

VARIOS ENFOQUES DE JACINTO BENAVENTE

1. — Antes de la primera gran guerra de este siglo apareció una novela, cuyas páginas reflejaban buena parte del vivir madrileño: el autor nos llevaba, ya al Rastro, emporio de la más heteróclita buhonería, ya a un camarín del Teatro de la Princesa para departir con Alfonso Pérez de Toledo —léase Fernando Díaz de Mendoza—, ya a vestíbulo y pasillos de cualquier teatro para escuchar la ceceosa parla estridente de Alberto del Monte-Valdés —léase Ramón del Valle-Inclán—. De clave por fuera, tenía mucha sustancia por dentro la tal novela, fechada en noviembre de 1912. Otras de la misma pluma la habían antecedido: una, de muy verdegueante urdimbre, *Tinieblas en las cumbres*; alguna hecha del natural, *A.M.D.G.*, con el subepígrafe de “La vida en los colegios de jesuitas”, por cierto no reimpressa recientemente y que —entonces— mereció el comentario elogioso de Ortega y Gasset en *Personas, obras, cosas...*; otra, de hábil 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 lo confirmaba aquella de noviembre del 12 titulada *Troteras y danzaderas*, donde de cerca conocíamos un poco al propio autor, trasfigurado en Alberto Díaz de Guzmán, y a muchos escritores españoles, sea directamente pintados, sea aludidos mediante datos concernientes a su diversa producción. No es del caso agotar aquí tan descifrable lista: bastará refrescar la memoria del público informado con la mención de Galdós, Maeztu, los Quintero, Eduardo Marquina. Junto a ellos, en disperso y abigarrado desfile, seres extraídos de las más diferentes capas so-

ciales, profesiones u oficios o con actividades censalmente irregistrables: variedades de nuestra especie bípeda, condenadas todas a un común sino de desazón y angustia. El hombre como "criatura sujeta al *mal metafísico*"—de Pérez de Ayala es la frase—, atormentando el hombre, allá en la hondura, "por el dolor de pensar"... En la heterogénea galería de personajes se destacaban ocasionalmente, ora el barbado Monte-Valdés, ora aquel D. Sixto Díaz Torcaz, cuya prócer figura física y literaria correspondía a la del artífice de *Misericordia*, ora algún otro español conspicuo. Y, por supuesto, recorríamos los suburbios donde arraiga el hampa de mejor tradición, y alternábamos con Toñito, el torero, y nos colábamos en los corrillos cafetiles de pintores, actores, escritores. De pronto dábamos con Bobadilla, el 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 alongados 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". Boceto de certeros trazos, no embellecido por cortesía o cortesanía de colega. Sin embargo, Pérez de Ayala, habría de retocarlo en breve al oficiarse de crítico teatral, aunque bajo la apariencia —sólo la apariencia— de imparcialidad justiciera: "talento nada común, agudeza inagotable, fluencia y elegancia de lenguaje, repertorio copioso de artificios retóricos y escénicos"... Es decir, cualidades no creadoras, sino de significación accesoria para el autor dramático. Metieron mucha bulla en España e Hispanoamérica los juicios emitidos entre 1915 y 1919 por Pérez de Ayala, edulcorados aquí y allá con ambiguas palabras de superficial encomio, aquí y allá acibarados con otras de menos-

cabadora intención estimativa. A la postre, en la escena española contemporánea era Benavente “un valor negativo”. Los valores positivos se llamaban Galdós, los Quintero, Arniches. Y el libro que agavillaba esos juicios, *Las máscaras*, tomo I, disfrutó de la publicidad volandera que el escándalo suele amplificar. Media España alfabeta rezongó y gruñó herida. En Hispanoamérica se siguió displicentemente el entrevero periodístico madrileño y si bien bastante de lo argüido por Pérez de Ayala, dialéctico sagaz, podía despertar perplejidades, la verdad es que el crítico no suscitó la simpatía del lector corriente, para el cual —aun desconociendo el todavía fresco retrato de Bobadilla en *Troteras y danzaderas*— resultaba sospechosa la apreciación vertida sobre un conjunto de setenta u ochenta obras —importantes algunas—, que en un cuarto de siglo había concebido aquella testa calva, demasiado grávida sobre el alámbrico cuerpo menudo... Acaso los únicos gozosos fueron los esnobs, que al cepillar a contrapelo según lo hacía Pérez de Ayala, se procuraban su habitual deleite: sentirse por encima del vulgo municipal y espeso. Benavente no se engañaba sobre el particular y, cuando nos visitó en 1922, dijo una noche en charla de sobremesa: “Meterse conmigo hace intelectual a la gente”. Frase que debió parecerle digna de acuñación porque la repitió treinta años después en una entrevista concedida a Andrés Muñoz (*La Nación* de Buenos Aires, 22 de abril de 1951).

Trascurrieron varios lustros desde la 1ª edición de *Las Máscaras*. Durante ellos el teatro benaventino poco se renovó en sus ordinarias moliendas anuales, lo cual no fue óbice para que Pérez de Ayala cantara la palinodia al reimprimir dicho libro: Constan aquí —decía en 1940— 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 impetrita, relativamente distante, cuando, por razón de la edad impetuosa y el ejercicio polémico, que es actividad cotidiana en la re-

pública 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 lo lado muchas veces, el cotejo con lo mejor de lo antiguo y de lo contemporáneo". Y ha de conjeturarse que entre esas "obras excelentes" figuraba *La Malquerida*, antes calificada por él de "drama policíaco"...

Desaparecido ahora Benavente, quizás haya sido oportuno recapitular algunos incidentes de esta aleccionante "petite histoire", de la cual se desprende tan fácil moraleja. Sus protagonistas, escritores de primera categoría, merecen muy justificada consideración y para tributársela debemos apartar el recuerdo de sus vaivenes políticos de derecha a izquierda y de izquierda a derecha, sus veleidosos correteos entre monarquía, república y dictadura, su nada claro comportamiento cívico. Cierto es que habríamos preferido señalarlos como intelectuales 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. Pero aquello, lo preferible, resulta inhacedero en ambos casos a esta altura de nuestro siglo. Resignémonos, pues, y convengamos en que no todos se llaman Benedetto Croce.

2. — Ha de incluirse a Benavente en la generación de 1898, sin que se destaque como uno de sus más característicos componentes. Lo aventajan en vehemente disconformismo y en iracunda militancia desde Unamuno hasta Pío Baroja y, al iniciarse en las letras, desde Azorín hasta Maeztu. Y con ser rica y flexible la prosa benaventina en vocabulario y sintaxis —tanto la atildada de *Los intereses creados* con su taracea de añeja sustantivación y adjetivación y con la hábil ternancia de estilo, ya numeroso, ya cortado, como la rural,

finamente reelaborada para sus castellanos de *Señora ama y La Malquerida*—, varios camaradas lo aventajan en innovaciones formales al hispanizarse el modernismo que desde América les llevó Darío: Valle-Inclán, hacia arriba, con su opulencia verbal o, hacia abajo, con su pintoresco desgarrado de lenguaje; Azorín, en el tono menor del connatural registro, con el lujo de sus matices expresivos, con la sugestión evocadora de cuño impresionista, con el recetario usado para pulverizar el período y vaciarlo de sonoro empaque y tribunicio engolamiento. Pero la confrontación de ellos y Benavente no puede ser plenamente demostrativa porque la prosa dialogada del teatro tiene otras exigencias, otro tono y otro ritmo, bien distintos de los de la prosa narrativa y descriptiva. Y no ha de perderse de vista que el teatro fue mester ocasional de Unamuno; que Azorín, cuando ya a más de medio camino tentó cultivarlo, fracasó como autor dramático; que sólo Valle-Inclán habría podido ser émulo de Benavente, si el ancho público hispanohablante hubiera dispuesto de más rica sensibilidad para acoger con aplauso sus comedias poéticas, sus comedias bárbaras, sus farsas, sus esperpentos. Valle-Inclán, extraordinariamente dotado para el género, tuvo apagada resonancia en las tablas: su teatro fue más leído que representado. Y lo mismo aconteció luego con el teatro de Jacinto Grau, por culpa de aquel público hispanohablante, preferentemente el español, tan poco inclinado a estimular cualquier innovación en la dramaturgia.

En la crónica de los del 98 hecha por los coetáneos —Azorín, Maeztu y Ricardo Baroja, p. ej.— o por españoles de promociones más recientes —p. ej., Corpus Barga, Baeza, Gómez de la Serna, Salinas, de Torre, Laín Entralgo, Díaz Plaja— figura siempre Benavente en la nómina. Lo cual no impide que otros quieran olvidarlo. Y esto entraña ofuscación, si es que no proviene de pereza para la relectura, 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 en-

focar, en lo esencial por lo menos, los problemas del propio país —a veces del mundo— y de la época en que esos hombres, o surgen, o maduran para su vocación definidora: política, letras, artes, etc. Pero sosláyese aquí la moderna teoría de las generaciones, tan grata a la sociología alemana —bastante plúmbea con sus incisos y subincisos clasificadores— y dígase, muy sencillamente, que aquellas diferencias individuales, derivadas de la idiosincrasia de cada cual, suelen amen- guarse cuando, en determinado momento de la historia políti- cosocial o de la historia de la cultura, prevalecen ciertos fac- tores nivelantes. Factores que tienen mayor gravitación en hombres de pareja edad, de similar formación intelectual y de trato o camaradería frecuente, si algún suceso de vasta repercusión —el desastre del 98 para estos españoñles— lo- gra aglutinarlos rápidamente. Obsérvese que de Unamuno a Maeztu, extremos de la serie, median diez años. Tal coetanei- dad, unida a los factores predichos, explica que se note entre ellos visible “aire de familia” en las postrimerías del siglo XIX y a principios del XX. Por entonces están dispuestos a enjuiciar sin blanduras la realidad española, causante del reciente infortunio. Quieren plantear los problemas de Espa- ña o, de ser posible, abarcar a España, integralmente, como problema. Unamuno siempre y Maeztu en sus años mozos in- tentarán lo máximo. Baroja y Azorín verán, cada uno a su modo, los problemas de España. También Benavente. Y algo al margen de todos quedará Valle-Inclán, en sus comienzos con inclinaciones más estéticas y estilísticas que las de sus compañeros.

La relectura de la producción benaventina, aun sin ago- tar la indagación posible, permite convalidar aquel aserto. Ha- de recordarse, p. ej., que en *Gente conocida* (1896) nos ofre- cía ya una punzante sátira de la llamada “alta clase” madrileña: no es un secreto que la comedia hubo de titularse “Lo mejor de Madrid”. Que en *La Farándula* (1897) mostraba —quizá bajo la influencia de Joaquín Costa, el bronco arago- nés— cómo sobre convencionales mentiras armábase el tingla-

do de los partidos monárquicos turnantes, conservador y liberal, ambos apoyados en las fuerzas oligárquicas centrales y, por delegación, en los caciques y caciquitos de ciudades menores, de pueblos y de poblachos. Que en *La comida de las fieras* (1898), al descalabrarse la casa de Osuna, hincaba de nuevo el bisturí en la sociedad madrileña. Que en *Lo cursi* (1900) proseguía esta tarea, poniendo al descubierto la frivolidad colectiva, y que en *La gobernadora* (1901) volvía a los entretelones de la política. Y que mantendría una u otra tesitura en obras de distintas 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), *Alfilerazos* (1924), *Pepa Doncel* (1928). Lista incompleta, sin duda, pero bastante ilustrativa. De ella deliberadamente se excluye *Los intereses creados* (1907), por la universalidad e intemporalidad de su tema.

Tajeaba Benavente con sus armas preferidas: ya la sátira, a veces burlona y escéptica, a veces cáustica y reprensora, ya la ironía, afilada como navaja toledana. Mientras él hacía esto en el tablado, sus camaradas del 98 afianzaban el desconformismo que los alineaba frente a aquella España de la restauración borbónica y mantenían la militancia en libros, revistas y diarios. Maeztu, p. ej., era ya el autor de *Hacia otra España* (1899), colección de latigueantes artículos que no hacían presumir su claudicación futura; Unamuno pregonaba la europeización de España al escribir *En torno al casticismo* (1902), secuela de su epistolario con Angel Ganivet, reunido después bajo el título de *El porvenir de España*; Azorín desarrollaba algunas campañas periodísticas sobre asuntos candentes —el atraso en los sistemas de explotación agrícola, el juego como enfermedad social, los vicios de la política en auge—, y publicaba *La Voluntad* (1902), en cuyas páginas finales relatava el homenaje tributado a Larra, “maestro de la actual juventud española”, aquel Fígaro que había enseñado a ver la realidad nacional sin lente de aumento y sin cristales embellecedores; Baroja daba a la imprenta *Camino de perfección*

(1902) para rastrear en su protagonista, Fernando Ossorio, las diferentes causas, unas de educación y otras de ambiente, que deformaban su normal concepción de la vida y acaso gestaba ya *El árbol de la ciencia* (1911), cuadro de la postración que aquejaba a su país; Valle-Inclán, el menos acuciado a la sazón por los problemas de España, empastaba el retrato de Bradomín, aquel marqués “feo, católico y sentimental”...

Así se iban llenando las respectivas fichas individualizadas: Maeztu, detonante y violento, hablando a los españoles de la agonía de España; Unamuno, descontentadizo y filosofante, enredándose en inacabable monólogo para aguijonear la conciencia de su pueblo; Azorín, sueltista provocador en su mocedad, la de *Charivari*, hilvanando ahora narraciones, más que novelas, para mostrar cuanto subyacía, informado o ahogado, en una nación ilusionada todavía con su vieja historia y de espaldas a la historia presente; Baroja, rebosando vasco malhumor ante el espectáculo de una patria empequeñecida y de una capital que declinaba su función de ciudad monitora. Y Benavente, con sonrisa picaresca o fastidio elegante, llevando a las tablas el tejemaneje de los políticos, la presunción de las familias blasonadas, la ostentación de la burguesía enriquecida, las torpezas de cuantos mal hacen el bien que simulan hacer, el abatimiento de la clase media, la gazmoñería de su urbe natal o la de cualquier Moraleda provinciana.

Además de las diferencias temperamentales entre Benavente y sus coetáneos —dos años lo separaban de Unamuno, el más fogueado, y ocho de Maeztu, el más recluta—, que se trasladaban también en la forma literaria, de ellos lo alejaban otras diferencias: las que provenían del género de su predilección. Particularmente, de la comedia, más esbozo de tipos, retratos y caricaturas, que estudio de caracteres individualísimos. No era a la verdad el teatro, y en aquella España mucho menos, ámbito destinado a acoger sermones cívicos. Podía servir, dado el temperamento benaventino, para figonear retazos de la vida diaria y para ridiculizar defectos colectivos de difícil desarraigo. De ahí que el Benavente de fines de siglo se pare-

ciera algo a Wilde y muy poco a Shaw, pues éste, sí, centró en cada una de sus obras capitales alguna acción dialéctica de proyección sociológica. La comedia shawiana adquirió densidad al ser fecundada por el teatro de ideas, que Ibsen consolidó en Europa y América, y esta afirmación no podía aplicarse sino muy ocasionalmente a la comedia benaventina.

3. — ¿Qué significó Benavente en 1894 cuando llegó al tablado *El nido ajeno*, su estreno número uno, aunque su obra número dos? (1). Para saberlo hoy téngase en cuenta que el retrasado romanticismo de Echegaray seguía gustando al público peninsular y que éste no se había familiarizado del todo con el teatro realista, modalidad incipiente todavía, del 90 al 900, en obras de Galdós, de Guimerá y de Dicenta. *El nido ajeno* replanteaba el tema del honor, pero sin melodramatismos. Con la circunstancia, tan inusual, de que el tercero de los tres consabidos personajes, o sea el virtual amante, era hermano del marido. Comedia de discreta dramaticidad, sin “gran escena”, de situaciones bien graduadas y nada efectistas, con un primer acto cerrado “a la francesa” y desarrollada toda la obra en lenguaje llano, desprovisto de latiguillos. Moviendo varias de las piezas ya movidas años atrás por Echegaray en el tablero de *El gran galeoto*, maquinaba Benavente jugadas bien distintas en el suyo de *El nido ajeno*. La técnica sorpresiva y avasalladora del viejo maestro sacudía al público y, en cambio, ningún sobresalto le deparaba la del autor novel, apenas identificable como “el hijo del Dr. Benavente”, médico de buena fama en aquel Madrid de la chungu fácil y de la coplilla hecha saeta: el Madrid de Ricardo de la Vega, Manuel del Palacio, Leopoldo Cano, Narciso Serra, Antonio Palomero, Miguel Ramos Carrión, Melitón González, Vital Aza... La crítica sentenció que *El nido ajeno* alcanzaba a sólo un

(1) Anterior en redacción, *Gente conocida*, estrenada el 96. Quien desee más noticias, consulte *Acotaciones*, XLV (Madrid, 1914), del autor.

simple ensayo, y éste harto deficiente, de quien se aventuraba a cultivar el género después de haber colaborado intermitentemente en periódicos y revistas y de haber publicado breves obras irrepresentables, las de *Teatro fantástico* (1892), un tomito de *Versos* (1893) y unas *Cartas de mujeres* (1893): en suma, libros de escasa valía y más escasa circulación.

De estos sinsabores habría de resarcirse al estrenar *Gente conocida*, que obtuvo éxito bien halagador, en desproporción con sus merecimientos. Se trataba —según exacta aclaración del comediógrafo— de “escenas de la vida moderna”, carentes de unidad de concepción y realización. “La composición de la obra de anoche —añadía— es la que usan varios escritores muy conocidos: Lavedan y la condesa Martel, entre otros”. Líneas estas del 96. Transcurrieron dos años y, cuando José Martínez Ruiz, que tenía veinticinco, no era todavía Azorín, conoció en el Café Inglés a Benavente y de aquella obra dijo: “Es una pintura delicada, profunda (*sic*) de la “buena sociedad madrileña”, del “todo Madrid”. Y Benavente ha tenido tal discreción perversa que, burla burlando, con la sonrisa en los labios, ha hecho que los abonados de la Comedia aplaudan su propio retrato... un retrato de las deliciosas monstruosidades y encantadoras aberraciones del gran mundo”. Espejadas así aquellas “malas costumbres de muy buenas familias” —frase que Benavente echó a rodar varios lustros después— muchos espectadores creyeron ver alusiones a parientes, amigos y vecinos, sin sospechar que otros ocupantes de la sala les retribuían la suposición con sincrónica y estricta reciprocidad. Avivada la curiosidad maligna, aplaudió el público las traviesas e inconexas escenas que le ofrecía este escritor treintenario. Y por esa senda de la comedia costumbrista y satírica transitaría Benavente durante más de medio siglo, en ocasiones diseñando del natural tipos, retratos y caricaturas: para probarlo, ahí quedan, p. ej., desde *La comedia de las fieras* y *Lo cursi* hasta —con mención de sólo otras dos— *Pepa Doncel* y *Literatura*. En la última figura su au-

torretrato, muy tenuemente recatado bajo el alias de D. Joaquín Benavides.

Con esta labor de manifiesta intención satírica, no hacía sino agregar un gajo más en el añoso árbol de la comedia costumbrista española, cultivada por los clásicos, por los neoclásicos, por los románticos y también por quienes en la segunda mitad del siglo XIX, como Tamayo y Baus y López de Ayala, ya habían rumbeado tímidamente hacia el realismo. Pero cuando la factura de la obra era diferente —tal la de *El nido ajeno*— el autor corría el riesgo de decepcionar a un público habituado a los muñecos que, con disparado resorte de espiral, gesticulaban en las piezas echegaraianas. Y esto precisamente —la renovación del estilo dramático— significó Benavente en las dos décadas iniciales de su producción escénica: lo confirman, p. ej., *Alma triunfante*, *Más fuerte que el amor*, *Los buhos*, *Por las nubes*, *La losa de los sueños*. Producción escénica bien y pronto regularizada, que del 90 al 900 destacó a Benavente junto a una figura por él tan sinceramente respetada como la de Galdós —me remito a lo puntualizado sobre *Galdós y la generación de 1898* ⁽²⁾— y en vecindad con el aragonés Dicenta, el catalán Guimerá y los andaluces Álvarez Quintero. Aquella producción escénica, tan bien y tan pronto regularizada, le asignaba categoría de buen jornalero del teatro, el de mayor notoriedad entre sus émulos españoles de principios de nuestro siglo, pues la progresiva fecundidad de los Quintero se especializaba en comedias de sensiblero tono o en comedietas reideras —de muy regional costumbrismo las más—, que no alcanzaban el nivel de la comedia satírica, de la llamada “alta comedia” o de la comedia dramática, especies cultivadas por Benavente.

La renovación del estilo dramático que él significó en su patria ha de entenderse aquí en amplia acepción, abarcando desde la total concepción y realización de la obra hasta la elocución en general y el diálogo en particular. Y esto no se daba

(2) *Cursos y Conferencias*, Bs. As., Nos. 139-41, oct.-dic. 1943.

en Benavente como mera prolongación del tradicional realismo español. Algo le llegaba de fuera, según lo confesaba al día siguiente de *Gente conocida*, cuando desechaba la complicada relojería de Echegaray (3) y prefería otra, de sencillo mecanismo, aprendida en el teatro francés de la víspera. Además, diversos motivos de inspiración, incluso no realistas, cosechaba en sus largas lecturas, especialmente de teatro italiano —los libretos de la “*commedia dell’arte*”— y de teatro inglés isabelino —preferentemente Shakespeare y Ben Jonson—. Tampoco ha de olvidarse su trato mano a mano con Molière, del cual tradujo el *Don Juan*. Todos estos estímulos se harían palpables en *Amor de amar* (1902), *La noche del sábado* (1903), *La princesa Bebé* (1904), *Los intereses creados* (1907), *La escuela de las princesas* (1909). Asimismo, en varias de fecha posterior como *El hijo de Polichinela* y *La noche iluminada*.

4. —Ningún escritor—y más si es moderno— puede jactarse de que su obra nazca a la vida de las letras sin ser en algunos aspectos tributaria de la obra ajena. Pues aunque el escritor utilice a menudo las fuentes personales y directas —su introspección o sus “vivencias”, como ahora se dice, y la observación de la realidad circundante—, también se abastece voluntaria o involuntariamente en fuentes literarias. Presumir de originalidad absoluta es, o indicio de pobrísima cultura, o signo de lamentable egolatría: “Nada —sentenciaba Musset en *Namouna* con sin igual desenfado—, nada pertenece a nadie. Todo pertenece a todos. Y es preciso ser igno-

(3) Parte de la intelectualidad española suscribió en 1905 un documento de protesta contra el homenaje a D. José Echegaray: véase *Azorín, de Gómez de la Serna*. Los firmantes —Unamuno, Baroja, Maeztu, Valle-Inclán, Azorín, Manuel Bueno, Antonio Zozaya, Francisco Grandmontagne, Luis Bello, Jacinto Grau, etc.— hacían constar que sus ideales artísticos eran otros y sus “admiraciones muy distintas”. Benavente no lo suscribió, quizá por delicadeza: durante los últimos años sus obras habían desplazado paulatinamente a las del entonces septuagenario antecesor.

rante como un maestro de escuela para ufanarse de decir una sola palabra que nadie haya dicho antes: hasta plantar coles es imitar a alguien”.

Quienes tienen buena memoria... y cargan suficientes años, saben que Benavente ha sido tachado de plagario repetidas veces. Antes y después de conquistar fama. Contaba veintisiete años cuando empezó a susurrarse que acababa de saquear las *Lettres de femmes* de Marcel Prévost, aparecidas en 1892, para redactar sus *Cartas de mujeres*. Circuló la habylla sin que nadie se tomara el trabajo de cotejar las dos colecciones. Y las dos colecciones son innegablemente idénticas en el título y claramente diferentes 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 picardía, el de Benavente. Se aproximan en lo genérico femenino y se distancian en lo específico nacional de su correspondiente materia costumbrista y en lo individual —valga el obligado pleonasma— del estilo o los estilos de una y otra. Mejor decirlo en plural —estilos— porque, algo el francés y mucho el español, dejan ambos que cada una de sus mujeres rasguee con la propia pluma.

Había corrido bastante agua hasta 1912, si bien contadas gotas bajo los puentes del Manzanares, cuando un periodista americano, Enrique Gómez Carrillo, denunció impertérritamente, a catorce años de su estreno, que *La comida de las fieras* no era sino un arreglo de *Le repas du lion* de François de Curel. El culpado respondió sin arrugar su connatural fina compostura, y quienquiera que lo desee podrá confirmarlo si hojea la quinta serie de *De sobremesa* (1913), recopilación de livianos artículos benaventinos: “¿Ha sido ligereza? —se preguntaba—. Para ligereza, es demasiado. ¿Ha sido mala intención? Para mala intención, es poco”. Y, en efecto, paragonadas las dos obras, cualquier lector podrá cerciorarse de que no se parecen ni en el tema, ni en el argumento, ni en el ambiente donde se desarrolla la acción de cada cual, ni en los personajes diseñados por Benavente y de Curel. Hasta el res-

pectivo título tiene sentido harto diverso en uno y otro idioma. Todo esto se puso bien de resalto en el Ateneo de Madrid al realizarse a poco la lectura comparativa con que quiso desagraviarse a Benavente.

Triunfaba *La Malquerida* en 1913 cuando desde la fuerte Cataluña —siempre celosa de lo suyo— empezó a soplar un vientecito insidioso que podía marchitar los nuevos lauros del autor madrileño: murmurábase que su modelo era *Misteri de dolor*, de Adrià Gual, pieza estrenada en 1904. La especie se basaba en el igual anudamiento del incesto, acaso sin advertir sus difundidores que ni siquiera a los tragediógrafos griegos —si el problema de la originalidad hubiera sido para ellos problema— se les habría ocurrido reivindicar la exclusiva propiedad de tal nudo temático, presente ya en la epopeya. Por otra parte, las similitudes entre la obra castellana y la catalana no van más allá de la situación familiar, puesto que ni el medio —rural en ambas— se dibuja con traslaciones sospechosas para el encuadre de *La Malquerida*, ni ésta muestra equivalencias de acción dramática y de episodios con su presunto modelo, ni Raimunda, Acacia y Esteban están calcados sobre Mariagna, Mariagneta y Silvestre, ni hay semejanzas entre los personajes secundarios, alguno de tan recio perfil y tan activa intervención como los de “el Rubio” en *La Malquerida*.

Y corrieron más gotas por el mísero lecho del Manzanares. En 1922, a su retorno del segundo viaje a América, recibió Benavente el Premio Nobel, que obtuvo —no es difícil creerlo— sin gestión personal alguna, directa ni indirecta. Diez años atrás se había dolido públicamente de que otro escritor, con quien no mantenía lazos de amistad, lo hubiera señalado para aquel galardón en vida de un cíclope de las letras como Galdós. Y rendía a éste el homenaje de su férvida admiración, según lo certifica un artículo inserto en la cuarta serie de *De sobremesa* (1912): “A tiempo está España de satisfacer una deuda de honor. Nadie, entre los escritores espa-

ñoles, merece el Premio Nobel como D. Benito Pérez Galdós'',etc. (4).

Pues bien: con más de cien obras en su haber, varias traducidas a diversos idiomas y celebradas internacionalmente, todavía al estrenar *Cuando los hijos de Eva no son los hijos de Adán* en 1931, quiso descubrirse otro plagio: ¿de dónde sale esta comedia dramática, atrevida en sus ideas, aunque de similar concepción a *Los andrajos de la púrpura* (1930), ya que las dos rememoran vidas de hombres ilustres? Sale, según algunos, de *The Constant Nymph* (1924), novela de Margaret Kennedy, teatralizada por la autora y Basil Dean y llevada sin demora a la pantalla. Más tarde, adaptada a la escena francesa por Jean Giraudoux bajo el título de *Tessa* (*La nymphe au coeur fidèle*).

Benavente pudo leer la novela en la lengua original o en su versión francesa, ésta de 1928 o 29. Pudo, acaso, leer o ver en inglés la comedia que habían compuesto la Kennedy y Dean. No, empero, la adaptación teatral de Giraudoux, estrenada en 1934. Pero, al fin de este extenso periplo de ediciones, traslaciones, traducciones y adaptaciones, ¿qué subsiste de aquella obra en la obra española de 1931? Apenas alguna analogía entre la familia Werner, de Benavente, y la familia Sanger, de Kennedy, radicadas ambas familias en el Tirol cosmopolita. Subsiste este cuadro común y este común punto de arranque —que Benavente, verdad es, debió consignar en advertencia aclaratoria—, pero lo restante, todo lo restante es suyo. Suyo el estudio de los caracteres, con sobresalientes rasgos el del protagonista, Carlos Werner (5), ya viejo, durante una de sus varias estadas en Suiza. Y obsérvese que el personaje principal de la obra de Margaret Kennedy es, en cambio, una de las muchachas Sanger. De Benavente son, además, todas las escenas que entran los actos 2º y 3º De él, asimismo, el tema: si a los hijos de Eva no les consta la paternidad de Adán, facti-

(4) Véase *Cursos y Conferencias*, números antecitados.

(5) Carlos Werner... o Ricardo Wagner.

ble es que ellos nunca se consideren y respeten en su condición de hermanos.

Hecha aquella salvedad con respecto al cuadro común y el común punto de arranque de la obra de Benavente en relación con los de la obra inglesa, nada hay en *Cuando los hijos de Eva* que compruebe el apoderamiento a mansalva, o copia servil, ni la apropiación desfiguradora sin beneficio para las letras, o plagio, de elementos capitales de *The Constant Nymph*. Se trataría, a lo sumo, de uno de los tantos fenómenos de “impregnación” o “contagio” que la literatura comparada registra a cada paso. Se trataría, a lo sumo, de un “empréstito” inicial de muy reducido monto. Y, como enseña un perito en la materia —Gustave Rudler desde las serenas páginas de *Les techniques de la critique et de l'histoire littéraires*—, “todo prestatario no es un ladrón; no lo es sino cuando está convencido, al pedir prestado, de no poder devolver”. 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 también lo era de peso.

Dicho esto sobre los supuestos plagios atribuidos a Benavente, viene al caso escoger una de las muchas frases ingeniosas por él troqueladas y en la que descubre cómo, de tanto en tanto, la admiración gusta disfrazarse de envidia: “Es posible que un español se resigne a no tener talento; lo difícil es que se resigne a que lo tengan los demás”...

5. — Se ha sobrevivido en las letras este hombre de ochenta y ocho años, con sesenta de autor dramático y una producción que, por su fecundidad, marca las más sorprendentes cifras dentro del teatro de este medio siglo. Sobreviviéndose, ha podido pulsar los altibajos de su popularidad en España e Hispanoamérica y los contradictorios dictámenes con que la crítica mundial —y más en los países de habla española— justipreciaba, sea el conjunto de su labor, sea tal o cual pieza en particular. Y quizá para no marearse ante la alabanza lison-

jera o para no amilanarse ante la diatriba enconada, se ha abroquelado tras su congénito escepticismo, que él había trasvasado al apicarado Crispín, personaje a quien encarnó en las tablas cuantas veces quiso satisfacer su mocil vocación de actor: hay elecciones que bien valen una confesión.

Este Benavente nada solemne, algo encogido de maneras y bastante metido en sí, defendía el ocio de su tertulia nocher-niega y el sibaritismo de sus horas de lectura y de las que reservaba a la fluente pluma incansable y protegía de los demás su apacible vida de solterón y el felino egoísmo de quien, a lo largo de la larga existencia, se sentía desde joven más allá del bien y del mal... El cinismo de algunas frases que se le atribuyen —selladas por muy mordaz o por muy descarada intención— y la procacidad de sus anécdotas —si no todas auténticas, muchas, sí, verosímiles— iluminan esa doble faz de su personalidad versátil y escuridiza: en ciertos trances, nadie más osado que el tímido y nada más desconcertante que la imprevista ocurrencia del contertulio lacónico. Sobre todo, del contertulio lacónico en la algarabía de un café madrileño... Pero la frialdad temperamental de Benavente no le impedía escribir, con desbordante simpatía humana, las escenas de *La fuerza bruta* o, con insólita 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*.

Pese a los ataques que contra Benavente se han dirigido, signa éste con su nombre un dilatado período de la dramaturgia española. A su vera se cobijan, o de él reciben algún influjo, Linares Rivas, Martínez Sierra, los Machado, Marquina, Arniches, los Quintero. Dentro de ese dilatado período, el lapso de culminación del autor abarca desde los albores de nuestro siglo hasta el estallido de la primera gran guerra. Estrena en dicho lapso obras que, contempladas con la necesaria perspectiva historicoliteraria, son de importancia en el teatro de su patria y, algunas, en el teatro europeo. Su *Noche*

del *sábado*, “novela escénica en cinco cuadros”, contiene dos, el 2º y el 3º, de entonces desusada factura. Otras subsiguientes, *El dragón de fuego* y *La princesa Bebé*, corresponden a la misma serie. En 1907 estrena *Los intereses creados*, obra de valía excepcional por su novedad, plan y forma, e intento de “reateatralización del teatro” antes de que usaran la luego resobada fórmula los Evreinoff y compañía. Muchos aciertos del autor prueban maestría de ejecución y amplio dominio de los medios expresivos: el prólogo, que es página de antología; el asunto, de líneas elementales y bien graduada trabazón; los personajes, movidos con cordeles de guiñol para esbozar caricaturescamente perfiles humanos y modalidades de profesiones u oficios o clases sociales; las escenas, de vivaz colorido, en que Crispín da la réplica al Hostelero, a Colombina, a Dª Sirena, a Polichinela o al Doctor; el animadísimo cuadro postrero, cuyos postreros compases parecen remedar la técnica de Molière: nudo gordiano que se corta de un tizeretazo para, gozosamente, conceder el triunfo al amor. A un año de esta farsa, vertida pronto a diversas lenguas, *Señora ama*, comedia pensada en Aldeancabo y casi entreoída allí, admirable estudio de un carácter, el de Dominica, junto a su Feliciano, un donjuán pueblerino de irresistible atracción (6). De 1911 data *La losa de los sueños*, dos actos vividos por el autor y que él sitúa en un cafetín y en un cuartucho: estampas de seres frustrados que soterran bajo lápida los sueños de la inteligencia, del arte, de la gloria y hasta los del amor y los de la bondad. Desesperanza de muchos. Y congoja reconcentrada de la protagonista, que termina en breve escena muda: Rosina pedalea su máquina para coser una prenda de niño, la del propio hijo que nunca conocerá a quien fué su padre.

(6) 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 tal plebiscito: su tarjeta decía *Señora ama*, fotocopiada por *La Razón*, de Buenos Aires, el 31 de diciembre de 1928. En *Mis mejores escenas* (Editorial Hesperia, Madrid, s/f.), la “escena que puede servir de prólogo”, anticipa, alrededor de 1916, esa predilección de Benavente.

De 1913, *La Malquerida*, tragedia de poderoso aliento y cuya firme construcción reposa en tres actos perfectos.

Desciende luego el nivel de su producción. Cae en el simbolismo, más palabrero que conceptual, de *El collar de estrellas* o en el cifrado simbolismo político de *La ciudad alegre y confiada*. Se aficiona al tono disertivo y discursivo, apodéctico y moralizante, de *La propia estimación*, *Campo de armión*, *El mal que nos hacen*. Incurre en yerros incomprensibles, dada su pericia profesional, al enviarnos *Para el cielo y los altares*, aquí estrenada. Ensayo por entonces la aplicación del recetario teatral de vanguardia, pero salta a la vista que es postiza esa adición de recursos no incorporados ni incorporables a su privativo arte de componer: p. ej., en *El Demonio fué antes ángel*, *Vidas cruzadas*, *Tú, una vez y el Diablo*, diez. Excepcionalmente quiebran la vertical de su descenso *El hijo de Polichinela* y *Cuando los hijos de Eva no son los hijos de Adán*. Sin embargo, aun en tan alongada etapa de inevitable cansancio creador, el anciano autor demuestra fertilidad de ingenio, esfuerzo por mantener lozana su inspiración, digno afán de conservar, como Lope, el cetro de la monarquía cómica. Todo esto cuando ya el nuevo teatro, preanunciado por Grau en España, grana en las obras de García Lorca y Casona.

6. — De Benavente quedan las obras no dramáticas de iniciación, ya citadas en este artículo, y además libros de varia índole: *Figulinas*, *Vilanos*, *Palabras*, *palabras*, *Acotaciones*, *Crónicas y diálogos*, junto a otros tomos de menor interés y a los seis de *De sobremesa* donde reunió sus envíos a *El Imparcial* de Madrid.

Durante su juventud y madurez, abierto el espíritu hacia distintas direcciones de la literatura, tradujo *El rey Lear* y *Cuento de Amor* de Shakespeare, *Don Juan* de Molière, *Mademoiselle de Belle-Isle* de Dumas (p.), *Buena boda* de Augier, *El destino manda* de Hervieu, *Richelieu* de Bulwer-Lytton, *La túnica amarilla* de Hazelton y Benrime, *Libertad* de Rusiñol. Adaptó a la escena, bajo el título de *Los favoritos*, el episodio

de una comedia shakespiriana y también dos novelas: *Manon Lescaut* de Prévost, el abate dieciochesco, y una de Pérez Galdós, *El audaz*, nuncio de sus *Episodios*. En justiciera retribución, el teatro norteamericano y el europeo acogieron muchas de sus obras, que se han representado con éxito en Estados Unidos, Inglaterra, Italia, Rusia, Alemania, Holanda, Francia, etc. Sobre Benavente hay copiosa bibliografía crítica y algunas biografías interesantes. Entre éstas, dos de Angel Lázaro, una publicada en 1925. Para ella escribió breve prólogo, del cual reproduzco las siguientes líneas: ...“No seré yo quien diga: no soy así, ante retrato tan favorecido. Ya lo dirán otros. Somos de tantos modos como personas creen cono-cernos. 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 empequeñecen 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 observador tuvo al observador, cuando para él sólo supo mostrarse tan vulgar y mezquino”.

Repárese en eso de “somos de tantos modos como personas creen conocernos”... Frase de 1925 que tiene cierto cariz pirandelliano, embutida allí en la inconfundible sintaxis de Benavente, ésta a veces de entonación literaria y de sesgo hiperbático, elegante sin llegar a preciosista, y a veces —como dictada por la espontaneidad del buen dialogador— muy conversacional y de entrecasa cuando se propone rebajar el diapasón elocutivo. No todos los escritores pueden arrogarse igual señoría de la lengua. Y muy pocos son los que en el teatro de nuestro siglo pueden exhibir, como Benavente, tanta riqueza de producción y tanta diversidad de registros dramáticos: desde el juguete cómico, el sainete y la zarzuela hasta la comedia en la ancha gama de sus variedades, el drama y la tragedia.

Su mensaje de escritor refleja glacial escepticismo, apenas mitigado en fugaces instantes de la extensa carrera. Ese escepticismo suele recatarse mediante discreteos, agudezas, ironías y paradojas, pero trasunta íntima tristeza. Acaso porque Benavente ha conocido demasiado —como ya decía Pérez de Ayala en 1912— “los incógnitos movimientos de la tragicomedia humana”.

JOSE MARIA MONNER SANS

