



JOSE MARIA MONNER SANS

El centenario de
Jacinto Benavente

Ediciones Revista ATENEA

AMSTER

JOSÉ MARÍA MONNER SANS

EL CENTENARIO DE JACINTO
BENAVENTE

De 1892 a 1907

C U A N D O apareció su primer libro, *Teatro fantástico*, nadie en el Madrid natal se habría atrevido a representar cualquiera de sus ocho bosquejos dramáticos, el primero de los cuales consistía en un breve diálogo entre dos figuras de porcelana... Y cuando al año siguiente, 1893, publicó un tomito de *Versos*, nadie habría podido elogiar la inspiración —que era corta para la lírica— ni los modos expresivos —que no eran llamativos dentro del género. En cambio, al publicar ese mismo año sus *Cartas de mujeres*, alguien recordó —no sé si aviesamente— que desde 1892 Marcel Prévost firmaba las *Lettres de femmes*... Sin categórica denuncia de plagio, corría, sí, el rumor de que el modelo estaba demasiado a la vista. Esta imputación de “apropiación indebida” no fue la única que quiso endilgársele a lo largo de su larga carrera de escritor.

En 1894 le costó estrenar *El nido ajeno* y así él lo refiere en *Acotaciones*, libro de 1912. En 1896 se le repitió el caso con *Gente conocida*, aunque la crítica se mostró más benévola —más benévola y menos justiciera— y el público gozó mucho al ver desfilar “lo mejor de Madrid” en esas escenas de costumbrismo satírico. Logró su primer éxito en las tablas con *La comida de las fieras*, 1898, y otro algo después —ya de innovador sentido dramático— con *La noche del sábado*, 1903, “novela escénica en cinco cuadros”, que contiene dos, el 2º y el 3º, de entonces desusada factura. Desde esas fechas y durante por lo menos dos dilatados decenios conservó Benavente el cetro de “la monarquía cómica”, para decirlo aquí con frase

resabida. De tal monarquía destronaba a José Echegaray, buen ingenio de ingeniero en el retrasado teatro postromántico español¹.

En 1907 acababa de trasponer los cuarenta y en los corrillos cafetiles se repetían y celebraban muchos de sus dichos festivos y de sus ocurrencias punzantes. De minúscula figura cenecía, corría el riesgo de desequilibrársela el enorme habano que pendía de sus labios. Disimulaba la calvicie mediante la traslación, en abrigador semicírculo, de saldos capilares de la juventud. Usaba bigotes prolijamente endurecidos a fuerza de cosméticos y el óvalo facial se le achivaba en aguzada barbita de hebras cenicientas. Las caricaturas de época destacaban las líneas mefistofélicas de su rostro, por lo común impasible. Y al alzarse el intranquilizador telón de los estrenos, parecía él desentenderse del acontecimiento, oculto en algún rincón del escenario para jugar a cara o cruz sus monedas, las "perras gordas", con cualquier utilero desocupado...

Pero aquella noche, la del 9 de diciembre de 1907, ocurrieron las cosas a la inversa, y quienes vieron al autor notaron que se le había evaporado su elegante aplomo o, si se quiere, su calculada habitual indiferencia. Tal vez porque la obra despertaba no poca inquietud tras las candilejas y temíase que desconcertara a la clientela del Teatro Lara de Madrid. Los actores, sin ser del todo pesimistas, no se sentían a gusto con trajes muy siglo xvi, insólitos en un proscenio donde la burguesía española, alta y media, acogía risueñamente piezas de costumbres contemporáneas y, en el indumento, ajustadas a la moda del día o de la víspera. Además, el público de los estrenos, bajo la estrepitosa mariscalía de Ramón del Valle-Inclán, empavorecía a los más aguerridos intérpretes. Bien se sabía que, al primer tropiezo verbal—"furcio" en la jerga de entre bastidores— o al primer titubeo en el vaivén de las réplicas o al primer

¹Casi toda la joven intelectualidad española suscribió en 1905 un documento de protesta contra el homenaje a D. José Echegaray, que puede leerse en el libro sobre *Azorín*, 1930, de Ramón Gómez de la Serna. Los firmantes —Unamuno, Baroja, Maeztu, Valle-Inclán, Azorín, Bueno, Zozaya, Grandmontagne, Bello, Grau, etc.— hacían constar que sus ideales artísticos eran "otros" y sus admiraciones "muy distintas".

Benavente no lo suscribió, acaso por diversos justificables motivos: Echegaray había sido cliente de su padre, el Dr. Mariano Benavente, médico, y él, Jacinto, lo conocía desde chico como lo atestiguan sus memorias póstumas, *Recuerdos y olvidos*, 1959; también por elemental delicadeza entre colegas, pues sus obras —quedado dicho— iban desplazando de la cartelera a las del septuagenario antecesor.

bache en la marcha de la acción, podía aborrasearse la platea. Y los peligros se acrecían porque, a telón corrido, debía Crispín espetar un prólogo rebotante de alusiones literarias —al pronto difícilmente descifrables—, recamado de arcaísmos, retorcido en oraciones multipartidas de giros hiperbáticos y recosido de conjunciones. Ese prólogo anticipaba el estilo de la obra, mitad antiguo, mitad modernizante. Ricardo Puga, que encarnaba al taimado Crispín, abrió su recitación: "He aquí el tinglado de la antigua farsa"... Y cuando la cerró —... "y he aquí cómo estos viejos polichinelas pretenden hoy divertiros con sus niñerías"— un ventarrón de aplausos disipó en el Lara las nubes decembrinas. A partir de aquella noche triunfal, Jacinto Benavente sería, para Europa y América, el autor de *Los intereses creados*.

Su comedia más famosa

Creo que diversos estímulos, y éstos de muy diversa índole, le incitaron a escribirla. No costará presumirlos si se busca apoyo en esos principios que los juristas llaman de "la sana lógica"... Acompañeme el lector.

Benavente, niño, hizo del teatro su único juguete: declamaba y representaba ante amigos y vecinos. Con chicos de pareja edad organizó uno de títeres, donde —según ha de colegirse— reinaba la improvisación. Se asemeja este entretenimiento a un borrador infantil de "commedia dell'arte", reducido a las más minúsculas dimensiones.

Ya de muchacho quería ser actor, pero como nadie le ofrecía enganche ni contrata, siguió preparando el juego de los demás, y a veces el propio, en los guiones que urdía para sentirse autor-actor o viceversa. Por algo el verbo "jouer", del francés que él leía y hablaba sin dificultad, siempre ha significado tanto "jugar" como "representar". Por algo el juego de los niños entraña representación: se simula ser esto o lo otro y no lo que se es realmente.

Al concluir el bachillerato satisfizo los deseos paternos matriculándose en Ingeniería y allí sufrió el esperado, y ansiado, tropezón disuasivo. Pasó desganadamente a Derecho. Entretanto su afición a las letras, avivada en la biblioteca familiar, lo empujó hacia las que se relacionaban con el juguete bienquerido. Y cuando en 1885 murió su padre —cuya digna figura de hombre y de profesional ha trazado con emotiva unción en las citadas truncas memorias—, Jacinto Benavente cortó los estudios, sin que la madre lo lamentara

demasiado. Quedan pruebas fehacientes de ello en la "Autobiografía" que escribió para el tomo de sus *Pensamientos*, 1931, y muy superabundantes en el de *Recuerdos y olvidos*, pues luego de intercalar en éste no pocas quejas porque fracasó en su "verdadera vocación", declara: "Cierto que hubiera preferido representar comedias a escribirlas; pero, en fin, no es tanta la diferencia de a donde hubiera querido ir y a donde he venido a parar"...

Díjose antes cómo se inició en las letras a los veintiséis años y cómo dio los primeros difíciles pasos en el teatro. Agréguese que había traducido el *Don Juan* de Molière en 1897 y *La duodécima noche* de Shakespeare en 1899, rebautizándola con el título de *Cuento de amor*, y que en 1903 su comedieta *Los favoritos* se inspiraba en un pasaje shakespearcano. Traduciría *Rey Lear* en 1911, obra que había empezado a leer la noche en que murió su padre. Y si ambos autores, el francés y el inglés, admirados por Benavente desde la juventud, metieron mano sin remordimientos en el acervo de la literatura mundial —convertido por ellos en patrimonio comunal o "res nullius"—, Shakespeare en particular supo aprovecharse del repertorio italiano. Como que aquella *Duodécima noche* tenía su fuente en una obra, *Gli Ingannati*, sobre la cual en lo referente a autor y fecha de redacción no se ha pronunciado todavía la última palabra. Y de dicha fuente italiana, cuyo primario asunto está en Plauto, derivó la *Comedia de los Engañados* de Lope de Rueda, autor que menciona Benavente en el prólogo de *Los intereses creados*. Tal mención nada fortuita —... "Lope de Rueda, Shakespeare, Molière, como enamorados príncipes de cuentos de hadas"...— apuntaba a los tres en su doble condición de autores y actores. Algún día trataría de imitarlos al encarnar, aunque con arte burdo, a su Crispín: lo hizo en repetidas oportunidades ante el público peninsular y, en 1922, ante el argentino. Elección que, lo musito de paso, bien valía como confesión de íntimas preferencias¹, vinculadas con sus afanes de niño-actor.

Lector de alto bordo, Benavente surcaba desde la adolescencia los

¹No ignoro, sin embargo, que en 1928 "La Voz", de Madrid, convocó a elecciones públicas para escoger la mejor obra benaventina. Llegaron montañas de votos y, entre éstos, el del escritor que motivaba ese plebiscito; su tarjeta decía *Señora ama*, foto copiada por "La Razón", de

Buenos Aires (31 de diciembre de 1928). Años atrás, alrededor de 1916, había anticipado dicha predilección en una "Escena que puede servir de prólogo", escrita precisamente para el tomo titulado *Mis mejores escenas* (s/f).

mares de las más caudalosas literaturas: se había hecho a la vela en la inglesa, la francesa, la italiana, la catalana. De la italiana conoció lo de mayor entidad, según lo prueban los ensayitos de su *Teatro fantástico*, el de 1892, y *La noche del sábado*, de 1903. Nada fundamental de lo hecho por la *commedia dell'arte* debió escapar a su diligente curiosidad de amplio radio: ni los asuntos y enredos que utilizaban y reutilizaban para sus funciones periódicas esos cómicos del siglo xvi, ni los consabidos personajes en que cada cual iba especializándose, ni los que algunos, agrupados en compañías estables, trasladaron a Francia cuando, sobre el Puente Nuevo, "Tabarin desde su tablado de feria solicitaba la atención de todo transeúnte", según Crispín lo rememora a telón corrido. También le constaba la pervivencia de aquella *commedia a soggetto*, o improvisada, en los teatros europeos del xvii y del xviii, donde reaparecían esos personajes.

Pudo, pues, resucitarlos Benavente sin traicionar su originaria condición muñequil. Reproducirían "las mismas grotescas máscaras de aquella Comedia del Arte italiano, no tan regocijadas como solían porque han meditado mucho en tanto tiempo"... Tiempo trisecular, durante el cual los hurgadores de archivos y bibliotecas habían desempolvado numerosos libretos y croquis argumentales para dichas representaciones, y los apuntes de monólogos y diálogos con que los actores auxiliaban la flaca o fluctuante retentiva. Y a pesar de agrandarse la parentela de Polichinela y Arlequín y la de Colombina y Pantalón, perduraron sus nombres como figuras que tal vez reanimaban —no es posible afirmarlo categóricamente— las de la comedia de Plauto y las de la popular latina: el militar fanfarrón, el avaro, el docto pedante, el necio, el zafio, el anciano simplete y aprensivo, etc. Entre otros de menor renombre, Shakespeare y Molière, Ben Jonson y Marivaux, Goldoni y Moratin, hijo, se adueñaron de esas figuras, retocándolas a su personal arbitrio. Subsistieron en el teatro con los tradicionales atributos caricaturescos, como tipos que risueñamente caracterizan modalidades temperamentales o que estrafalariamente abultan hábitos adquiridos en cargos y profesiones, oficios y menesteres. Automatizados en sus connotadas reacciones, parecían adelantarse a ejemplificar aquella ley de la comicidad que en *Le Rire* expuso y explicó Bergson: "las actitudes, los gestos y movimientos del cuerpo humano son risibles en la exacta medida en que este cuerpo nos hace pensar en un simple mecanismo".

Por boca de Crispín, Benavente nos presenta sus figuras como

simples “muñecos o *fantoques* —obsérvese el italianismo— de cartón y trapo, con groseros hilos, visibles a muy poca luz y al más corto de vista”. Y reitera deliberadamente un concepto: “Bien conoce el autor que tan primitivo espectáculo no es el más digno de un *culto* auditorio de esos tiempos; así de vuestra *cultura* tanto como de vuestra bondad se ampara”. Pues si el público medio habría de solazarse con las trapisondas de Crispín en la inlocalizable ciudad que ha de conquistar creando intereses, el auditorio culto —pospóngase aquí el adjetivo— habría de descubrir en la composición de esta “farsa guiñolesca” y en las sutilezas de varias escenas donde el protagonista afina sus parlamentos y bocadillos, la amplísima cultura —literaria y dramática— de Benavente.

Todos los personajes importantes de esta comedia tienen sus moldes en los de la italiana “*dell'arte*”. Al Capitán —que se apellidó Fracassa o Spavento en el país de origen, Scaramouche en Francia, Matamoros en España— Crispín lo califica de “glorioso” con adjetivo pedido a Plauto. El propio Crispín forma parte de la ramificada familia de los Capitanes y su complicado árbol genealógico puede seguirse en el denso volumen sobre *La Commedia dell'Arte*, 1955, publicado en París por Pierre-Louis Duchartre. De ahí que aludiendo a su estirpe, Crispín diga de sí que siempre sintió “*el animus belli*”. Y el pobrete Arlequín, cuyo viejo traje lleno de remiendos se policroma en rombos para esconderlos, es una transformación o reencarnación del criado italiano, que a poco se convertiría en “*le Domestique*” de Molière. Mantiene amistad Arlequín con la gentuza del hampa y por esto su novia, Colombina, confía en él para atender y amenizar la fiesta organizada por Doña Sirena: “Conoce a muchos truhanes de buen humor que han de prestarse a todo”... Y esa legendaria Da. Sirena, mitad mujer seductora y mitad pez escurridizo, es la tercera en amores, de luenga ascendencia en las letras occidentales: las de España ofrecían a Benavente desde la *Trotaconventos* y la *Celestina* hasta las hembras de la *picaresca*.

El barbado Pantalón, oriundo de Venecia y que ha convertido su alma en una hucha de escudos, arranca de *La Aulularia* plautina y luego de transitar por la Italia del siglo xvi con apelativos de aun dudosa etimología, se llama Shylock en el drama de Shakespeare y Harpagon en la comedia de Molière y se cuela en la novela burguesa del xix, con Balzac o Galdós por ejemplo, y en el teatro catalán de nuestro siglo con *Bona gent* de Santiago Rusiñol. Autor éste de quien Benavente tradujo una obra en 1902. Y Colombina, la criada, conserva en *Los intereses creados* los rasgos de *vivaracha* y

entrometida que así la perfilan en cientos de libretos italianos. Son allí sus gemelas Smeraldina, Franceschina, Coralina, etc., todas de igual extracción social y todas, en su nominación, con igual sufijo de diminutivo. Y al locuaz Doctor de los latines macarrónicos nos lo hace llegar Benavente desde cierta ciudad de abolengo curial, Bolonia, donde uno de sus designativos, Balanzon, respondía connotativamente a la balanza de la justicia, "bilancia", de la cual ha de derivar tan ilustre y equilibrador apellido. Y de Nápoles nos trae al tortuoso Pulcinella, emparedado entre gibas, personaje asignable al "barba" de las actuales compañías. Y además de Silvia, modelo de hijas —"yo haré siempre lo que mi padre ordene, si a mi madre no le contraría y a mí no me disgusta"...—, aparecen los criados, "zanni", vocablo italiano que es corrupción de Giovanni. Durante sus viajes hasta recalán en Rusia esos criados, como nos lo demuestra Duchartre en el antecitado libro. Son los elegidos para recibir golpes y planazos, y de esta suerte el movimiento escénico, muy del agrado popular, rueda hacia la bufonesca pantomima. Al enmarcarla, los cómicos del siglo xvi buscaban lugares abiertos —una calle o un jardín— más que interiores: Benavente aprende la lección para dos de sus tres decorados.

Resta añadir algo acerca del protagonista, quien proviene —dice Benavente— "del libre reino de Picardía" y, como buen sabidor de supercherías y artimañas, se esmera en embaucar al prójimo. Pero contaba en la tierra de Benavente con distinguidos antepasados: los personajes de la novela picaresca y los graciosos del teatro clásico. Y mucho más de España rodearía a Crispín porque el autor había leído a Mariano José de Larra —maestro de la generación del 98 como afirmó Azorín en *La voluntad* (1902)—, y no es imposible hallar en un pasaje de *Los intereses creados* la reminiscencia de *Empeños y desempeños*. Véase: cuando dialogan Da. Sirena y Colombina, ésta previene a su señora que, para prestar ayuda en la fiesta nocturna, cocineros, criados y músicos exigen cobrar por adelantado. De situación análoga se quejaba la copetuda dama de principios del xix que Larra presenta en aquel cuadro de costumbres: "Debo a los músicos tres noches de función". Y esa dama recurre a un prestamista para resolver sus dificultades. Es decir, que la técnica de uno y otro, Larra y Benavente, consiste en exhibirnos primero el reverso íntimo y, después, el anverso social del respectivo personaje femenino. De la situación de Da. Sirena se entera Crispín y, aun siendo de Picardía, o por serlo, se siente a sus anchas en España... Como fingido criado de su aparente amo, Leandro, considera que

forman ambos una pareja bifronte. Estas parejas, si no son de exclusiva invención española para mostrar al hombre en la integridad de su yo, ilustran las letras desde Don Quijote y Sancho y Don Juan y Catalinón hasta Don Juan y Ciutti. Benavente, pues, hace suyo el procedimiento al emparejar amo y criado y hacer que éste se sincere ante Da. Sirena: "Mi señor y yo, con ser uno mismo, somos cada uno una parte del otro... Todos llevamos en nosotros un gran señor de altivos pensamientos, capaz de todo lo grande y de todo lo bello. Y a su lado, el servidor humilde, el de las ruines obras, el que ha de emplearse en las bajas acciones a que obliga la vida. Todo el arte está en separarlos de tal modo, que cuando caemos en alguna bajeza podamos decir siempre: no fue mía, no fui yo, fue mi criado", etc.

Bajo su falsa máscara de criado y con ribetes de pícaro y de gracioso, Crispín usa un vocabulario que, subrayándolo aquí, aviva sospechas para la averiguación esclarecedora del lector actual: "Ya sabéis quien soy yo —dice a Colombina—: el de los ruines empleos, el que siempre, muy bajo, *rastrea* y socava entre toda mentira y toda indignidad y toda miseria". Pero se enorgullece de la lealtad de su servidumbre, "esta lealtad que se humilla y se *arrastra* para que otro pueda volar y pueda ser siempre el señor de los altivos pensamientos, el de los bellos sueños". Y luego dice a Leandro: "Yo sé bien que no conviene siempre *rastrear*. Alguna vez hay que volar por el cielo para mejor dominar la tierra. Vuela tú ahora: yo sigo *arrastrándome*".

Y el arrastrarse es propio de los reptiles. Repta la serpiente, uno de los ofidios, y "scrpere" en latín equivale a andar arrastrándose. Y como ofidio deriva de "ophis", que en griego significa serpiente, el apelativo de "Mefistófeles", palabra de curso internacional, conserva una raíz que liga al personaje con la serpiente, símbolo éste de atracción engañosa y de corrupción. Hasta los diccionarios —el de la Academia Española, p. ej.— registran esa acepción complementaria. Y además registran "mefítico", lo que produce vapores sulfurosos, donde subsiste la misma raíz. Nos aproxima al azufre y, por extensión, al denominado "azufre diabólico".

El itinerario lingüístico que acabamos de recorrer —con perdón del lector y de los técnicos en la materia— parte de "rastrear" y "arrastrarse" en el Crispín de Benavente y nos conduce a la leyenda germana de Mefistófeles que durante el medievo se había desarrollado en Europa —incluso en la España del siglo xiv— y que reelaborará Goethe, inmortalizándola. Se trata, como es notorio, del hombre

que ha vendido su alma al Diablo. Y la leyenda germana arranca del viejo Doctor Fausto, ahito de sabiduría, y de Mefistófeles, su tentador. Por esto, en el primer *Fausto* de Goethe, detrás del protagonista rejuvenecido y su amada, se desliza cautelosa la figura de Mefistófeles, seudocriado del ya rejuvenecido doctor.

Obsérvese asimismo que por tan ilustre embaucador del género humano manifestó Benavente inocultable y muy consecuente férvida simpatía. Nunca lo descuidó durante su dilatada carrera. Varias obras lo incluyen hasta en el rótulo: *Mefistófela*, *El Demonio fue antes ángel*, *Tú, una vez y el Diablo, diez*. Y curioso es comprobar cómo al concluir la fiesta en casa de Da. Sirena, tras Leandro y Silvia aparece Crispín, ese otro seudocriado que —como el de Goethe, guardadas sean las distancias— también tienta al amo con astucia luciferina: “La timidez de los hombres —le susurra— hace ser más atrevidas a las mujeres”...

Si me ha acompañado el lector en este sinuoso recorrido habrá advertido que he tratado de inquirir los diversos estímulos, y éstos de muy diversa índole, subyacentes en el ánimo del autor cuando escribió su comedia más famosa, cuya idea generatriz estaba apuntada por él en *Los buhos*, pieza del mismo año. Son dichos estímulos los que alcanzo a presumir sin forzar exageradamente la indagación. Las fuentes indirectas de la obra, nacionales unas y extranjeras otras, no disminuyen la novedad de su trama, claro intento en 1907 de “reteatralizar el teatro” antes de que se difundiera la resobada fórmula de los Evreinoff y compañía.

Muchos aciertos de Benavente revelan maestría de ejecución y seguro dominio de los medios expresivos: el prólogo, que es página de antología; la prosa, flexible de sintaxis y rica de vocabulario clásico, con su taracea de sustantivación y adjetivación añejas y con la hábil alternancia de estilo, ora numeroso, ora cortado; el zigzag intencionado e irónico del diálogo; los versos ocasionales de sesgo modernista; el asunto, de líneas elementales y bien graduada trabazón; los personajes, movidos por cordeles de guiñol para que la acción reavive la de la comedia del arte; las escenas, de brillante colorido, en que Crispín da la réplica al Hostelero, al Capitán y Arlequín, a Colombina, a Da. Sirena, a Polichinela, a Pantalón o al Doctor Boloñés y su Secretario; el animadísimo cuadro postrero, con sus postreros acelerados compases que remedan la técnica de Molière: nudo gordiano resuelto de un tijeretazo para, gozosamente, conceder el triunfo al amor. Un triunfo que se aminora por culpa del irremediable escepticismo de don Jacinto al preguntar Crispín.

dirigiéndose a Leandro: "¿Y es poco interés ese amor? Yo siempre di su parte al ideal y conté con él siempre". Consiguientemente, equiparación de términos en la pregunta y registro contable en la afirmación cruel. Aunque quiera endulzarnos la pócima al advertir Silvia que "no todo es farsa en la farsa", pues "hay algo divino en nuestra vida que es verdad y es eterno y no puede acabar cuando la farsa acaba"...

Ocasional personaje de novela

Suele ser peligroso sobrevivir en las letras. Y entre los longevos de nuestro siglo ha de incluirse a Benavente. Sobreviviéndose, pudo observar los altibajos de su popularidad en España e Hispanoamérica y también pudo confrontar los opuestos juicios con que la crítica mundial —y más en los países de habla castellana— calificaba el conjunto de su producción o ésta o aquella pieza en particular. Sospecho que para no marearse ante la alabanza lisonjera o para no amilanarse ante la diatriba enconada, se escudó en su deliberada glacial displicencia. Hay anécdotas que así lo corroboran.

A los altibajos de su popularidad se refieren varias de las historias de la literatura contemporánea y, especialmente, las que estudian la española deteniéndose en esa "generación del 98", no siempre encuadrada con el debido rigor metodológico. El lector informado ha de tener noticia cabal o aproximada de tal variabilidad —harto comprensible— en el cambiante favor o disfavor de crítica y público ante las obras de autor tan prolífico. Demasiado prolífico, sin duda. Pero no cualquier lector conocerá la "petite histoire" que aquí paso a resumir.

De noviembre de 1912 data una novela española que reflejaba muchas facetas de la vida diaria en Madrid: ya la del Rastro, emporio de heteróclita buhonería; ya la de los cafés y cafetines donde acampaban escritores y toreros, artistas y clientela de toda laya; ya la de las casas de huéspedes y las casas de citas; ya la de los teatros que satisfacían a auditorios exigentes o la de los que acogían el "género chico" autóctono o las "varietés" cosmopolitas. Y si el novelista nos conducía al Teatro de la Princesa era para departir con Alfonso Pérez de Toledo —léase Fernando Díaz de Mendoza—; si a su vestíbulo y pasillos, para escuchar la ceceosa parla estridente de Alberto del Monte-Valdés —léase Ramón del Valle-Inclán. De clave por fuera, almacenaba bastante sustancia por dentro dicha novela. Otras de la misma pluma la habían antecedido: una de verdeguante flora y lujuriosa urdimbre, *Tinieblas en las cumbres*, firmada con el seudónimo

de Plotino Cuevas; alguna hecha del natural sobre "la vida en los colegios de jesuitas", *A. M. D. G.*¹, que mereció el comentario elogioso de José Ortega y Gasset, recogido a poco en *Personas, obras, cosas...*, libro de 1916; otra, de habilísima composición y feliz simbología, *La pata de la raposa*. Se anunciaba con estas tres el gran novelista que llegaría a ser Ramón Pérez de Ayala. Y confirmaba el fácil vaticinio la de noviembre del 12, titulada muy castizamente *Troteras y danzaderas*. En ésta volvíamos a encontrar al autor, semioculto bajo el alias de Alberto Díaz de Guzmán —Bertuco en *A. M. D. G.*—, y, siquiera de paso, veíamos a muchos escritores, sea transparentemente identificables, sea factiblemente individualizables por datos concernientes a los géneros que cultivaban. No es del caso agotar aquí la, para mí en parte, esclarecible galería: acotaré que, además de las figuras antecitadas, por las páginas de la novela discurrían Galdós, Maeztu, los Alvarez Quintero, Eduardo Marquina, Villaespesa, etc. Junto a ellos, en abigarrado cuadro, desfilaban seres extraídos de las más diferentes capas sociales, profesiones u oficios o con actividades censalmente irregistrables: variedades de nuestra especie bípeda, siempre condenada a un común sino de perplejidad, desazón y angustia. El hombre como "criatura sujeta al mal metafísico" —de Pérez de Ayala, adviértase bien, es la frase—, atormentado el hombre, allá en la hondura, "por el dolor de pensar"...

Corto la obligada reseña para desenredar de la madeja de personajes ocasionales el que ahora ha de aparecer. Se trata de Bobadilla, autor dramático: "Hombre mínimo de estatura y eminente de agudeza e ingenio, pulquérrimo en el vestir y cuyo cráneo era un trasunto del de Mefistófeles, injerto en el de Shakespeare, que se atusaba los alargados bigotes, muy atento a cuanto se decía, pero sin intervenir en el coloquio. Las manos de Bobadilla tenían extraña expresión: dijérase que en ellas radicaba el misterio de su arte. Eran unas manos pequeñuelas, cautas, meticulosas, elegantes, activas y en cierto modo tristes, desde las cuales se dijera que colgaban, por medio de sutilísimos e invisibles hilos, gentiles marionetas, como si los dedos conocieran los incógnitos movimientos de la tragicomedia humana". Para presentar a este Bobadilla —un doble de Benavente—, el boceto era de certeros trazos. No embellecido por cortesía o cortesanía de colega...

Pero si me equivoco y hubo en la semblanza cortesía o cortesanía,

¹Por supuesto, en *Panorama de la literatura española*, 1956, de G. Torrente Ballester, no figura esta obra. Y, por supuesto, en la España

de Franco nadie señala hoy aquel artículo de Ortega... que nunca le perdonaron los clericales.

ésta se le esfumó presto al ejercer de crítico teatral, entre 1915 y 19, el novelista del 12. Lo hizo —eso sí— cuidando la apariencia de mesurada ecuanimidad en sus líneas, aunque no en las entrelíneas. Reconocía a Benavente “talento nada común, agudeza inagotable, fluencia y elegancia de lenguaje, repertorio copioso de artificios retóricos y escénicos”... Es decir, dotes no creadoras, sino accesorias para el autor dramático. Metieron mucha bulla en España e Hispanoamérica las opiniones de Pérez de Ayala, edulcoradas a veces con ambiguas palabras de superficial encomio, a veces acibaradas con otras de menoscabadora intención estimativa, pues en el teatro de su país consideraba a Benavente “un valor negativo”. Los únicos valores positivos asignábanse a Galdós, los hermanos Álvarez Quintero y Arniches. Y el libro en el cual reunía esos artículos, *Las Máscaras*, tomo 1, 1919, disfrutó de publicidad volandera y un tanto escandalosa. Media España alfabetizada rezongó molesta o gruñó herida. En Hispanoamérica no suscitó excesiva atención el entrevero periodístico madrileño, y si bien bastante de lo argüido por Pérez de Ayala, dialéctico sagaz, despertaba cierta comezón de incertidumbre, la verdad es que el crítico no contó con la simpatía del lector corriente, para quien —aun desconociendo el todavía fresco boceto de Bobadilla en *Troteras y danzaderas*— resultaba hartos sospechosa la apreciación vertida sobre un conjunto de entonces setenta obras, algunas de extraordinario éxito. Acaso los únicos gozosos fueron los esnobes, que al cepillar bruscamente a contrapelo como lo hacía el crítico, se procuraban el goloso deleite de sentirse por encima del vulgo errante y —con perdón de Darío— si algo municipal, no del todo espeso. A la sazón decíase que Benavente, si de Pérez de Ayala le hablaba alguien, pronto enroscaba una sonrisa maliciosa en las azules volutas de su habano... Este minúsculo pormenor no me consta. Sí que cuando vino a la Argentina en 1922 le oímos musitar una noche, con voccecita apagada y en charla de sobremesa, esta ocurrencia muy de él: “Meterse conmigo en España hace intelectual a la gente”... Ocurrencia que, de ser improvisada para responder a mi pregunta, debió parecerle digna de acuñación porque la repitió treinta años después a Andrés Muñoz, colaborador de “La Nación” bonaerense (22 de abril de 1951). Mas no concluye aquí la reseña de los hechos documentables.

En efecto: transcurrieron varios lustros desde la 1ª edición de *Las Máscaras* y durante ellos el teatro benaventeano poquísimamente se renovó en sus ordinarias, regularizadas moliendas anuales. Pese a esto, al reimprimirse dicho libro en 1940, Pérez de Ayala cantó la palinodia en los siguientes términos: Constan aquí —decía— juicios sobre la obra

dramática de Benavente “de los cuales estoy arrepentido y que, a dejarme llevar de la inclinación, hubiera tachado en esta cuarta salida”. Pretendía demostrar así que el sentido crítico no se le había “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 agregaba luego: “Declaro paladinamente que, desde una perspectiva serena, el Sr. 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 de lo contemporáneo”. Y ha de conjeturarse que entre esas “obras excelentes” no desdeñaba *La Malquerida*, antes calificada por él de “drama policíaco”...

Aleccionante en este centenario de Jacinto Benavente la pequeñísima historia que queda resumida. Los protagonistas de ella, escritores de primera categoría, merecen bien justificada consideración intelectual y, para no retacearla a ambos, hemos de olvidar sus oscilaciones políticas de derecha a izquierda y de izquierda a derecha, sus veleidosos correteos entre monarquía, república y totalitarismo franquista, su nada diáfano comportamiento cívico. Duele no poder destacarlos ante la juventud de Latinoamérica (unamos estrechamente estos dos miembros para bien de nuestros países) como guías conscientes de su responsabilidad, como hombres no acomodaticios en los momentos de prueba, como dechados de inquebrantable conducta, si uno y otro hubieran dado motivo para la ejemplarización de circunstancias. Resignémonos, pues, y convengamos en que no todos los escritores de Europa y de América han alcanzado a ser dignos émulos de aquel Benedetto Croce en la Italia fascista. Resignémonos, pesarosos.

*Algunos plagios imputados a D. Jacinto*¹

“Nada —sentenciaba Musset en *Namouna* con intrépido desenfado—, nada pertenece a nadie. Todo pertenece a todos. Y es preciso ser ig-

¹En mi prolongada vida, de pronto setenta —verticalidad mediante—, he debido ser muchas veces “perito de plagio” en los Tribunales de Buenos Aires y he debido intervenir en recientes debates universitarios relacionados con una denuncia de pla-

gio que se radicó en nuestra Facultad de Filosofía y Letras. Al examinar ahora los procesos incoados contra Benavente, me amparo en estos antecedentes personales. Y excuse el lector que haya creído pertinente consignarlos.

norante como un maestro de escuela para ufanarse de decir una sola palabra que nadie haya dicho antes: hasta plantar coles es imitar a alguien". Aun achicada ahora la enorme "boutade" del poeta, concédase por lo menos que la originalidad absoluta no depende del capricho de cada recién llegado al huerto de las letras para plantar sus coles...

Ningún escritor moderno puede jactarse de que la obra propia no sea tributaria, en alguna medida, de la obra ajena. Pues aunque se valga el escritor de la introspección —o de sus "vivencias" según ahora está decretado decir— y de la observación de la realidad circundante, fuentes "directas" ambas, provéese además, voluntaria o involuntariamente, en fuentes literarias, esto es, "indirectas". De ahí que quienes alardean de originalidad absoluta revelen, o pobrísima cultura, o carencia de sentido autocrítico, o lamentable egolatría. Estampado este dictamen digno de Perogrullo, vuelvo a Benavente.

Ya dije lo acaecido en 1893 con *Cartas de mujeres*: remedo —sustrábase— del libro de Prévost de título homónimo. Circulaba la hablilla sin tomarse alguien el sencillo trabajo de compulsar las dos colecciones. Y las dos colecciones, si innegablemente idénticas en la tapa, son claramente distintas en el contenido: apuntes de psicología francesa, aquí y allá muy picantes, ofrece el epistolario de Prévost; apuntes de psicología española, donde alternan la gracia y la travesura, el de Benavente. Se aproximan en lo genérico femenino y se distancian en lo específico nacional de su respectiva materia costumbrista y —huelga recalcarlo— en el estilo de una y otra. Pero mejor sería usar el plural, estilos, porque algo el francés y mucho el español, dejan ambos que cada una de las firmantes escriba lo suyo para que así se vierta al papel, casi sin intermediarios, lo suyo individualísimo. Ningún crítico ecuánime podía en 1893 ni podría hoy tildar de plagiarlo a Benavente.

Había corrido bastante agua bajo todos los puentes hasta 1912, si bien contadas gotas por el mísero lecho del Manzanares, cuando un periodista guatemalteco, Enrique Gómez Carrillo, afirmó impertérritamente que *La comida de las fieras*, 1898, no era sino un arreglo de *Le repas du lion*, 1897, de François de Curel. El culpado respondió sin arrugar su consustancial fina compostura, y quienquiera que lo desee podrá confirmarlo en la 5ª serie de *De sobremesa*, 1913, recopilación de livianos artículos: "¿Ha sido ligereza? —se preguntaba Benavente— Para ligereza, es demasiado. ¿Ha sido mala intención? Para mala intención, es poco"... Y, en efecto, cotejadas ambas obras durante un curso universitario de 1930, los estudiantes cercioráronse con-

migo de que no se parecen ni en el tema, ni en el asunto, ni en el ambiente donde está radicada la acción de cada una, ni en los personajes diseñados por los respectivos autores. Hasta los títulos adquieren significación bien diferente en francés y en castellano. Y sépase que la comedia de Benavente arrancaba de un episodio de incidental resonancia en España: la almoneda de la casa ducal de Osuna al finar el siglo. Por esto el domador es el bocado que más codician las ficras, y nada tiene que ver con "la parte del león", con la porción de mayor volumen en un reparto o en una repartija de ganancias. La irresponsabilidad del denunciante, barullero articulista de radio internacional, se puso sobre el tapete del Ateneo de Madrid —¡tiempos dichosos aquellos!— al realizarse la lectura comparativa de las dos obras para desagaviar a quien en Madrid había nacido.

Al año siguiente, 1913, y mientras triunfaba *La Malquerida*, desde la fuerte Cataluña —siempre dignamente celosa de la producción vernácula— empezó a soplar un vientecito insidioso que podía marchitar los nuevos lauros del escritor madrileño: se murmuraba que su modelo era *Misteri de dolor*, de Adrián Gual, pieza estrenada en 1904. El runrún basábase en el similar anudamiento del incesto, acaso sin advertir sus difusores que ni a los tragediógrafos griegos —si el problema de la "originalidad" y no el de la "perfección" hubiera sido para ellos problema— se les habría ocurrido exigir el monopolio de tal nexa temático, presente ya en la epopeya. De ahí que las posibles analogías entre la obra de Benavente y la de Gual no fueran más allá de algo librado al "dominio común", pues ni el medio, rural en ambas, se pinta con traslaciones sospechosas; ni *La Malquerida* muestra equivalencias de acción dramática y de pasajes y situaciones con respecto a *Misteri de dolor*; ni Raimunda, Acacia y Esteban están calcados sobre Mariagna, Mariagneta y Silvestre; ni hay semejanzas entre los personajes secundarios, alguno como el Rubio benaventino de tan inolvidable vigor escénico y de tan activa participación en la culminación del conflicto trágico: verdadero "personaje agente" a la vera de Esteban. Nuevamente en pareja amo y criado.

Y corrió todavía mucha agua sin que se acreciera la del Manzanares... Llevaba apiladas Benavente un centenar de piezas, muchas traducidas a varios idiomas, y al estrenar en 1931 *Cuando los hijos de Eva no son los hijos de Adán* se intentó enrostrarle otro plagio. Seguía esta obra —no es ociosa la referencia— a *Los andrajos de la púrpura*, del año anterior, inspirada en las relaciones amorosas de Eleonora Duse y Gabriele D'Annunzio. Detalle de algún interés en aquellas fechas porque las biografías invadían a la sazón el género

narrativo y, aunque efímeramente, el género dramático. Tales fenómenos de hibridación acontecen de tanto en tanto para bien o para mal de las letras: novelas históricas e historias anoveladas, dramas históricos e historias dramatizadas, novelas biográficas y biografías anoveladas, etc. Un tal Flaubert recurrió hasta a la arqueología para su novela *Salammbô*... Perdónese la digresión.

Pues bien: se aseveró —sin acusación firmada, creo— que *Cuando los hijos*... la había moldeado Benavente sobre *The Constant Nymph*, novela de 1924 publicada por Margaret Kennedy, que luego teatralizó la autora con la ayuda de Basil Dean y que llegó sin demora a la pantalla. Adaptada a la escena francesa por Jean Giraudoux, se tituló *Tessa (La nymphe au coeur fidèle)*. Benavente, cierto es, pudo leer la novela en la lengua original o en la versión francesa, ésta de 1928 o 29. Pudo, quizá, leer o ver en inglés la comedia escrita por la Kennedy y Dean. No, empero, la adaptación de Giraudoux porque se estrenó en 1934. Mas, al fin de este intrincado periplo de ediciones, traslaciones, traducciones y adaptaciones, ¿qué similitudes había entre la obra española de 1931 y la inglesa de 1924? Apenas alguna imprecisa correspondencia entre la familia Werner, de Benavente, y la familia Sanger de Miss Kennedy, las dos radicadas en el Tirol. Correspondencia en el común punto de apoyo —que Benavente debió señalar en nota aclaratoria, si de ese punto partió—, pero lo restante, todo lo restante le pertenecía. Suyo el estudio de los caracteres, y con sobresaliente relieve el del personaje principal, Carlos Werner. Y para ese Carlos Werner se abasteció Benavente —no sería riesgoso demostrarlo— en la biografía de Ricardo Wagner. Seguía así el cauce por él abierto en 1930 con *Los andrajos de la púrpura*. Y, a mayor abundamiento, repárese en que el personaje principal de Margaret Kennedy no era Sanger, sino una de sus hijas. Por lo demás, cualquier lector curioso comprobará que son de Benavente en dominio propio todas las escenas, fundamentales o episódicas, de los dos actos siguientes. Y de él, en fin, el tema: si a los hijos de Eva no les consta la paternidad de Adán, puede suceder que ellos nunca se consideren y se respeten como hermanos. Segundo caso de posible incesto en la dramaturgia del autor.

Hecha aquella salvedad atinente al punto de apoyo que Benavente acaso aprovechó como trampolín, nada evidencia un apoderamiento a mansalva —o copia servil— ni una apropiación desfiguradora sin beneficio para las letras —o plagio— de los elementos esenciales de *The Constant Nymph*. Se trataría, a lo sumo, de uno de los muchos fenómenos de "impregnación" o de "contagio" que la literatura compara-

da alcanza a documentar: por ejemplo, el de *La moglie ideale* (1890) de Marco Praga, hermana itálica de *La parisienne* (1885) de Henry Becque. En el caso de Benavente, a lo sumo se trataría de un "empréstito" de escaso monto para iniciar la operación dramática. El teatro mundial está lleno de empréstitos de igual índole y no siempre de escaso monto, y nadie osaría reivindicar para tal o cual autor —loado sea Musset— la propiedad exclusiva del viejo método con que se plantan las coles indigestas...

Como enseña un especialista en la materia, Gustave Rudler, "todo prestatario no es un ladrón; no lo es sino cuando está convencido, al pedir prestado, de no poder devolver" (*Les techniques de la critique et de l'histoire littéraires*, Oxford, 1923). Porque un escritor devuelve lo recibido, a veces con elevado interés, mediante el pago en talento... y "talento" se llamó antiguamente a una unidad monetaria que por algo lo era también de peso.

Expuesto cuanto antecede sobre los plagios atribuidos a Benavente, espigo en el tomo de sus *Pensamientos*, 1931, el que resulta aplicable a los procesos contra él incoados: "Es posible que un español se resigne a no tener talento; lo difícil es que se resigne a que lo tengan los demás"... Adjudicable, por extensión, a hombres de otras nacionalidades.

Benavente en su generación

Nadie ignora que cuando hacia 1898 emprende la marcha un pelotón de escritores españoles, su postura es de disconformidad ante la realidad del país y su actitud es de beligerancia contra el pasado inmediato en que tan triste realidad se asienta. Entre los integrantes de ese pelotón de insurgentes omito a Ángel Ganivet, que en el aquel año pone fin a sus días; a Manuel Bueno, poco escritor y muy periodista, hombre decidido a conquistar apresuradamente una situación estable en el mundillo oficialista de los Borbones; a los Machado, a mi entender no incluíbles en la tan zarandeada generación cuando ésta —entiéndase bien— emprende la marcha. Sobre tal problemita y para no estirar mi trabajo, evito la explicación que fundamentaría la exclusión de Antonio Machado —el más auténtico, el más grande y varonil poeta español de nuestro siglo— y la de su hermano Manuel, buen poeta y fino prosista. Quedan los restantes escritores, nacidos en el lapso 1864-74. Junto a ellos, otros de menor importancia en los géneros de creación. Y un investigador omnisciente como Ramón Menéndez Pidal, algún crítico de sagaz mirada como Eduardo Gómez de Baquero (Andrenio), un historiador de vasta versación y de sano liberalismo

como Rafael Altamira, algún pintor que, como Ignacio Zuloaga, lleva al lienzo temas del 98. Todos de la indicada década y todos radicados, casi de continuo, en Madrid.

Y ha de anticiparse en esta revisión que al lado de sus coetáneos, varios escritores aventajan a Benavente en vehemente disconformismo y en agresiva beligerancia ideológica: desde Miguel de Unamuno hasta Pío Baroja y, al publicar sus primeros libros, desde José Martínez Ruiz —que todavía no había anclado en su definitivo Azorín— hasta Ramiro de Maeztu. Y aunque la prosa atildada de *La noche del sábado* y *Los intereses creados* y la fabla rural de *Señora ama* y *La Malquerida* revelen la dúctil pluma de Benavente, algunos camaradas lo aventajan en felices innovaciones formales al hispanizarse el modernismo¹ que les llevó Darío a fines, justamente, del 98: Ramón del Valle-Inclán, hacia arriba, con su opulencia verbal preciosista o, hacia abajo, con su pintoresco desgarro de lenguaje y, en ambos movimientos, con su arcaizante exuberancia, con su caudaloso don imagi-nativo; Azorín, con la asordinada entonación menor de su acostumbrado registro, con los cuadros evocadores de matización impresionista, con un recetario de personal invención para pulverizar el periodo y vaciarlo de sonoro empaque y tribunicio engolamiento. Mas la confrontación de todos ellos y Benavente no puede ser plenamente probatoria porque la prosa dialogada del teatro tiene otras exigencias, busca otro diapason y se acomoda a otros ritmos, distanciándose así de la prosa algo didascálica del ensayo y de la corriente prosa narrativa y descriptiva. No ha de perderse de vista, además, que el teatro fue género literario ocasional en la producción de Unamuno y ocasionalísimo en la de Azorín, y que sólo Valle-Inclán podría haber sido émulo de Benavente, si el ancho público hispanohablante hubiera dispuesto de más receptiva sensibilidad para acoger sus comedias poéticas, sus comedias bárbaras, sus farsas, sus esperpentos.

En la crónica de la generación hecha por ellos mismos —Azorín, Maeztu, Baroja— o por el hermano de éste, Ricardo, al escribir los amenos capítulos de su *Gente del 98* (1952), o por españoles de promociones posteriores —como Corpus Barga, Baeza, Gómez de la Serna,

¹El enfrentamiento de modernismo y noventayochismo no pasa de ser una reciente invención —de conjeturable circunstancial compromiso— que se desmorona al observar cómo en figuras representativas del 98 se mezclan las preocupaciones político-

sociales con las artístico-literarias. También se mezclan en la prosa y el verso de un gran catalán, Juan Maragall, nacido en 1860 y de cuyos rasgos de escritor puede inferirse su parentesco espiritual con Unamuno y, después, con Antonio Machado.

de Torre, Barja, Fernández Almagro, Salinas, del Río y Benardete, Díaz Plaja, Marías, Dolores Franco, Torrente Ballester, Granjel, etc.—, no suele faltar Benavente en la nómina. Varios de ellos, sin embargo, pretenden rebajar la significación de su producción dramática, sin advertir que, a las claras, entrañaba la renovación del estilo en el teatro español de aquella hora. Y todavía hay quienes pretenden olvidarla, sea por carencia de suficiente información, sea por pereza para la relectura —o simplemente lectura— de un centenar y medio de obras llevadas por él a las tablas.

El lector y yo sabemos que se ha abusado del término “generación” y que no siempre —lo reitero— puede usárselo con el debido rigor metodológico. Pues por encima o por debajo de las peculiares diferencias individuales, una generación se constituye como hermandad entre hombres de edad pareja, como afinidad de sentimientos e ideas al encarar los problemas capitales del propio país y a veces del mundo, los problemas de la época, o ámbito temporal, en que esos hombres o surgen o maduran para su vocación definidora: filosofía, política, letras, artes, etc. Pero aun esquivando la discutible teoría de las generaciones —harto afecta a medir y pesar los impulsos y móviles de la aglutinación humana y harto inclinada a parcelar y cuadricular los periodos históricos—, dígame muy sencillamente que las peculiares diferencias individuales, derivadas de la particular idiosincrasia, tienden a amenguarse si en determinado momento de esos periodos prevalecen ciertos factores nivelantes. A veces, en la historia general, a veces en la historia de la cultura de un país o de países vecinos o de países de compartida lengua o, en fin, del amplio mundo. Factores que tienen mayor intensidad acomunadora en hombres de pareja edad, de análoga o similar formación intelectual y de trato asiduo en instituciones y centros, en redacciones, tertulias y cafés, cuando algún suceso de honda repercusión colectiva —para estos españoles de 1898, las causas y las consecuencias de la guerra hispano-yanki— logra unirlos cual si los atrajera la fuerza de un imán. Recurro aquí, de intento, a la imagen del imán que el profesor alemán Hans Jeschke empleó en 1934 al estudiar *La generación de 1898 en España*¹.

Cronológicamente, de Unamuno a Maetzu, extremos de la serie a mi parecer, median diez años. Tal coetaneidad, reforzada por los factores predichos, explica su visible “aire de familia” al concluir el siglo XIX y comenzar el XX. Al unísono se muestran entonces resueltos a enjuiciar sin blanduras la responsabilidad imputable a los inep-

¹De esta obra apareció en 1946 profesor chileno Yolando Pino Saa- una buena traducción, hecha por el vedra.

tos gobernantes y —rechazando con el pasado cualquier mínima complicidad— bien resueltos a plantear los problemas de España y, de ser posible, abarcar integralmente a España como máximo problema. Unamuno con pertinaz continuidad a lo largo de su existencia y Maeztu en sus años juveniles enfocan ese problema máximo. Baroja y Azorín ven, cada uno a su modo, los problemas de España. También Benavente, aunque con menos acritud en la censura que sus colegas y, por supuesto, con más afilada ironía. Y algo al margen de ellos permanece Valle-Inclán, pues en él predominan, al finalizar el siglo XIX, las preocupaciones estéticas y estilísticas. Las de índole histórico-social y las políticas se les despertarán después.

Aunque no me considero habilitado para realizar una exhaustiva pesquisa en la copiosa producción de Benavente, estimo fácil señalar, siquiera, las semejanzas que la acercan a la de sus más célebres cofrades cuando emprenden la marcha.

Todos coinciden en su disconformista postura y en su beligerante actitud al encararse con la España oficial, la de la restauración borbónica. Esta militancia se canaliza en libros de muy distinto contenido y de muy diferente estructura y se dispersa, al principio, en revistas y periódicos de corta duración. Maeztu lanza *Hacia otra España* (1899), colección de fatigantes artículos que, entonces, no hacían presumir su evolución —o involución— futura; Unamuno pregona, entonces —porque no tardó en desdecirse—, la necesaria europeización de su patria al escribir *En torno al casticismo* (1902), secuela del epistolario con Angel Ganivet, reunido en 1912 bajo el título de *El porvenir de España*; Azorín emprende algunas ruidosas campañas sobre asuntos de extrema candencia —el atraso en los sistemas de explotación agrícola, el juego como lacra de la sociedad, los arraigados y consentidos vicios de la política central que, por serlo, centrípetamente absorbe las energías y las rentas de la nación— y publica *La voluntad* (1902), en cuyas páginas finales relata el homenaje tributado a Mariano José de Larra, aquel Fígaro descontentadizo y sarcástico que había enseñado a mirar la realidad circundante sin cristales embellecedores; Baroja da a la imprenta *Camino de perfección* (1902) para rastrear en su protagonista, Fernando Ossorio, las diferentes circunstancias —de educación y de ambiente— que le deforman su concepción de la vida, y, transcurridos unos años, otra novela importante, *El árbol de la ciencia* (1911), lienzo sombrío de la postración española y, derivadamente, de la flaqueante enseñanza universitaria; Valle-Inclán, el menos desvelado a la sazón por los problemas nacionales, empasta el retrato de un marqués “feo, católico y sentimental”,

del cual ofrecé sus "memorias amables" en cuatro famosas *Sonatas* (1902 a 1905).

Las respectivas fichas individualizadoras de estos escritores treintenarios se iban así llenando en los decenios que encabalgan los dos siglos: Macztu, detonante, habla a sus conciudadanos de la agonía de España; Unamuno, polemista terco y filosofante sin sistema, se enreda en insistentes monodialogos para aguijonear con sus reflexiones y paradojas a los satisfechos, orondos lectores; Azorín, bravío sueltista en la mocedad, la de *Charivari*, hilvana ya narraciones —más que orgánicas novelas— para mostrar cuanto subyace, informulado o ahogado, en una nación ilusionada todavía con su brillante historia vieja y de espaldas a la declinante historia presente; Baroja, rebotante de vasco malhumor, publica varias tripartidas series novelescas, desde las cuales contempla a un país incapaz de corregir lo corregible y a un Madrid que renuncia a su función de ciudad monitora. Con ellos alterna Benavente, quien destila su sonrisa burlona o su fastidio elegante al llevar al escenario los chanchullos de los politiqueros, la ridícula presunción de las familias blasonadas, la ostentación de la burguesía enriquecida, los amaños de cuantos mal hacen el bien que simulan hacer, el abatimiento de la vegetante clase media, la vitalidad apocada de la urbe natal o la de aquella gazmoña Moraleda —repárese en el nombre—, villa que él agregó al mapa de España, extendiéndole por propia mano su acta de fundación, tal como Galdós lo había hecho para su toponimia de fecundo novelista en la Orbajosa de *Doña Perfecta*, en la Ficóbriga de *Gloria*, en la Socartes de *Marianela*¹.

Quiero, en efecto, poner de relieve que ya en *Gente conocida*, 1896, el comediógrafo satiriza despiadadamente a esa gente, la de rumbo. Que al año siguiente, en *La Farándula* —quizá bajo la influencia del bronco aragonés Joaquín Costa— muestra cómo sobre convencionales artificios se arma el tinglado de los partidos monárquicos turnantes, el conservador y el liberal, ambos equiparables y ambos representativos de las fuerzas oligárquicas madrileñas, las cuales actúan, por delegación, mediante los caciques y caciquitos de ciudades secundarias, de pueblos y de poblachos. Que en *La comida de las fieras*, 1898, al descalabrarse la casa ducal de Osuna, hinca otra vez el bisturí en la so-

¹Benavente, en geografía política, se preci6 de más "internacional", como lo certifican su Nirván y su Silandia de *El drag6n de fuego* (1903) y su Suavia de *La princesa Bebé* (1904). En la primera se habla tam-

bién de la susodicha Suavia y del reino de Franconia. Las dos obras, sin la potencia dramática de *La noche del sábad6*, siguen la línea de ésta.

ciudad de su tiempo. Que en *Lo cursi*, 1901, prosigue esa tarea de disección para descubrir la frivolidad y el esnobismo de ricos y nuevos ricos. Que en *La Gobernadora*, 1901, vuelve a los sucios entretelones de la política, añadiendo algunos trazos complementarios a su anterior *Farándula*. Y que ha de mantener esta doble tesitura —la de la sátira ligera y escéptica o cáustica y reprensora y la de la ironía, fillosa como navaja toledana— en obras de próximas fechas y de diverso aparejo dramático: *Rosas de otoño*, 1905, *Los malhechores del bien*, 1905, *La losa de los sueños*, 1911, *La ciudad alegre y confiada*, 1916 —inspirada ésta en incidentales sucesos de la actualidad política y que resulta flojísima continuación de su más famosa comedia—, *Alfilerazos*, 1924, *Pepa Doncel*, 1928. Lista incompleta, pero suficientemente demostrativa. De ella se excluye *Los intereses creados* por la intemporalidad de su asunto y la universalidad de su tema.

Aparte de las diferencias temperamentales entre sus coetáneos y Benavente —éste dos años menor que Unamuno y ocho mayor que Maeztu—, otra lo aleja de ellos y proviene del género de su predilección. Y dentro de ese género, de una especie, la comedia, que vació en muy variados moldes, desde el de la francamente satírica hasta el de la ostensiblemente dramática. Por esto no abundan entre sus numerosos personajes los caracteres de recia composición y sí, en cambio, los retratos con modelo a la vista o las caricaturas de llamativo diseño o los tipos de peculiarísima traza. Por excepción aparece una Rosina, la de *La losa de los sueños*, o una Dominica, la de *Señora ama*, o una Raimunda, la de *La Malquerida*. Y es que se aficiona sin continencia a esbozar retratos, caricaturas y tipos. Y en el lapso abierto desde 1915 con *El collar de estrellas*, *La propia estimación*, *Campo de armiño* y *El mal que nos hacen* gusta del diálogo disertativo y discursivo, bastante plúmbeo en el tablado, que no es adecuado púlpito para pronunciar sermones moralizantes. Pero no es ésta, felizmente, su mejor cuerda y a poco, con femenina volubilidad, deja de pulsarla: lo probarían, por ejemplo, *Lecciones de buen amor*, 1924, de tierno contenido; *El hijo de Polichinela*; 1927, con el bien hallado símbolo de su prólogo; la ya citada *Cuando los hijos de Eva no son los hijos de Adán*, de atrevida intención. Incurre luego en yerros incomprensibles, dada su experiencia profesional, al exportar *Para el cielo y los altares*, estrenada en Buenos Aires. Y aunque ensaya por entonces varios recursos del llamado "teatro de vanguardia", salta a la vista que en su técnica es postiza esa adición: lo confirman, creo, *El Demonio fue antes ángel*, *Vidas cruzadas*, *Tú, una vez y el Diablo*, diez.

Queda dicho que Benavente baja a menudo del púlpito y prefiere fisgonear —muy a lo sacristán— en la cotidiana realidad española para ridiculizar defectos colectivos de casi imposible desarraigo. En este aspecto su teatro —una porción de su teatro— lo aproxima al disconformismo de los demás escritores del 98. Pero los factores personales son los que en cualquier generación impiden la total homogeneización del equipo. Es decir, la carga de singularidad auténtica que logra sobresalir dentro de la pluralidad generacional. De ahí que la producción de Benavente, más allá de las fronteras nacionales y en parangón con la de dos de sus contemporáneos, se parezca algo a la de Oscar Wilde y poquisimo a la de George Bernard Shaw, de seguro porque éste, sí, en muchas de sus obras afrontó temas de proyección sociológica y desarrolló escenas de tensa brega dialéctica. Es que la comedia shawiana adquirió densidad al ser fecundada por el teatro de ideas que en Europa, y pronto en América, impuso Ibsen. Y esta última afirmación —conviene recalcarlo— no podría aplicarse a la dramaturgia de Benavente sino con alcance muy accidental y en dosis muy reducidas.

Sesenta años de teatro

Gracias a los esfuerzos de su padre, disfrutó Benavente de una juventud holgada en un hogar que se distinguía por su muy madrileña burguesa felicidad. Conoció a hombres de merecido prestigio en la sociedad española —entre ellos un donjuán, D. Juan Valera, que comentó algo tardíamente, en 1901, sus *Cartas de mujeres*— y, en el consultorio del padre, a actores y actrices de renombre. Al representarse *Gente conocida*, escrita antes que *El nido ajeno*, algunos críticos sentenciaron que “de la primera a la segunda, por orden de estreno, se advertían innegables progresos”¹ en el novel comediógrafo... Nadie que las haya leído podría hoy compartir tan superficial y equivocado juicio. Mas en aquellos días mucho retumbaban los arbitrarios palmetazos que, para alborotar al público, aplicaba a los autores un tal Arimón, distribuidor de aplausos y de vapuleos en su columna periodística, y lograban también relativa notoriedad las parrafadas de Urrecha sobre cosas de teatro. Nada extraño, pues, que a éste le soltara una quintilla, luego famosa, Ricardo de la Vega, el de *La verbena de la Paloma*:

¹El entrecorillado pertenece a *Acotaciones*, libro de Benavente, fechado en 1914.

*En Bombay dicen que hay
terrible peste bubónica;
aquí Urrecha hace la crónica
de un drama de Echegaray...
¡Mejor están en Bombay!*

Peligroso aquel Madrid de la volandera saeta festiva, que a diestra y siniestra disparaban Leopoldo Cano, Manuel del Palacio, Narciso Serra, Antonio Palomero, Miguel Ramos Carrión, Melitón González (seudónimo de Pablo Parellada), Vital Aza, el susodicho de la Vega —hijo de Ventura, argentino o argentino españolizado— y algunos más que aquí, inevitablemente, olvido.

Cuando Benavente hizo esos sus primeros tanteos, dominaba aún en los escenarios el retrasado romanticismo peninsular y aún el público y los críticos no se habían familiarizado con el teatro realista, modalidad allí incipiente del 90 al 900. Peligroso aquel Madrid para el autor recién llegado. Su *Nido ajeno* replanteaba el viejo tema del honor, pero sin el melodramatismo de *El gran galeoto* de Echegaray. Y se daba la circunstancia, tan inusitada en el tinglado español, de que el tercero de los tres consabidos personajes —esto es, el posible o virtual amante— era hermano del marido. Comedia de discreta, de velada dramaticidad y sin “gran escena”; de situaciones bien graduadas, no demasiado ásperas y nada efectistas; con un primer acto cerrado “a la francesa” y desarrollados los tres en lenguaje llano, nada grandilocuente. Es decir, que moviendo varias de las piezas ya movidas por sus antecesores en el anterior tablero romántico, urdía Benavente jugadas muy diferentes. No intentaba conmovir al público recurriendo a las escalonadas sorpresas que se empleaban hasta bien entrado el último decenio del siglo. De ahí que en 1894 siguiera siendo el ignorado autor de tres libros de valía escasa y venta escasísima y el de una comedia de paso fugaz por la cartelera. Todavía entonces le llamaban “el hijo del doctor Benavente”...

Queda apuntado que se resarcía de estos sinsabores con *Gente conocida*. A poco, otro escritor joven, el futuro “Azorín”, conoció al comediógrafo y le dedicó un artículo celebrando la intención satírica de dicha obra: en ella se espejaban “las malas costumbres de muy buenas familias”, frase benaventeana de varios lustros después. Levantado el telón, muchos espectadores creían descubrir urticantes alusiones a parientes, amigos y vecinos, sin sospechar que otros espectadores retribuían esa suposición con pareja simultánea reciprocidad. Y por esta senda transitaría de buen grado Benavente, delineando del

natural retratos, caricaturas y tipos de su más frecuentado medio social: para probarlo cito, por ejemplo, desde *La comida de las fieras* y *Lo cursi* hasta *Pepa Doncel* y *Literatura* (1931). Figura en ésta el propio autor, sólo tenuemente recatado bajo el alias de D. Joaquín Benavides. Al estrenarse en Buenos Aires, recuerdo cómo el actor que encarnaba a D. Joaquín buscaba reproducir la faz de D. Jacinto.

Con muchas de dichas obras embutía Benavente un espécimen moderno en el varias veces secular repertorio de la comedia costumbrista de su país. Pero si de ésta se apartaba —como en el caso de *El nido ajeno* y en los de *Alma triunfante* (1902), *Más fuerte que el amor* (1906), *Los buhos* (1907), *La fuerza bruta* (1908), *La losa de los sueños* (1911)—, exponíase a decepcionar al público, habituado de tiempo atrás a los personajes que declamaban y gesticulaban en los tremendos dramas echegaraianos. Y repito que esto cabalmente —la renovación del estilo en el teatro— significó el autor antes de alcanzar la etapa de su culminación dramática.

Podía destacarse ya junto a sus demás connacionales de mayor nombradía. En la vecindad de Galdós, maestro a quien respetaba desde la juventud, y así lo demostró cuando alguien propuso a Benavente para el Premio Nóbel y él se adelantó a decir que sólo el de "nuestro mejor novelista" debía señalarse como candidato de peso: copio estos renglones de un artículo inserto en *De sobremesa*, 4ª serie, 1912. Y se podía sentir cómodo al lado de Dicenta, de Guimerá, de Rusiñol, de los Alvarez Quintero. La excesiva fecundidad de estos hermanos andaluces tendía a la composición de comedias de sensiblero tono o de comedietas reideras —embretadas en un costumbrismo regional— que no alcanzaban el nivel de la aguzadora comedia satírica, ni la galanura de la llamada "alta comedia", ni la categoría de la comedia dramática, especies en las cuales brillaba la creciente pericia de Benavente. Por otra parte, Galdós tenía más óptica de novelista —de gran novelista entre los grandes europeos del siglo XIX— que óptica de comediógrafo. Y algunos éxitos de resonancia, como el de *Juan José* del aragonés Dicenta, el de *Tierra baja* del catalán Guimerá, el de *El místico* de otro catalán, Rusiñol, no oscurecían los del madrileño, varios de resonancia extraordinaria: *La noche del sábado*, *Los intereses creados*, *Señora ama*, *La Malquerida*.

Apagado eco, en cambio —por culpa de críticos y público—, tenía el original teatro de su estricto coetáneo Ramón del Valle-Inclán y el renovador teatro de Jacinto Grau, once años menor que ambos. Y aunque surtían a las empresas diversos autores de desiguales méritos —Linares Rivas, los esposos Martínez Sierra, Arniches, Villacpesa,

Eduardo Marquina, los hermanos Machado, etc.—, en la bolsa de los valores escénicos la firma Benavente, de verificable solvencia, mantenía estable y elevada cotización. Entretanto, la fuerte Barcelona, en obras de su propia lengua, asistía complacidamente a las promisorias innovaciones —algunas selladas por la visible influencia de Maeterlinck— que signaban dos dramaturgos de recio vigor y fina sensibilidad: Adrián Gual e Ignacio Iglesias.

Esa preterición de la anterior normativa dramática que Benavente personificó en la España finisecular debe entenderse desde la concepción y la realización de la obra hasta la creación de los personajes y la elaboración del diálogo. Por lo demás, su producción teatral no constituía una mera prolongación —con sumas y restas, trueques y retoques— del tradicional realismo hispano. Algo le llegaba de fuera, preferentemente el nuevo mecanismo de la acción escénica que él aprendió en el teatro francés de sus contemporáneos, según lo confesó paladinamente al estrenar *Gente conocida*. No sin que diversos motivos de inspiración, varios no realistas, y diferentes resortes técnicos, varios asimismo no realistas, provinieran de sus lecturas de poligloto: italianas, inglesas, francesas. No negó haber gustado de Ben Jonson y, aparte del *Don Juan* de Molière, vertió al castellano una de Dumas, padre, una de Augier y una de Hervieu. Y hasta adaptó con Anfonso Danvila una afamada novela, *Manon Lescaut* de Prévost, el abate deciochesco. Se explica así que esas semillas de tan distintos orígenes dieran sus frutos en, por ejemplo, *La escuela de las princesas* (1909) y *La noche iluminada* (1927).

No debo cerrar este trabajo sin puntualizar que al año siguiente de *Los intereses creados* estrenó *Señora ama*, comedia pensada en Aldeanuevo —donde entonces acostumbraba veranear— y casi entreoída allí, admirable estudio de un carácter, la Dominica, esposa de Feliciano, simpático espécimen de donjuán pueblerino. Que de 1911 data *La losa de los sueños*, dos actos quizá vividos por Benavente y que él situó en un cafetín y en un cuartucho: estampas de seres dolorosamente destinados a soterrar bajo lápida los sueños juveniles, tanto los de la gloria como los del amor. Desesperanza de muchos ante el inevitable fracaso de sus vidas y reconcentrada congoja de Rosina, que termina en emocionante escena muda: pedalea su máquina para coser una prenda de niño, la del propio hijo que jamás conocerá a quien fue su padre. Y data de 1913 aquella *Malquerida*, tragedia de poderoso aliento y cuya sólida construcción reposa sobre el encadenado desarrollo de tres actos perfectos.

Considero que después de *Cuando los hijos de Eva...* —con treinta

y tantos años de teatro— entra en la zona donde se agostan las ricas simientes. Cuando para él se anuncia el crepúsculo, alborea un nuevo teatro que, anticipado por Grau en España, va a granar en las obras de un dramaturgo de estro poético, Federico García Lorca, y en las de un diestro comediógrafo, Alejandro Casona.

Desde la madurez bien halagada, este D. Jacinto nada solemne, algo encogido de maneras y bastante metido en sí, defendía el ocio de su tertulia nocherniega y el sibaritismo de sus horas de lectura y de las que reservaba a la fluente pluma incansable. Protégia de los demás sus regaladas comodidades de solterón y el gatuno egoísmo de quien se había colocado, desde joven, más allá del bien y del mal... El cinismo de algunas frases que se le atribuyen —selladas por mordaz o por muy descarada intención— y la procacidad de las anécdotas que se le endosan —si no todas fidedignas, muchas, sí, verosímiles¹— iluminan esa doble faz de su personalidad versátil y escurridiza: en ciertos apuros, nadie más osado que el tímido y nada más desconcertante que la imprevisible reacción verbal del contertulio lacónico. Sobre todo, del contertulio lacónico en la algarabía de un café madrileño... Pero la mañosa frialdad de Benavente no le impedía escribir, con desbordante calidez humana las escenas de *La fuerza bruta* o con inesperada ternura de abuelo las de *Lecciones de buen amor*. Y a él se debió la tentativa de organizar un teatro infantil, para cuyo repertorio compuso, entre 1909 y 10, *Ganarse la vida*, *El príncipe que todo lo aprendió en los libros*, *El nietecito*.

Aparte de las obras no dramáticas de iniciación aquí ya citadas, publicó Benavente algunos libros de heterogéneo contenido: *Figulinas*, *Vilanos*, *Palabras, palabras*, *Acotaciones*, *Crónicas y diálogos*, *Conferencias*, junto a los seis tomos de *De sobremesa* donde reunió sus envíos a "El Imparcial" de Madrid.

En Estados Unidos, Inglaterra, Italia, Francia, Alemania, Rusia y Holanda —que yo sepa— se representaron con éxito varias de sus obras. Entre las biografías del autor hay dos de Angel Lázaro, para una de las cuales, la aparecida en 1925, escribió breve prólogo Benavente. De él son las siguientes líneas: "No seré yo quien diga: no soy así, ante retrato tan favorecido. Ya lo dirán otros. Somos de tantos

¹En 1921 un periodista español, Manuel Toledano, que firmaba sus libros con el seudónimo de Miguel Gil de Oto, publicó un opúsculo muy curioso: *Rasgos de ingenio de Jacinto Benavente*. Había andado Tole-

dano por estas tierras nuestras y en 1914 nos arrojó un libro divertidísimo y panfletario (perdónese me el galicismo) donde alternaban la prosa y el verso, titulado *La Argentina que yo he visto*.

modos como personas creen conocernos. En realidad, somos... ¿Quién sabe? Hoy está en moda cierta literatura anecdótica de intimidades y cominerías. Fulano —aquí un nombre ilustre— en zapatillas. Mengano —aquí otro nombre célebre— en calzoncillos. Con buena o con mala intención, estas obras empecqueñecen a los ojos vulgares las figuras más altas y respetables. A los ojos vulgares, porque esas obras, más que la pequeñez del hombre ilustre, nos dicen la pequeñez de quien sólo supo ver pequeñeces en ellos. Más que nada, prueban la poca estimación en que el observado tuvo al observador, cuando para él sólo supo mostrarse tan vulgar y mezquino¹.

Medítese esa aserción pírrónica de 1925 —“somos de tantos modos como personas creen conocernos”— y apréciese su afinidad con la formulación de uno de los temas básicos del teatro de Pirandello¹. Tiene en las líneas transcritas la entonación muy conversacional y de entrecasa a que era afecto Benavente cuando se proponía rebajar el diapason elocutivo. No todos los escritores, indudablemente, están capacitados para arrogarse igual señorío de la lengua.

Y poquísimos son los que, a la par de él en nuestro siglo, arrancan tanta diversidad de arpegios al teclado de su género predilecto: desde el juguete cómico y la comedieta de fantoches, el sainete y la zarzuela hasta la comedia en su más ancha gama, el drama y la tragedia. Su mensaje refleja un escepticismo casi glacial, a veces intermitentemente mitigado, o por momentáneos arrebatos de emoción honda y sin retórica —como en *La losa de los sueños*—, o por reflexiones sobre el aciago destino del hombre, aunque con retórica —como en *El mal que nos hacen*—, o por centelleos de triunfante bondad que atraviesan de pronto los bastiones de su vigilante incredulidad sistemática —como en *La fuerza bruta* o en *Lecciones de buen amor*—, o por relámpagos de pasión cívica al denunciar la hipocresía de la beneficencia social —como en *Los malhechores del bien*. Su escepticismo, que trata de recatar con discreteos, ingeniosidades e ironías, retruécanos, paradojas y sarcasmos, trasunta íntima tristeza y ésta reaparece, omnipresente, en las inconclusas memorias de 1959. Tristeza que encubre bajo la

¹No es ésta la única coincidencia entre el madrileño de 1866 y el argentino de 1867: Benavente dijo, alrededor de 1922, que la “mayor habilidad” y el “mayor arte” del autor dramático estriban en “dejar a los personajes libremente vivir su propia

vida y expresarse en su propio lenguaje”. Se le oyó en Buenos Aires, meses antes de otorgársele el Premio Nóbel de aquel año, al disertar sobre la “Psicología del autor dramático”: véase el tomo de sus *Confesiones* (1924).

sonrisa comprensiva, perdonadora de las debilidades ajenas... y las propias, tal vez porque Benavente ha conocido demasiado —según decía Pérez de Ayala en 1912— “los incógnitos movimientos de la tragicomedia humana”. Para hacerlos evidentes llevó la tragicomedia humana al teatro.