueden desconocer: agilidad en el diálogo, gracia, ingenio, —que con frecuencia se convierte en mordacidad—, y ese dominio de la técnica teatral que hace de cada obra suya un prodigio de construcción dramática. Junto a ello, ese ahondar en el corazón humano hasta remover las más escondidas fibras como con un estilete.

Observando su obra, no acierta uno a comprender dónde pudo Benavente estudiar tanta psicología experimental. Pocos autores ha habido que conocieran como él las reacciones del corazón del hombre y, más aún, del de la mujer; y casi nadie, al menos entre nosotros, ha sabido darle tan feliz expresión. Algunos personajes benaventinos, sobre todo femeninos, son auténticas criaturas que viven la vida que él quiso darles (Crispín, Imperia, Maestá, doña Isabel, Raimunda,...).

Gracias a Benavente nuestro teatro, en lo que va de siglo, puede compararse con el de otros países. Algo ha de haber en él de positivo y fir-

(15) Mathias, J., obra cit., p. 8.

me, cuando ha logrado crear escuela, ha merecido el Premio Nobel, ha sido traducido a todos los idiomas cultos y, aún hoy, se sigue hablando y escribiendo de él. El teatro de Benavente, al menos buena parte de él, conserva todavía su lozanía. Hay quien le ha censurado la inconsistencia de la trama; su mérito ha querido ser reducido a la fluidez y maestría del diálogo; se ha dicho también que, en muchas de sus obras, la acción brilla por su ausencia. Pero, y por encima de todo, nadie podrá pretender la condenación de un teatro, porque no aparezcan en él condes ultrajados, esposas adúlteras, pócimas que aniquilan la voluntad, moribundos que hacen espeluznantes declaraciones y todo ese acervo de ricos sin entrañas y obreros pundonorosos, que veíamos en las obras de Echegaray, de Dicenta y del mismo Galdós. Precisamente es eso lo que quiso desterrar nuestro dramaturgo. Para él estaba muy claro que el teatro podía ser historia costumbrista, lección jurídica y hasta psicología; pero, sobre y ante todo, debe ser arte, ya que el arte es, en definitiva, quien le da categoría estética.

Contra el teatro benaventino hemos de señalar un exceso de literatura y de técnica —si es que en esto puede haber exceso—, que convierte algunas de sus obras en verdaderas teatralizaciones. Es un afán de hacer frases ingeniosas, para asombrar al público con pensamientos tan sutiles, que se rompen por sí solos o se reducen a frases sin sentido (16). Benavente nos dice que el dramaturgo ha de proponerse como única finalidad distraer e interesar. Sin embargo, él lo olvida con frecuencia y se siente predicador laico, que increpa y satiriza, aconseja, reprende, y, si llega el caso, perdona. No obstante, todo esto lo realiza sin violencias, con una enorme comprensión para las debilidades humanas.

Lo bueno de Benavente —en definitiva escritor europeo— son sus puntos de contacto con el movimiento literario del pensamiento poético francés. Podemos afirmar a este respecto que, quizás sin que nuestro dramaturgo lo perciba, es más extranjero que español. Por ello, este apartarse de lo tradicional español y buscar la novedad, aunque sea en corrientes extrañas, supone un cambio en el teatro de nuestra patria. En ningún momento fue tan individualista nuestro teatro como en la época de don Jacinto. Los personajes de su teatro no son conducidos por fuerzas trascendentes. El personaje no es un elemento que “en la vida de ficción sufre un destino complejo, tras el que se esconde un fin que ansía” —escribe Vila Selma— (17). El personaje benaventino encuentra el fin de su propia vida en sí mismo. No vive ni de ilusiones ni de esperanzas, ni hay en

(16) Este afán de originalidad salta, a veces, a los títulos de sus obras: *Cuando los hijos de Eva no son los hijos de Adán*.

(17) Vila Selma, J., *Benavente, fin del siglo*. Ed. Rialp. S. A., Madrid, 1952, p. 23.

él otra norma que aquella por la que alcanza una seguridad en sí mismo. Sólo, en definitiva, para sí mismo tiene interés la vida que anima al personaje.

Este prescindir de lo trascendental, este no crear un personaje, para que viva tras la muerte de su creador, ni que posea una existencia mucho más sublime que la de éste, es algo totalmente nuevo en nuestro teatro. Es, sencillamente, intentar que los personajes sean más naturales, más sencillos, más humanos, y, en este aspecto, mucho más reales.

Otro aspecto en el que me parece puede hallarse una estrecha vinculación con el movimiento poético francés, está en el modo de concebir el tiempo dentro de la escena. En Benavente, el tiempo no marca el ritmo apasionado de la vida, sólo transcurre para señalar el momento de madurez del personaje. El tiempo teatral benaventino no es acequia por donde discurre un caudal de posibilidades —como lo era en otros teatros precedentes—, sino que una sola posibilidad temporal poseen los muñecos de sus farsas: hallar el testimonio vivo de su propia conciencia. En definitiva, no es el tiempo un camino largo, ni ancho, ni seguro, por donde andará el héroe “desfaciendo entuertos”, o dejando “memoria triste de sí”. No, antes al contrario, es, sencillamente, la oportunidad del autor para presentar unos hechos, unos personajes, unas acciones y unas vidas.

“Ciertamente defrauda no encontrar, en la obra de Benavente —indica Vila Selma—, ese heroico sometimiento de lo humano a un ideal exterior, superior al hombre; un ideal posible, que se hace humano en cuanto perfecciona al hombre en toda su dimensión. He aquí que cuando los hombres o los personajes de ficción perciben algo trascendente, el Bien o el Mal, pueden elegir libremente, y su dicha o desgracia se enriquecen porque ya son dicha o desgracia sobrehumana, porque toda elección lleva consigo una unión con lo que se escoge voluntariamente, hasta la salvación o la condenación. Pero cuando ni el amor o el dolor, ni la fuerza de una pasión o la sombra de una debilidad; cuando ni el odio o la caridad, ni la fe o la esperanza, son los módulos elegidos por el autor para cincejar la vida, porque si aparecen son en función del yo —y no el yo en función de ellos—, porque cuando aparecen en el teatro benaventino son algo subjetivado y no objetivo, el hombre o el muñeco recorre no un camino de perfección, sino un camino de retorno, hasta la intimidad de imprecisos límites, incapaz de elegir el Bien o el Mal y de vivir plenamente cualquier pasión” (18).

Me he permitido tomar esta cita, un tanto extensa, porque creo sintetiza toda la temática, y el modo de tratarla, del teatro de Jacinto Benavente. Así, con idea clara de lo que es este teatro, podremos mejor enten-

(18) Vila Selma, J., obra cit., p. 26.

der por qué su obra posee las características que posteriormente señalaremos.

Otro punto interesante que quiero reseñar, en esta rápida visión sobre la vivencia de Europa en la obra benaventina, es algo que se halla mucho más próximo, no ya temporalmente, sino en un sentido espacial. Es esa pregunta, que va corriendo de boca en boca y de generación en generación, sobre si pertenece realmente, Benavente, a la generación del 98. No es éste el momento, y mucho menos la oportunidad, de intentar aclarar tan arduo problema. Por ello, no voy a pretender solucionarlo, sino sólo señalar aquel aspecto que puede interesar para la elaboración de este somero trabajo.

Pienso que, más que la exactitud “generacionista” —como señala Valbuena Prat—, nos interesa el nombre y el grupo, como un producto de la España de esa fecha, como una actitud nacional y crítica sincera e independiente. Aquí, bajo este aspecto, encontramos a Benavente inmerso en el grupo “noventayochista”, dentro de unos límites espaciales y temporales. Hay, sí, puntos de contacto en sus primeras obras, y en alguna posterior, con este movimiento literario. Dos de sus primeras comedias se aproximan o enlazan con la fecha del desastre colonial: *Gente conocida* (de 1896) y *La comida de las fieras* (del mismo 1898). Todo ello, le ocasionaría una visión pesimista de la sociedad de su época y, como resultado, una creación crítica, llena de sátira e ironía.

Abundaré en la idea reseñando la inteligente tesis de Hans Jeschke en su gran libro *La generación de 1898*: “De esta manera, en una breve síntesis de mis ideas sobre la esencia de una generación, quisiera entender como tal, basándome en Dilthey, un pequeño círculo de individuos de dotes creadoras, los cuales, a causa de una evolución determinada por el nacimiento aproximadamente igual, y, por ello, transcurrido bajo circunstancias vitales semejantes, alcanzan una unisonidad espiritual anímica (coetaneidad interna), se congregan bajo la impresión de un acontecimiento y, gracias a sus predisposiciones creadoras, imprimen formas de vida y arte, que son determinantes para el ambiente internamente coetáneo (masa) y características para la época respectiva como expresión temporal” (19).

Torre Ballester afirma que “los contactos de pensamiento con el grupo, hay que buscarlos no en las comedias, sino en los artículos periodísticos que Benavente publica; las coincidencias estéticas son escasas, pero profundas: *La noche del sábado* es un drama modernista. Los gustos y estimaciones literarias son cada vez más divergentes: Benavente detesta a

(19) Jeschke, H., *La generación de 1898 (Ensayo de una determinación de su esencia)*. Ed. Nacional, Madrid, 1954 p. 65.

d'Annunzio y se ríe certeramente de Rostand" (20). Pero no por eso deja de vivir con el 98, de seguir, a su modo y con su estilo peculiar, caminos parecidos. Como en Unamuno, como en Baroja, como en Valle-Inclán, como en casi todos, hallamos en Benavente un claro afán de singularidad, y una posición polémica contra la sociedad de su tiempo. Pero el deseo de singularidad le lleva a la creación de su propio papel, muy inglés si se quiere, más semejante a Bernard Shaw que a Wilde, "todo lo Bernard Shaw que la sociedad española tolera" (21).

La polémica benaventina contra la sociedad se distingue de la de sus contemporáneos en que ataca a un solo sector, y ello por motivos más morales que estéticos. Benavente es un burgués adinerado y bien educado que aprovecha las flaquezas de la aristocracia para zaherirla. Esta le paga con admiración y respeto. De todos los miembros de su generación es el que más pronto conoce y saborea el éxito, el más admirado y respetado, el que alcanza mayor popularidad. Es, en definitiva, Benavente, un "niño mimado" del público, como pocos escritores españoles y aún mundiales. Ello no es obstáculo a que, como todos los jóvenes escritores, tuviera sus grandes influencias, sus admiraciones juveniles que, necesariamente, han de dejar una profunda huella en el ánimo del artista. Su formación literaria va pareja, en lo que a lecturas se refiere, con la de los jóvenes de su generación. Su conocimiento de los idiomas inglés, francés e italiano, le permiten abordar las obras más importantes de estas literaturas. Quizá por estos acontecimientos, un tanto excepcionales para un joven de su edad, se le han achado influencias extrañas, que son totalmente improcedentes.

Mucho se ha escrito sobre la influencia de Oscar Wilde y George Bernard Shaw en el teatro de Benavente. Esto es totalmente equivocado. Sería mejor hablar de coincidencias de estilo —que ya por otra parte estaban en el ambiente renovador del teatro— que de influencias claras. Torrente Ballester, al referirse a la estética vigente en 1894, año del estreno de *El nido ajeno*, escribe: "Creo que, para entendernos, hay que responder previamente a esa pregunta. Me refiero, como es obvio, a la estética de los escritores españoles, de la generación que entonces se fragua y empuja a apuntar. La respuesta es fácil: una enorme desorientación. Cualesquiera que fueran las fuentes, Oscar Wilde y Bernard Shaw sabían, en Inglaterra, lo que querían, como lo sabían ya, o estaban a punto de saberlo Rilke y George en Alemania. En cuanto a Francia, la llamada gene-

(20) Torrente Ballester, G., *Panorama de la Literatura Española Contemporánea*. Ed. Guadarrama, Madrid, 1956, p. 205.

(21) Torrente Ballester, G., *Panorama de la Literatura Española Contemporánea*. Ed. cit., p. 206.

ración simbolista de 1880-90, y si sus representantes no sabían con toda claridad lo que querían, sabían perfectamente lo que no querían" (22).

Si, como afirma Torrente, Wilde y Shaw sabían lo que querían, es justo afirmar que también lo sabía Jacinto Benavente, que tantos puntos de coincidencia tiene con los escritores de habla inglesa. Y, sigo hablando de coincidencia —con la que están de acuerdo muchos eruditos— apoyándome en los escritos del dramaturgo hispano: "Algunos críticos la han señalado —se refiere a la influencia en su obra de Wilde y Shaw— con mejor o peor acierto. Los que han querido dárselas de listos —pillines— han señalado principalmente la influencia de Oscar Wilde y de Bernard Shaw. ¡Lucidos estaríamos! Sabido es que tanto Oscar Wilde como Bernard Shaw, ya célebres, el primero como poeta, novelista y ensayista; el segundo, como crítico, novelista y ensayista también, no se decidieron a escribir para el teatro hasta muy entrados en años. Yo conocí sus obras durante mi estancia en Buenos Aires, en el año 6; es decir, cuando yo había escrito y estrenado unas veinte o treinta obras. Más tarde hubiera llegado la influencia. En todo caso, por orden de prioridad, sería Oscar Wilde el que me hubiera imitado a mí. En cuanto a Bernard Shaw, con admirarlo tanto, no creo que pueda advertirse en mis obras la menor influencia suya" (23).

La autodefensa benaventina contra las pretendidas influencias de los dos autores es totalmente cierta. Baste comprobar algunas fechas de estreno de comedias de Wilde: *El abanico de lady Windermere*, de 1892; *Una mujer sin importancia*, de 1893; *Un marido ideal*, de 1895;... Y estas son sus primeras comedias estrenadas.

Algo similar podíamos alegar respecto a Bernard Shaw: *César y Cleopatra*, de 1899; *Fascinación*, de 1898, y *Cándida*, de 1900, que constituyen, igualmente, las primeras obras estrenadas de este autor. ¡Poca influencia podía ejercer el teatro de un autor que estrenaba su primera obra dramática cuatro años después que el primer estreno del presunto influido!

Con visos de verosimilitud aproximadamente iguales a los anteriores, se dice que Benavente cuenta a Shakespeare entre sus inmediatos antecedentes. Esta afirmación no tiene otra base real, probablemente, que el gusto y la afición del dramaturgo español por lo inglés y su vanidad en admitir como verdadero tan ilustre antepasado. Son diametralmente opuestos, sin ningún género de dudas, los temperamentos artísticos de ambos escritores: si Shakespeare es esencialmente un poeta, Benavente no roza jamás el mundo de la poesía. "Si restringimos el radio de la afirmación —indica Torren-

(22) Torrente Ballester, G., *Panorama de la Literatura Española Contemporánea*. Ed. cit., p. 207.

(23) Benavente Martínez, J., *Recuerdos y olvidos. Obras Completas*. Ed. Aguilar, Madrid 1958, tomo XI, p. 790.

te Ballester— a lo puramente formal, incluso a lo puramente técnico, las diferencias son tan grandes y fundamentales que no autorizan a establecer relación alguna entre los procedimientos de uno y otro” (24). Veámoslas: aún en sus momentos más retóricos, el personaje shakespiriano, cuando habla, expresa un modo de ser humano, un carácter perfectamente individualizado, concreto, pero de tan profunda raíz que sus palabras sirven para expresión de lo universal. El personaje benaventino, al hablar no revela un modo de ser, sino un modo de pensar de alcance estrictamente individual, salvo el caso del común o el tópico. “La humanidad del personaje shakespiriano —afirma Torrente— es plena y sobreabundante: le sobran elementos para la caracterización perfecta; la del personaje benaventino es esquemática y a veces intelectualmente simbólica, más próxima, si cabe, al esquema calderoniano que al lopesco —dentro de la tipología española teatral—” (25).

Más luz podría aportar a la cuestión la simple comparación de dos textos de ambos autores. Ahí, sobre la realidad de la expresión, se comprenderá el punto de vista que mueve a Shakespeare a crear sus personajes trascendentes, y el que induce a nuestro dramaturgo a poner en boca de sus seres imaginados frases mucho más de “andar por casa”:

MIRANDA.—Si con tu arte, queridísimo padre, has puesto en tales rugidos a las aguas salvajes, cálmalas: parece que el Cielo quiere verter pez hedionda, pero el mar, subiendo hasta la mejilla del firmamento, extingue el fuego. ¡Ah!, he sufrido con éstos que he visto sufrir: un barco espléndido (que sin duda llevaba dentro algún noble personaje), hecho pedazos. ¡Ah!, el clá-mor golpeó mi propio corazón: pobres almas, han perecido. Si yo hubiera sido algún dios poderoso, habría hundido el mar en la tierra antes que se tragara el hermoso barco con todo su cargamento de almas.

PROSPERO.—No ha ocurrido nada malo. No he hecho nada sino por obsequio a tí, a tí, querida mía, a tí, hija mía, que ignoras lo que eres, y no sabes de dónde vengo yo, ni que soy mucho más que este Próspero dueño sólo de una pobre cueva y padre tuyo, por ninguna razón más grande.

MIRANDA.—Jamás se me ha ocurrido saber más.

(24) Torrente Ballester, G., *Panorama de la Literatura Española Contemporánea*. Ed. cit., p. 208.

(25) Torrente Ballester, G., *Panorama de la Literatura Española Contemporánea*. Ed. cit., p. 208.

PROSPERO.—Es hora de que te informe más. Ayúdame a quitarme de encima mi vestidura mágica: eso es, ahí queda mi arte. Sécate los ojos, consuélate. El terrible espectáculo del naufragio que agitó en tí la pura virtud de la compasión, lo he ordenado con tal seguridad por la previsión de mi arte, que no hay un alma que se haya perdido, ni un pelo tocado a ninguna criatura del barco, cuyos clamores oíste y cuyo hundimiento viste. Siéntate, porque tienes ahora que saber más cosas (26).

Este trascendentalismo, este actuar del personaje shakespiriano, mientras habla, para que su acción sirva al mismo propósito característico, contrasta enormemente con las palabras de los personajes de Benavente:

TELES.—¿Y se lleva bien el matrimonio?

MARQUES.—Están realmente enamorados uno de otro. ¿Verdad, Luis?

TOMILLARES.—Así parece. Van juntos a todas partes.

TELES.—Pero ¡eso es una cursilería!

MARQUES.—No; eso era antes. Ahora se lleva mucho la virtud.

TELES.—Eso te lo habrá dicho tu tía.

MARQUES.—No, hija, no; la verdad. Los tiempos están muy malos, y la virtud es muy económica. ¡Dímelo a mí!

TELES.—Será para tí. Yo, por menos de seis mil duros al año no podría ser virtuosa; y suprimiendo el coche, ¡que ya es virtud! (27).

Aquí las palabras salen continuamente de la escena, para referirse a la realidad inmediata y concreta, casi periodística, mientras que la obra shakesperiana es un todo entero y hermético, cuyos elementos integran su valor dentro de una totalidad que no reclama referencias a la realidad histórica.

Si Benavente, como hemos señalado, no tiene influencias ni de Shakespeare, ni de Wilde, ni de Bernard Shaw, ¿las tiene de algún escritor español próximo a él en el tiempo? ¿Qué ocurre con los no foráneos a España?...

Nos encontramos en los comienzos de siglo, cuando España ha sufrido su último desastre colonial. Existe una juventud inteligente y estudiosa, que hierve al discutir temas de política y literatura. "La oratoria —afirma Lázaro— empieza a perder prosélitos. Los escritores jóvenes luchan contra

(26) Shakespeare, W. *La tempestad. Teatro Completo II*. Ed. Planeta, Barcelona, 1968, act. I, esc. II, p. 1.511-12.

(27) Benavente Martínez, J., *La comida de las fieras. Obras completas*. Ed. cit., Madrid, 1956, tomo I, act. I, esc. IV, p. 329.

la funesta palabrería, que en el teatro, en la tribuna y en el periódico ha venido ejerciendo su influjo nocivo para la conciencia y la sensibilidad españolas” (28). El teatro de Jacinto Benavente se va imponiendo cada vez más. Un gran poeta joven, Juan Ramón Jiménez, llama al autor de *Gente conocida* “príncipe de este renacimiento” en la dedicatoria de un libro. Los dramas de Echegaray son repudiados por la nueva generación. Por entonces, cuando Benavente ha dejado ya su teatro hogareño de muñecos, “en cuyo funcionamiento —señala Aguirre Prado— él desempeña todas las funciones adscritas a la preparación de ese momento en que el telón es levantado para que los que fueron considerados como farsantes den su lección o procedan al divertimento de los espectadores” (29), el panorama teatral presentaba dos tendencias: la que mantenía la alta comedia, también considerada como “de tesis”, que ya mostraba síntomas de decaimiento; y la llamada social, que se presentaba con fuerza suficiente para permanecer.

En el maremagnum de corrientes teatrales se hallaba, por supuesto, la supervivencia romántica en el colosal temperamento dramático de don José Echegaray. Cuestión sobre la que convendría señalar un punto que, a veces, parece no precisarse con toda exactitud, y es el de que Benavente tuvo como intención definida, al llegar a la escena, la de destronar a Echegaray.

Esta tesis, con frecuencia repetida, la rechazó Benavente, que mostraba su asenso a los méritos del autor de *A fuerza de arrastrarse*. Reconoció don Jacinto el acierto de la concepción, el vigor de los caracteres, el desarrollo cierto de la acción que imponía la temática. Y él, “tan conoedor desde los tiempos de *El gran galeoto* de la obra echegarayesca, sabía que los defectos de esta obra eran idénticos a los que pueden ser precisados incluso en los dramaturgos clásicos” (30).

Con unas palabras de recuerdo zanjó la cuestión Benavente. No sólo no existía el móvil de enfrentamiento entre el autor novel y el veterano, sino que aquél no pudo sustraerse al influjo de éste. Benavente tiene presente las palabras de María Guerrero, la gran actriz que protagonizara algunas de sus obras, respecto a este posible enfrentamiento entre Echegaray y él: “Cuando todos creían ver en mi teatro como una oposición al teatro de Echegaray, sólo María Guerrero, con aquella admirable penetración suya, me decía siempre: “¡Qué disparate! Usted procede de don

(28) Lázaro, A., obra cit., p. 33.

(29) Aguirre Prado, L., *Jacinto Benavente*, en *Temas españoles*. Publicaciones españolas. Avda. Generalísimo, 39, Madrid, 1966, p. 11.

(30) Aguirre Prado, L., obra cit., p. 12.

José, y cuantas más obras de usted estreno, más me convengo de ello...” (31).

Y si aún quedase alguna duda de la cuestión Echegaray-Benavente, podríamos aportar como decisivo para su enjuiciamiento el artículo que publicó este último en el diario ABC del día 19 de marzo de 1948. Se refiere en él al estreno del vigoroso drama de Echegaray *El gran galeoto*, a cuyo estreno, que considera de “memorable”, asistió Benavente, “fanático admirador de Echegaray: “Del teatro de Echegaray —dice Benavente— no puede decirse que esté pasando. Aunque de eterna humanidad en lo fundamental, en cuanto a la realidad circunstancial, fue siempre anacrónico. Quizás lo era más en su tiempo que puede serlo ahora, cuando tanto se habla de surrealismo y de teatralidad ante todo. Nada más superrealista ni de más teatralidad que el teatro de Echegaray. Y si admiramos a Calderón, con las mismas cualidades y los mismos defectos, no sé cómo no puede admirarse a Echegaray. El día en que haya actores que sepan interpretarlo, fuera también de toda realidad, como debe interpretarse y lo interpretaban en aquel tiempo grandes actores que eran Antonio Vico, Rafael Calvo, Elisa Boldúm, Elisa Mendoza Tenorio y el cuadro de actores que les acompañaban, mejores o peores, pero todos a un tono, el tono brillante, único adecuado a estas obras, el teatro de Echegaray llegará a entusiasmar a los públicos como los entusiasmaba entonces”. Creo suficiente con lo reseñado, para comprender cómo Benavente juzgaba el teatro de su antecesor, con quien posteriormente fue hermanado al otorgársele el lauro de la Academia Sueca.

No obstante, la dirección de Benavente dentro de su época, dentro de su Europa, dentro de su generación, de los hombres del 98 —con quienes tiene coincidencias modernistas—, le señala como un gran individualista. Rompió con las formas tradicionales de nuestro teatro —con Echegaray, al que admiraba, y con sus seguidores, como Eugenio Sellés, Leopoldo Cano, Pedro Novo y Colsón, etc.—; con la línea aislada del “teatro social” de Joaquín Dicenta y con la preocupación de don Benito Pérez Galdós; prescindió de los clásicos, a pesar de la admiración que por ellos sentía; hizo caso omiso de las normas teatrales al uso; rompió con el romanticismo español, al romper con Echegaray, el último romántico de nuestra escena; fue, en suma, un modernista que sólo se dejó influir por el modernismo en lo que éste tiene de musicalidad, de ornamentación literario. Incluso en las obras de Benavente menos poéticas, “la actitud modernista se manifiesta en el gusto por la paradoja, en el cuidado exquisito de la forma, en la sutileza estetizante de los sentimientos, en el pre-

(31) Benavente Martínez, J., *Recuerdos y olvidos. Obras Completas*. Ed. cit., tomo XI, p. 817.

dominio de la literatura sobre la observación" (32), como indica, muy objetivamente, Lázaro Carreter.

"La pretensión de los escritores de su época de reformar la sociedad española, era, sin duda alguna, altamente loable. Todos se esforzaban, en la medida de sus fuerzas, para esta reforma, influidos por las lecturas y por el ambiente de la España de la Restauración. Ambicionaban ser y sentirse eminentemente españoles, pero con un amplio sentido de europeidad" (33). Quizás Jacinto Benavente, entre todos los del grupo, fuera el que menos se preocupaba por esta reforma de la sociedad —otro detalle que señala su individualismo—, aunque, casi sin darse cuenta, reformase, a través de sus obras, muchas costumbres imperantes a finales del siglo XIX. Al menos —y ello ya fue bueno— apartó a gran parte del público de los últimos coletazos del romanticismo, lo cual suponía una reforma, si no de la sociedad sí del público habitual de los teatros españoles. A este respecto, escribe Torrente Ballester: "Yo no creo que Benavente haya pretendido alguna vez, de verdad, la reforma de la sociedad española por medio del teatro. Si alguna vez se tomó en serio a sí mismo como hombre público y posible reformador fue, quizá, cuando el estreno de *La ciudad alegre y confiada*; pero entonces, se refería a la vida política, no al contenido moral de la sociedad. Sin ánimo juguetón se deleitaba en sacar a escena los defectos públicos y privados, que es, por otra parte, lo que hizo casi siempre el teatro cómico y satírico" (34).

Sabido es de todos que el teatro benaventino ofrece muchas facetas, y, por lo tanto, no es comparable a los comediógrafos de una sola cuerda, y de obra breve, aunque sea de gran significación, como Moratín, por ejemplo. Sin embargo, es con este estilo con quien cabe compararle en la tradición española. "Moratín reaccionó —afirma Valbuena Prat—, con fina observación realista y cuidado estilo, contra el desafuero desorbitado de los últimos posbarrocos, como Benavente frente al otro desafuero posromántico, que representaba el teatro —por otros motivos valioso— de Echegaray" (35).

La etapa ascendente benaventina —en sus comienzos anduvo desorientado literariamente— partía, desde 1894, con *El nido ajeno*, que viene a ser un semidrama costumbrista con fino análisis de caracteres y gran conflicto un poco dejado en el aire. Con muy escasas excepciones, todas las virtudes de su teatro y todos sus defectos están dados en esta su pri-

(32) Lázaro Carreter, F., *Literatura Española Contemporánea*. Ed. Anaya, Salamanca 1966, p. 167.

(33) Mathias, J., obra cit., p. 38.

(34) Torrente Ballester, G., *Panorama de la literatura Española Contemporánea*. Ed. cit., p. 208.

(35) Valbuena Prat, A., *Benavente en su centenario o el retorno a Benavente*, en *Tercer Programa* (Julio-Agosto-Septiembre), Madrid, 1966, p. 200.

mera obra: destreza técnica, corrección literaria, habilidad en los diálogos, superficialidad, ausencia de poesía,... A partir de este momento, su producción se va posesionando poco a poco con el cetro de la dramaturgia, que ya nadie osa disputarle. Tiene en esto —reconozcámoslo— un mérito indudable: se atrevió a escribir a contrapelo de los gustos existentes en la época, transformó al público y, luego, le suministró lo que quería. “Tuvo el talento suficiente para comprender que el rencor social es la mejor plataforma del éxito literario, pero también el buen gusto de elegir, no el torpe y melodramático rencor de las clases bajas, sino el más refinado, elegante y sutil de la burguesía: la buena moral burguesa es el punto de apoyo de sus sátiras, incluso cuando la propia burguesía es el blanco de las mismas” (36).

No escribía, Benavente, como todos los grandes escritores, para hacer alarde de talento —recuérdese lo que dice Cervantes en el prólogo de su *Don Quijote*, donde se previene contra los que puedan tachar su libro de demasiada llaneza, indicando lo fácil que le sería recargar de citas eruditas avaladas por los siete sabios de Grecia”, su llanísima historia—. Benavente es igual. El mejor Benavente —en quien influyó tanto Galdós, según noble confesión del propio Benavente— es esta sencillez que vemos, por ejemplo, en *Pepa Doncel*:

SILVERIO.—Pues si te llamas amigo mío...

LEO.—Sí, chico; amigo hasta... la consumación de ese matrimonio, con el que ni tus acreedores ni tus amigos iremos perdiendo nada. Los acreedores tendrán probabilidades de cobrar, y los amigos haremos excursiones en magníficos autos, nos invitarás a partidas de caza, juergas por todo lo alto... En Madrid, por supuesto, porque aquí... El reino de la ostra. Aquí no puede pasarse de la burrada. Es todo lo que te permiten.

FIITA.—(A GENOVEVA). No me digas que no lo sabes.

GENOVEVA.—De verdad, no sé nada. Mamá nada me ha dicho, ni creo que la marquesa haya hablado con ella.

FIITA.—Pues sí, hay plan. Mira, después de todo, para como están los hombres... Silverio es un hombre muy bien educado. Hay alguna diferencia de edad, eso sí; pero hija, si los muchachos están imposibles todos. En plan burro, como mi hermano. Yo no lo pensaría, ¿y tú?

GENOVEVA.—Yo no pienso en casarme. ¿Querrás creer que es una cosa en que nunca he pensado en serio?

(36) Torrente Ballester, G., *Panorama de la Literatura Española Contemporánea*. Ed. Cit., p. 207.

FIITA.—Porque todavía no habrás querido a nadie.

GENOVEVA.—Claro que no.

FIITA.—Sí; lo que es en Moraleda... Muchachos guapos sí hay, pero son muy brutos. ¿Verdad que son muy brutos?

GENOVEVA.—Hay algunos inteligentes.

FIITA.—Sí, los intelectuales; pero... Esos son feísimos y de una pedantería... Prefiero a los otros. En M.S.C. hay unos muchachos, sobre todo el portero... (37).

No se pretende, como se ve, innovar nada estéticamente; no se pretende hacer ninguna revolución teatral, ni romper moldes, ni establecer nuevos cánones; se trata, sencillamente, de hacer una comedia. ¡Lo más difícil! Bernard Shaw decía, con razón, que en todo el mundo solamente hay una docena de hombres capaces de hacer una buena comedia. Benavente es, sin duda, uno de ellos.

Mas en don Jacinto la ética y la estética van siempre unidas. Nunca ha sido un moralista, pero de toda su obra se desprende una lección moral: la idea del bien está latente en ella. Precisando aún más, diríamos que, antes que el bien, lo que está patente en la obra benaventina es el ideal que apunta la frase de San Agustín: "Dios mío, concededme siempre pensamientos espirituales". Jamás lo grosero, lo bajo, triunfa en la obra, aunque el dramaturgo se ha asomado a las más bajas pasiones. No obstante, y sin propósito de moraleja, cada comedia suya pone en el espectador un toque de idealidad, que es, en definitiva, lo que parece distinguir la obra buena de la mala. Si alguna vez nos deprime una obra, no será buena; si nos eleva, es una buena obra, pese a sus imperfecciones.

En su momento, Benavente elevó al público hasta su teatro; creó un público, espiritualizó el ambiente teatral; fue, en suma, un estilista de la escena.

Murcia, 1972.

(37) Benavente Martínez, J., *Pepa Doncel. Obras Completas*. Ed. cit., tomo V. act. I, esc. II, p. 314-15.