

BENAVENTE FINISECULAR

Hoy día no se hace debida justicia a Jacinto Benavente. Fuera de España se le conoce como uno de los ganadores del Premio Nobel, como un Erik Karfeldt o un Henry Pontoppidan, de los cuales nadie vuelve a oír más. En España, claro está, su nombre es más familiar, pero se ha olvidado su importantísimo papel en el desarrollo y renovación del drama español finiseccular.

En este ensayo nos limitaremos a mostrar la trascendencia de la labor benaventina durante el fin de siglo, desde 1894 a 1901, porque es entonces que tiene que luchar contra el teatro establecido y a la vez introducir un arte dramático nuevo en España. Pero, para poder apreciar el impacto que tuvo el incipiente teatro benaventino, debemos situarlo dentro del marco social y cultural de Europa.

La *belle époque* estaba en su apogeo en esos momentos. Esa era la época en que Europa gozaba a plenitud de gran riqueza material y de la paz interna e internacional que la hacía posible. Nada parecía faltar en la Europa de fin de siglo.

El burgués, la figura dirigente entonces, se sentía sumamente satisfecho. En esos momentos disfrutaba de gran prosperidad en sus negocios; en su hogar se sentía feliz, rodeado de *conforts* y de solícitos sirvientes, sabiendo que su familia se encontraba lejos de toda amenaza física o moral, puesto que se había conseguido establecer un cierto orden y tranquilidad en la sociedad. También se sentía muy satisfecho al leer en los periódicos acerca de los últimos acontecimientos de la política internacional, que según la prensa, no podían ser más favorables. En fin, no podía menos que quedar completamente complacido ante aquella apariencia de armonía total, y, por eso, no tenía ningún deseo de que cambiara su suerte.

Sin embargo, si el burgués se sentía tan satisfecho de su

suerte, era debido a una especie de ceguera voluntaria que no le permitía apreciar la situación. Y su ceguera no podía tener otra explicación que el egoísmo (que adormecía su percepción de la realidad y su intelecto).

Podría decirse que el burgués no estaba en contacto con su propia realidad. No se percató de la situación económica de su país; de las condiciones tan precarias en que se encontraban los obreros empleados en sus fábricas y los sirvientes que lo atendían en su propia casa¹. El burgués no pensaba en estas cosas². Aceptaba sin reparos las ideas de que los millonarios eran necesarios, útiles y hasta beneficiosos para la sociedad³. Tampoco se daba cuenta de que aquella armonía internacional, sobre la que él leía en los periódicos, era puramente ilusoria y que la paz sólo se mantenía a duras penas. No sabía que el sistema de alianzas (el sistema regulador de las relaciones internacionales prevaletientes) estaba creando ciertas situaciones difíciles entre los países componentes. No se daba cuenta de que toda aquella "pompa" y "ceremonia" que se efectuaba cuando se reunían los jefes de estado, tenía escasísimo valor, ya que no impedía que se establecieran regularmente tratos o convenios secretos entre miembros de alianzas rivales, ni que se evitaran discordias entre miembros de una misma alianza⁴. Porque no era la armonía lo que regía las relaciones internacionales, sino la ambición fomentada por el nacionalismo y el imperialismo.

Finalmente, el burgués de fin de siglo tampoco se daba cuenta de que, so pretexto de moralidad y orden, estaba su-

¹ JAMES LAVER, *Maners and Morals in the Age of Optimism*, New York, Harper and Row, 1966, pp. 84-86 y 92.

² Recordemos que la burguesía no era una clase homogénea. Incluía lo mismo al millonario capitalista que al propietario de una tiendecita. Pero, a pesar de esto, como clase social, mantenía una visión materialista de la vida y el deseo de preservar el *status quo*.

³ HERBERT SPENCER, *The Study of Sociology*, London, Williams and Norgate, 1885, p. 106.

⁴ MAURICE BRUCE, *The Shaping of the Modern World, 1870-1914*, New York, Random House, 1958, pp. 883-884 y 891-892.

primiendo, o al menos estorbando, el desarrollo artístico y cultural de su época, a la vez que fomentaba un arte y un gusto de valor escasos. Un criterio deformado por el egoísmo y el materialismo orientaba al burgués hacia la ornamentación y el lujo. Basta echar un vistazo al interior de su hogar para convencerse de esto. El interior del hogar burgués estaba repleto de muebles y recargado de adornos; todo mezclado al azar y con el solo propósito de ostentar riqueza. Se distinguía por la multitud de figuras, mesas, plantas, y por la profusión de materiales decorativos que expresaban lujo, como el oropel, la concha, el marfil y el nácar, los espejos rococó y los cristales multicolores. Vivía rodeado de alfombras, cojines y cortinajes que tenían poco de prácticos y que sólo podían parecer atractivos a sus dueños, porque el materialismo había atrofiado su gusto y su sensibilidad⁵.

La pintura y la escultura estaban en constante demanda debido al afán de ostentación del burgués, pero éstas eran más bien de carácter ornamental, pues el énfasis estaba en lo visual, lo anecdótico o familiar, y tal vez lo docente. Como este tipo de arte era tan favorecido por la clase social dirigente (sus patrocinadores), por lo general los artistas no se preocupaban mucho por la belleza de la forma, el color o la originalidad de concepto o de técnicas. Por eso provocó tanta burla y oprobio el cuadro *Impresion* de Monet en 1874⁶.

Este era el ambiente en que vivía el burgués de la época; y el burgués español compartía los sentimientos de sus compañeros de clase en el extranjero. En España también predominaba entonces el optimismo basado en la creencia en que en ese momento la situación política, social y cultural era satisfactoria.

La subida al trono de Alfonso XII parecía al fin ofrecer al país la paz tan ansiada. Después del levantamiento nacio-

⁵ EGON FRIEDEL, *A Cultural History of the Modern Age*, (trad. CHARLES F. ATKINSON, New York, A. Knopf, 1932, III, p. 299.

⁶ GEORGE B. SHAW, *The Sanity of Art*, London, The New Age Press, 1908, pp. 19-21.

nal contra Napoleón, España había padecido una guerra civil, pronunciamientos e ineptos gobiernos militares. Ahora, por fin, con Antonio Cánovas del Castillo como ministro, parecía que vendría la paz y la estabilidad. Ellas sentarían las bases para el desarrollo de la industria y de la conciencia política de las clases dirigentes del país⁷. Como Cánovas era un gran admirador del sistema parlamentario, y era además honrado y patriótico, parecía que España tendría al fin paz y justicia⁸.

Sin embargo, la realidad política y social española de fin de siglo fue una gran desilusión. El sistema parlamentario, llamado a salvar la nación, resultó un fracaso. La democracia se convirtió en farsa, ya que jamás se efectuaron elecciones libres y legítimas. Durante el ministerio de Cánovas del Castillo, no hubo en España una sola elección genuina en las Cortes.

Las elecciones fraudulentas se practicaban con tanta regularidad y desfachatez que a veces los periódicos oficiales publicaban el resultado de las elecciones aun antes de éstas llevarse a efecto⁹. Estos resultados arreglados de antemano se obtenían mediante un complicadísimo sistema de fraude electoral¹⁰. Y en la España rural o semi-rural, el "cacique" manipulaba las elecciones a satisfacción del gobierno de Madrid, a cambio del libre ejercicio del poder en su respectiva región¹¹.

Pero para el burgués español, los años de la Restauración y la Regencia eran la *belle époque*; no se daba cuenta de que España era una nación encaminada al desastre. Estaba sordo a los gritos de "Muera la burguesía" de los campesinos.

⁷ CHARLES BENOIST, *Cánovas del Castillo, La Restauration Rénovatrice*, Paris, Plon, 1930, p. 127.

⁸ MANUEL CIGÉS APARICIO, *España bajo la dinastía de los Borbones*, Madrid, Aguilar, 1932, pp. 32-33.

⁹ GERALD BRENNAN, *The Spanish Labyrinth*, Cambridge, Cambridge University Press, 1960, p. 5.

¹⁰ BRENNAN, *op. cit.*, pp. 6-8. SALVADOR DE MADARIAGA, *Spain*, New York, Praeger, 1960, pp. 69-70.

¹¹ BRENNAN, *op. cit.*, pp. 54-55.

nos que atacaron a Jeréz, a la vez que ciego a los levantamientos y violencias anarquistas en Andalucía y Cataluña¹².

La apatía era la actitud dominante en la España de entonces. Los asuntos nacionales no interesaban a la burguesía que parecía ignorar que su posición privilegiada imponía ciertos deberes ineludibles. Y este clima de estancamiento se extendía al campo cultural, donde también reinaba la ceguera y la inercia. A los intelectuales les llenaba de consternación este ambiente. Unamuno pensaba que ésta era una época muerta¹³. Maeztu se quejaba de la "parálisis" que invadía todos los aspectos de la vida nacional¹⁴.

Las bellas artes en la España de esta época dejaban mucho que desear. En la pintura, no se hacía más que imitar a los extranjeros, y algo parecido sucedía con la escultura. Era que en España, como en todas partes, la burguesía prefería lo simple a lo complicado, lo familiar a lo original y lo agradable a lo mentalmente estimulante o inquietante. Se contentaba con la zarzuela, con ficciones entretenidas y con pinturas y esculturas puramente decorativas¹⁵.

Tal atmósfera de estancamiento creada y fomentada por la burguesía en todas partes de Europa, no podía menos que producir una cultura y un arte de escaso valor. El teatro, claro está, compartía esta suerte.

El teatro europeo burgués tenía su sede en Francia. Allí nació la *pièce bien faite* de Scribe y Sardou y el teatro burgués de Augier y de Dumas hijo, que no sólo causaron furor en su propio país, sino que se aplaudieron e imitaron a saciedad en el resto de Europa.

¹² HAROLD LIVERMORE, *A History of Spain*, New York, Grove Press, 1960, p. 398.

¹³ MIGUEL DE UNAMUNO, "En torno al casticismo", *Ensayos*, Madrid, Aguilar, 1964, II, pp. 127-129.

¹⁴ RAMIRO DE MAEZTU, *Hacia otra España*, Bilbao, A. P. Cardenal, 1899, p. 21.

¹⁵ RAFAEL ALTAMIRA Y CREVEA, *Historia de España y de la civilización española*, Barcelona, Herederos de J. Gilli, 1928-30, IV, pp. 405-411.

La *pièce bien faite* era el drama de enredo que tanto agradaba al burgués. El argumento adquiriría una importancia excesiva; llegaba a perder su relación armónica con los otros elementos del drama (con el personaje, el tema y el diálogo). Se reducía a incidentes y juegos de teatro que en la escena se traducían en abrir y cerrar de puertas, identidades falsas, situaciones equívocas, conversaciones oídas al azar y *deus ex machina* como sortijas o cartas o revelaciones espectaculares que preparaban el "final feliz" esperado. Y como todas las piezas exhibían por lo general los mismos trucos y la misma forma, la originalidad brillaba por su ausencia¹⁶.

En cuanto al drama burgués de Augier y de Dumas hijo, hay que advertir que sus obras se apartan algo de la *pièce bien faite*, pero conservan su artificialidad y su espíritu; el primero usa a los personajes para predicar y el segundo se inclina bastante a lo didáctico¹⁷.

El teatro inglés de fines de siglo era aun inferior al francés. Era principalmente imitación de éste y aunque Arthur Wing Pinero y Arthur Jones mejoraron algo la situación, ambos estaban muy encariñados con los trucos del teatro convencional¹⁸.

A fines del siglo XIX, el teatro burgués español se hallaba, como en otras naciones europeas, en estado de completa postulación. La "alta comedia" estaba moribunda, abundaban las imitaciones y adaptaciones del decadente teatro francés, y el sainete y las *Variedades* eran los géneros dramáticos fa-

¹⁶ BRANDER MATTHEWS, *French Dramatists of the 19th Century* New York, C. Scribner's sons, 1881, p. 86.

¹⁷ EMILE AUGIER, *Les Fourchambaults*, Paris, Calman Levy, 1898, *passim* y *Gabrielle*, Paris, Michel Levy freres, 1880, *passim*. ALEXANDRE DUMAS HIJO, "Préface du *Fils Naturel*", *Théâtre Complet*, Paris, C. Levy, 1925, p. 27.

¹⁸ RICHARD CORDELL, *Henry Arthur Jones and the Modern Drama*, New York, Long and Smith, 1932, pp. 16, 22-30. MARTIN MEISEL, *Shaw and the 19th Century Theater*, Princeton, Princeton University Press, 1963, p. 73.

voritos del público¹⁹. En estos momentos irrumpen en la escena española Don José Echegaray y Don Benito Pérez Galdós.

Aunque, para algunos, Echegaray fue el salvador del drama español²⁰, hoy día aceptamos que su obra no sólo incorporó los usos y defectos del teatro decadente, sino que cayó en mayores exageraciones que éste. Y como él producía dramas "al por mayor" como Scribe en Francia, la originalidad y el cuidado brillaban por su ausencia²¹.

Echegaray no sentía escrúpulos en exagerar las situaciones hasta el límite, con tal de obtener el efecto deseado. Estaba convencido de que la exageración y el efectismo eran elementos esenciales del drama²².

Basta leer o presenciar *En el seno de la muerte*, *La muerte en los labios*, *En el puño de la espada* para darse cuenta de la falta de originalidad de temas y de técnicas del drama de Echegaray. Abundan en él las madres o los padres ausentes o desconocidos que se revelan por medio de cartas o anillos, y adulterios o violaciones que terminan en el asesinato o en el suicidio. En estos dramas hay también profusión de arrebatos, mareos y demás desbordes emocionales, y un diálogo que, como expresaba todo este torrente emocional, no podía resultar más exagerado. Con frecuencia éste expresaba máximas y sentencias pues "la moralina" era muy del gusto burgués.

Es cierto que en *El gran Galeoto* o en *O locura o santidad*, indudablemente sus mejores obras, el tema es más interesante e intrigante (el poder de la maledicencia en la primera y los límites entre la locura y la cordura en la se-

¹⁹ FEDERICO SAINZ DE ROBLES, *El teatro español*, Madrid. Aguilar, 1948, VII, pp. 14-22.

²⁰ RICARDO BLANCO ASENJO, "Prólogo" en FRANCISCO PÍ Y ARSUAGA, *Echegaray, Sellés y Cano*, Madrid, A. Alonso, 1884, pp. ix-x.

²¹ AUGUSTO MARTÍNEZ OLMEDILLA, *Anecdotario del siglo XX*, Madrid, Aguilar, 1957, p. 608.

²² Según lo admite en un conocido soneto suyo.

gunda), pero aun en estas obras, los gestos, el diálogo y las técnicas son exageradísimos.

Echegaray obtuvo amplia recompensa por sus esfuerzos, porque, aunque inundó la escena de obras de escaso valor artístico, consiguió el aplauso y encomio de su público así como el premio Nobel de literatura de 1904.

Don Benito Pérez Galdós trató de resucitar la escena española después de pensarlo por dos décadas. Mientras Echegaray cosechaba aplausos con sus estrepitosas comedias, Galdós se atrevió a presentar su primera obra, *Realidad*, en 1892. No se puede negar el impacto de esta obra. Menéndez Pelayo, que no siempre admiró al Galdós dramaturgo, dijo: "Irrumpió en la escena no precisamente para traer la paz, sino la espada, rompiendo con una porción de convenciones escénicas²³.

Con *Realidad*, Galdós imparte un golpe mortal al neoromanticismo de Echegaray y a su exagerado teatro. En esta obra se ataca al falso y anacrónico sentido del honor del teatro de Echegaray. Se resuelve la cuestión de honor con calma y de un modo razonable. Orozco, el marido ultrajado, sólo exige de su mujer la confesión de su culpa, y al no haberla, se produce una separación de las almas; pero todo sin gritos o violencias. Por eso, esta obra es digna de encomio, aunque la "realidad" de ella es sumamente superficial. Allí no hay personas ni vida de la época. Los miembros de la generación del 98 creen que la superficialidad de ella se debe al clima cultural de la época. Creen que ni el arte ni la concepción de la vida galdosianos rebasan la mediocridad espiritual de la realidad española; que faltaba en ella trascendencia y también las verdaderas y definidas personalidades esenciales en los verdaderos conflictos²⁴.

La mayoría de los dramas de Galdós fueron principalmente obras de reforma social. Galdós no era un revolucio-

²³ "Nota preliminar sobre el teatro de Galdós", *Obras completas de Galdós*, Madrid, Aguilar, 1951, VI, p. 504.

²⁴ ÁNGEL DEL RÍO, *Estudios galdosianos*, Zaragoza, Librería General, 1953, pp. 11-12.

nario, sino un reformador optimista que pensaba que los males dentro del sistema social eran corregibles; y como estaba seguro de que la influencia de la Iglesia era la raíz de muchos males sociales, combate a esta institución a través de toda su obra. Sus dramas se convierten en portavoces de sus ideas sociales, y por tanto, el arte se sacrifica a la propaganda. En *Electra* (1901) y en *Doña Perfecta* (1896) el héroe es un joven científico, inteligente y de buenos sentimientos, que tiene que luchar contra el fanatismo religioso. Este personaje, con algunas variaciones, aparece a menudo en la obra de Galdós. En *Casandra* (1910) todo el mal que acontece está causado por una anciana y su fanatismo religioso. En todas estas obras los personajes son de una pieza, puesto que se sacrifican a la propaganda.

El teatro de Galdós, aunque muy superior al de sus predecesores, todavía no lograba sacar a la escena española de su postración. No sólo era teatro de propaganda por lo general, sino que sus personajes eran muy flojos y sus técnicas anticuadas o trilladas²⁵.

El teatro europeo de la época necesitaba una completa renovación y un completo rompimiento con los viejos moldes y con las viejas ideas y técnicas. Y en esos momentos los artistas (en todos los campos del arte) pedían a gritos una revolución que acabara con la tiranía de la burguesía, o sea, que destruyera los viejos valores estéticos y éticos, a la vez que fomentara el surgimiento de un nuevo arte. Fruto de esta ideología fueron los *Impresionistas* con aquella pintura al parecer no concluida y con aquella música de "escalas extrañas."

Entonces surge un teatro nuevo, un drama de reacción contra todo aquello que le precede y contra su propia época y sus valores. A este teatro le distingue su deseo de destrucción y su ansia de libertad. Cada uno de los artistas-dramaturgos expresaba a su manera su oposición a la sociedad y al

²⁵ Como por ejemplo el famoso *deus ex machina* de *Electra* donde aparece la difunta madre de la heroína para revelar la verdad salvadora.

teatro convencionales, y expresaba también sus propios valores y sus propias técnicas nuevas, pero todos ellos deseaban libertad. Deseaban libertad para apartarse de las ideas y modos convencionales y para expresar sus ideas y técnicas propias. Sus aspiraciones eran las de August Strindberg:

May we then secure a theater where we may be horrified over the horrible, laugh over the laughable, play with the playful, where we can see everything and not be offended, where we see what lies concealed behind theological and esthetic veils, even if the old conventional laws be broken; may we secure a free theater, where we shall have freedom for all things save to have no talent and to be a hypocrite and a fool²⁶.

Los grandes colosos de este teatro original y antiburgués fueron Ibsen y Strindberg.

Ibsen dirigió toda su energía a derribar la sociedad burguesa. Quería destruir sus ideales, que consideraba falsos, sacudirla, y hacerle ver la necesidad de nuevos valores independientes de reglas rígidas. Por eso se le ha comparado con Cervantes²⁷. Su obra también se distingue por la sencillez de sus técnicas, ya que brillan por su ausencia los trucos de teatro y la aglomeración de incidentes tan de moda entonces; no hay sortijas perdidas ni falsas situaciones o identidades, etcétera.

Ibsen tiene un puesto asegurado en la historia como uno de los grandes dramaturgos mundiales, porque en su momento histórico vio la necesidad de cambio en la vida y en el arte, y no vaciló en proponer un nuevo arte dramático y unos nuevos valores.

August Strindberg, por su parte, reaccionó, entre otras cosas, contra la rigidez de los personajes dramáticos del drama burgués. En su obra, los personajes, por el contrario, encierran todos aquellos caprichos, falta de lógica y momentos

²⁶ Citado en ARCHIBALD HENDERSON, *The Changing Drama*, New York, Henry Holt and Company, 1914, p. 83.

²⁷ GEORGE B. SHAW, *The Quintessence of Ibsenism*, New York, Hill and Wang, 1964, p. 66.

irracionales que verdaderamente existen en el ser humano:

My souls (characters) are conglomerations of past and present stages of civilization, bits from books and newspapers, scraps of humanity, rags and tatters of fine clothing patched together as in the human soul²⁸.

A George B. Shaw le cabe el honor de ser el dramaturgo de fines de siglo que más combatiera los valores y el drama de la sociedad burguesa, porque no sólo hizo esto mediante su obra dramática, sino también por medio de su labor crítica. Aunque a veces subordina las consideraciones artísticas a la propaganda, como él mismo lo admite en varias ocasiones, su teatro tiene un valor positivo puesto que es un teatro de gran cordura, naturalidad y sencillez²⁹.

El teatro de Jacinto Benavente fue la expresión española de este nuevo movimiento en guerra contra el *status quo*. A fines de siglo presenta al público español una clase de drama que era la antítesis del drama burgués.

En 1894, Benavente estrena su primera obra, *El nido ajeno*, y como todavía el público estaba fascinado por el hechizo de Echegaray, nadie mostró gran interés en ella, y sólo tuvo las tres representaciones reglamentarias. El año siguiente, debido a la estrecha amistad entre la familia Benavente y el empresario don Emilio Mario, se pudo representar *Todo Madrid* (conocido luego como *Gente conocida*), aunque se dispuso su estreno para el último día de la temporada. Cuando ya se acercaba el día del estreno, Benavente alcanzó a oír una conversación entre los actores, que manifestaba gran desgano y pesimismo con relación a la obra, y ante esta situación, decidió retirarla³⁰.

No era extraño que su teatro no entusiasmara a actores

²⁸ A. STRINDBERG, "Author's Foreword to Miss Julie", *European Theories of the Drama*, ed. B. H. Clark, New York, Crown Publishers, 1965, p. 323.

²⁹ MEISEL, *Shaw and the 19th Century Theater*, pp. 132-134.

³⁰ ISMAEL SÁNCHEZ ESTEVAN, *Jacinto Benavente y su teatro*, Barcelona, Ariel, 1954, p. 50.

o a empresarios; era diferente al que ellos estaban acostumbrados. El efecto que produjeron estas primeras obras en aquellas personas que tuvieron contacto con ellas, está muy bien descrito por José María Pemán:

Se dijo con pasmo, que en aquellas obras (*El nido ajeno* y *Gente conocida*) “no pasaba nada”, pero era que no pasaba mucho más en el público a que se destinaban. Habían sido suprimidos los gritos, parlamentos y aun disparos vindicativos de los maridos de Echegaray. Pero es que habían empezado por suprimir todo esto los maridos que se sentaban en las butacas³¹.

Este teatro incipiente de Benavente (1894 a 1901) tuvo, pues, que enfrentarse al teatro burgués, y sus primeras obras fueron las que tuvieron que cambiar los gustos y el arte dramático del país. Estas primeras obras de Benavente, como muchas de las subsiguientes, se distinguieron por su originalidad (sencillez del argumento y del diálogo y la naturalidad de los personajes) y por la sátira de las costumbres.

El nido ajeno viene a ser como un campo de batalla donde lidian el teatro convencional y un teatro de espíritu nuevo, y es este último el victorioso. El nuevo espíritu principalmente anima el argumento de la obra, puesto que allí “no pasa nada”, es decir, nada de lo que pasaba en el teatro convencional; allí no hay violencias ni adulterio ni catástrofe alguna. Cuando empieza la acción dramática, ya ha llegado al “nido ajeno” el hermano viajero, una especie de simpático y bien parecido “hijo pródigo” que durante el tiempo dramático sólo conversa con su hermano José Luis y con María, esposa de éste. El conflicto existe solamente en la imaginación del marido celoso. La situación se prestaba para el “triángulo amoroso” usual y para la revancha o castigo consecuente. Manuel y María se agradan, y las circunstancias

³¹ JOSÉ M. PEMÁN, “Hacia una valoración de Benavente”, *Teatro, revista internacional de la escena*, Núm. 12 (junio-septiembre, 1954), p. 8.

eran propicias para el esperado adulterio. Sin embargo, lo anticipado no se lleva a efecto. El conflicto se debe a los celos del marido (avivados por las murmuraciones) y a la ofensa que ellos causan a la esposa y al cuñado inocentes. Y esta pieza, de conflicto más bien intangible, tiene una solución apropiada. Se soluciona el problema con la partida del elemento discordante (Manuel), pero en realidad se soluciona con el triunfo del amor.

Es cierto que el argumento de la obra se basa en un conflicto carente de trascendencia y no muy intenso, pero así lo deseaba el autor e igualmente lo exigía el género dramático de esos momentos. Lo que Benavente deseaba y la escena pedía entonces, era naturalidad, una dosis de realismo que pusiera al público en contacto con la vida.

Un argumento tan sencillo no podía lograrse sin unos personajes y un diálogo igualmente sencillos. Esta obra presenta personajes que eran personas corrientes de su época, y que, por consiguiente, hablan de la comida o del paseo a que van a asistir o de otras cosas propias de su clase social en la época. Si exhiben cierta frivolidad, no se les puede culpar, pues como ya se ha apreciado, el momento histórico y cultural se prestaba para lo trivial. Hay en la obra un pequeño diálogo donde los personajes hablan acerca de lo que están comiendo en ese instante, en el que se revelan admirablemente aspectos de su vida y modo de ser:

María. —¿No te sirves?

José. —No. Es muy indigesto. No me atrevo.

María. —¿Quieres otra cosa? ¿Un huevo pasado por agua, un filete de lenguado? ¿por qué no dices lo que quieres? . . . ¿Tampoco comes de esto?

José. —No tengo ganas. ¿Qué hay después?

María. —Para ti, carne asada.

Manuel. —Pero . . . ¿no estás bueno? . . . No comes nada. Yo en cambio tengo un apetito . . . He cogido deseo a la comida casera.

María. —¿De veras te gusta? Yo que procuro darte de comer a estilo de fonda . . .

Manuel —Pues agradezco más una paella, un buen cocido y hasta unas albondiguillas.

José. —¡Lo que son las cosas! No sabes las peleas que tenía en casa con nuestra madre, por las comidas. Entonces, todo esto que ahora pondera le parecía guisotes, y prefería comer en el café o en la fonda³².

Este trozo de diálogo no se introduce para rellenar o para dar un toque de realismo a la obra, sino que sirve para esclarecer ciertos puntos. Sirve para revelar que José Luis está delicado de salud, que es melindroso y difícil de complacer. También muestra que María es uno de estos seres que se desviven por servir y complacer. Y por último, que Manuel es feliz en casa de su hermano y que le agradan los placeres hogareños que antes despreciaba. De igual modo revela diferencias entre los hermanos, resaltando el carácter atractivo del visitante al lado del carácter taciturno de su hermano.

Los personajes de esta obra, como los de las subsiguientes, se muestran en todo momento como seres razonables. Entre Manuel y María, aunque existe simpatía y cierto afecto, no hay pasión avasalladora. Todos son seres razonables que son personas corrientes, no héroes o villanos de melodrama. Aunque metidos en un conflicto, reconocen ciertos deberes, a la vez que ciertas inclinaciones, y por eso actúan siempre razonablemente. Benavente quería traer la razón de nuevo al teatro y acabar con aquel desborde emocional que lo caracterizaba. Por eso dijo años más tarde: "Si algún título pudiera halagarme para mi teatro, sería el teatro de la cordura"³³.

Sin embargo, Benavente no podía romper completamente con las tradiciones dramáticas existentes. Hemos de recordar que Echegaray era todavía la gran figura del teatro español del momento. Hay varios resabios y elementos del teatro

³² JACINTO BENAVENTE, "El nido ajeno", *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1956, I, pp. 21-22.

³³ JACINTO BENAVENTE, "Con motivo a la reposición de 'El nido ajeno'", *Obras completas*, XI, p. 234.

burgués presentes en esta primera obra suya. En el diálogo, podemos apreciar en ocasiones cierta tendencia a la pomposidad y al discurso. Uno de los personajes se expresa de esta manera:

Pero hay dos vidas en nosotros, paralelas siempre. Una, la que vivimos, urdimbre de la casualidad y del destino, en que somos juguete de circunstancias, de accidentes imprevistos, inevitables. . . Otra, la que soñamos, rompiente de luz que abre la imaginación a otros mundos, donde somos superiores a la fatalidad de nuestro destino, donde la trama de la vida se teje con hilillos de luz irisada³⁴.

Como podemos apreciar, el trozo resulta demasiado florido y artificial, precisamente lo opuesto a la naturalidad y "cordura" que ansiaba Benavente. No obstante, él mismo en una ocasión reaccionó contra su propia tendencia a la verbosidad, y a unas líneas suyas algo sentenciosas, como para bajar el diapason del diálogo, pone al margen las acotaciones siguientes:

Con tono ligero, apenas tocado de cierta gravedad y ternura, sobre todo, debe evitarse el tono solemne y declamatorio³⁵.

Los apartes y monólogos (tan convencionales) se emplean también en esta obra. Hay un monólogo de celos que es algo digno de un drama de Echegaray. Parte de él dice así:

¡Calma, calma! Necesito poner orden en este tumulto de mis pensamientos. . . ¡Ah! ¡No! . . . ¡Enloquezco! ¡María es honrada! . . . ¡Lo será siempre! . . . Pero ¿por qué se ha ido? Se ha ido con él. . . ¡Horrible verdad! . . .³⁶

En *El nido ajeno*, sin embargo, brillan por su ausencia los trucos de teatro. No se amontonan incidentes para avivar

³⁴ BENAVENTE, "El nido ajeno", p. 31.

³⁵ "El nido ajeno", p. 22.

³⁶ "El nido ajeno", p. 47.

el interés de la pieza. Tampoco tiene lugar el consabido adulterio con la esperada venganza. Benavente prepara la situación para el adulterio, pero éste nunca llega a suceder. Y tampoco ha cometido adulterio la madre de José Luis, como éste supone. Benavente juguetea con su público; le pone en expectación y después le engaña. Éste sin embargo, no se aburre, puesto que la obra presenta verdadero conflicto aunque no acciones palpables. Aparenta que va a transigir con los modos del teatro establecido cuando, en una escena de celos, el marido enloquecido parece que va a portarse como un héroe de Echegaray. Dice:

No haré sainete para los demás lo que es tragedia espantosa para mi corazón... Esperaré... Pero esta noche... esta noche eterna, no puedo... ¡Me ahogo!... Estoy loco, no respondo de mí... El abrigo... (palpando el interior del gabán) ¿Qué es esto? ¡Un arma!³⁷.

Pero, con todo y eso, el arma jamás se usa, y los celos no causan derrame de sangre alguna. Benavente ha jugueteado con su público, y, por medio de este juego, le demuestra de una manera concreta que la cantidad de sangre derramada no determina la substancia dramática de la obra ni tiene que ver con la calidad del conflicto. Con esta obra, Benavente ganaba la batalla a favor de un teatro nuevo con sus bases en la vida y la cultura de su época, un teatro que no se avergonzaba de presentar la realidad.

Con *Gente conocida*, Benavente inaugura su comedia satírica de costumbres que cultivara toda su vida y que fuera uno de los géneros más logrados suyos. Con esta obra, Benavente se sitúa de lleno como creador de un nuevo teatro en España. En ella los elementos del drama se desarrollan de una manera verdaderamente original; la exposición, el nudo y el desenlace, así como el argumento, los personajes y el diálogo rompen con todo precedente.

El argumento de la obra es sencillísimo. Todo el enredo ha tenido lugar antes de empezar la acción dramática; allí

³⁷ "El nido ajeno", p. 47.

no hay exposición, nudo ni desenlace en el sentido convencional. Sólo hay planes que forjan los personajes, planes que se hacen y se desbaratan y que llevan a nada, pero en hacerlos y deshacerlos se revelan las aspiraciones y el modo de vivir y pensar de la gente de la época. Los personajes viven para la diversión y para lucir buena ropa y buenos coches; y para poder conseguir todos estos lujos, arman y desarman bodas y relaciones amorosas. Se nos muestra, pues, a una sociedad burguesa entretenida en frivolidades y pensando solamente en modos de acrecentar sus propias ventajas materiales³⁸. Benavente ha puesto un espejo delante de la sociedad burguesa finisecular; y de este modo nace una sátira de un humor chispeante y de fina ironía.

Un personaje se distingue, Angelita. Ella podría calificarse de "heroína" (debido a su integridad moral y a su dignidad), pero sólo aparece al final de la pieza y por un momento nada más, cuando ataca a la sociedad y a sus vicios. Parece estar destinada a echar el discurso final donde se censura con vigor la vida de la época. El autor mismo reconoce la falta de sustancia dramática de este personaje³⁹.

El diálogo de esta obra es como una grabación de conversación auténtica. Allí ya no hay apartes, ni monólogos, ni discursos, ni ningún otro resabio común. Es todo naturalidad, aunque, como que viene de Benavente, brilla en él la chispa de ingenio y la gracia inimitable.

No sólo la obra es todo naturalidad y sencillez, aunque nada aburrida y muy divertida, sino que en ella también Benavente quiere mostrar su oposición al teatro convencional. Además de con el ejemplo, Benavente lo ataca explícitamente en el diálogo. Ridiculiza las técnicas del teatro prevaleciente cuando uno de los personajes dice: "Esos embrollos, intrigas, complicaciones de la maldad, me parecen inverosímiles, cosas de novela o de teatro"⁴⁰. A fines del

³⁸ La nobleza también se había aburguesado y compartía muchas de las aspiraciones de la burguesía.

³⁹ BENAVENTE, "Autocrítica", *Obras completas*, I, p. 66.

⁴⁰ BENAVENTE, "Gente conocida", *Obras completas*, I, p. 79.

tercer acto vuelve a hacer algo parecido. Entonces uno de los personajes sufre un ataque de nervios, pero éste no es el ataque o el mareo "clásico" del teatro burgués (que sucede debido a un exceso de emoción o de sentimiento), sino que es un ataque cómico. Es muy graciosa la descripción que hace el autor para que la actriz lo ejecute como algo grotesco. Dice: "Pálida, desencajada, quiere abalanzarse sobre Petra, y, presa de un ataque nervioso, cae en un sillón dando gritos"⁴¹. Luego un personaje describe el incidente como un "patatú de sainete", mostrándose así, con toda intención, que las expresiones de emoción exageradas son risibles y no deben tomarse en serio como solía hacerse.

Gente conocida es una obra sumamente importante porque con ella Benavente inaugura sus comedias satíricas de costumbres que él continuó con tanto éxito durante los años siguiente. Además de *Gente conocida*, las comedias finiseculares de esta categoría son: *La comida de las fieras*, *Lo cursi*, *Por la herida*, *La farándula*, *La gobernadora*, *El primo Román* y *El marido de la Téllez*. Las tres primeras son comedias de costumbres urbanas, las tres siguientes son comedias de costumbres de provincia y la última es casi por completo una comedia de sátira del teatro. Todas ellas, sin embargo, son comedias satíricas de costumbres donde se hace objetos de la sátira a la sociedad burguesa y al arte dramático del momento (aunque éste en menor escala).

El tema de *La comida de las fieras* es la actitud destructora de la burguesía. El dramaturgo iguala a esta clase social a las fieras que toleran a sus domadores (sus superiores) mientras éstos conservan su poder, pero una vez perdido, se avalanzan sobre ellos y los devoran sin piedad. En el primer acto, se ve como la burguesía destruye a la nobleza de cuna (apoderándose de los tesoros de la casa de Cerinola). En el segundo acto, se ve a la burguesía ser festejada por una pareja americana (los Alsina) que es noble de espíritu aunque no de cuna, a la cual envidia y sólo tolera porque es adinerada. En el tercer acto, vemos a la burguesía abalan-

⁴¹ "Gente conocida", p. 128.

zarse sobre los Alsina cuando éstos pierden su caudal y querer destruirlos hasta lo inmaterial (el cariño que los une). Como se puede apreciar, la construcción de la pieza es modelo de economía y de superioridad técnica; el argumento no podía ser más sencillo ni estar mejor desarrollado. Cada acto esclarece y va desarrollando el tema hasta que se desenvuelve natural y necesariamente el final. Benavente logra gradualmente presentar a la burguesía como fieras que se lanzan a destruir a sus superiores.

En esta obra, Benavente no se refiere a la humanidad en general, ni tampoco fue su fin la censura de la vanidad y la ingratitud, como algunos han creído⁴². Benavente obviamente se refiere a la burguesía del momento, a aquella clase social frívola y egoísta que no comprendía ni respetaba a la aristocracia de cuna o del espíritu, y su fin fue presentarla fielmente en el drama español⁴³.

Lo cursi y *Por la herida* son dos comedias al estilo de *Gente conocida* y *La comida de las fieras* aunque en *Lo cursi* la sátira es de un tono más superficial. En esta comedia se presenta la actitud burguesa de querer aparentar lo que no se es. Se satiriza el deseo de distinguirse a toda costa o la inclinación a sacrificarlo todo a fin de parecer distinguidos. Los burgueses de esta pieza desean ser considerados "distinguidos" y aborrecen "lo cursi" que significa mostrar sentimiento o personalidad. En *Lo cursi* el marido es el que vive pendiente de las apariencias, de parecer elegante y evitar "lo cursi" personificado en su mujer Rosario. Rosario es sencilla y carece de pretensiones y sofisticación. El marido y la mujer tienen desavenencias debido a estas diferencias, pero al final triunfa el amor y la comedia resulta muy divertida. Hay quien la considera excelente⁴⁴.

⁴² AURELIO ESPINOSA, "Introducción al *Príncipe que todo lo aprendió en los libros*", New York, Holt, 1927, p. xiii.

⁴³ También en esta pieza Benavente presenta la corrupción y la pequeñez de la aristocracia aburguesada. Declara que una nobleza así no podía más que llegar a tener un fin vergonzoso. "La comida de las fieras", *Obras*, p. 123.

⁴⁴ SÁNCHEZ ESTEVAN, *Jacinto Benavente*, p. 64.

Por la herida, sin embargo, es una comedia que encierra una despiadada sátira de las costumbres, es de un espíritu más agrio y contiene una ironía mucho más acentuada que las obras previas. En ella se presenta la hipocresía de la sociedad, para la cual la virtud estriba en guardar las apariencias. Como en *Lo cursi*, el ideal es aparentar ser lo que no sé es, pero ahora la materia es más seria, ya que se muestra que la moralidad de la sociedad se basa en la hipocresía.

Aunque con estas obras, Benavente demostraba su genio para la comedia urbana de costumbres, no quiso limitarse a esto y nada más. Como artista que era, deseaba nuevos temas y nuevos campos para ensanchar su arte. Se dio cuenta que también había gran cantidad de materia dramática en la vida de provincia, y prosiguió a servirse de ella y usarla en varias comedias: *La farándula*, *El primo Román* y *La gobernadora*. La vida de provincia ofrecía grandes posibilidades dramáticas, ya que, como se ha podido apreciar, los usos y costumbres de ella se prestaban para la farsa y la sátira burlona.

El dramaturgo ve un cierto paralelo entre la política de provincia y la antigua farándula que solía ir de pueblo en pueblo representando la misma función, ya que los políticos no cesaban de repetir los mismos discursos y las mismas frases vacuas. En la comedia en que se establece este curioso paralelo, *La farándula*, hay muchas alusiones a abusos cometidos por el sistema del "caciquismo." En la obra presenta la realidad de ese sistema y muestra los abusos cometidos bajo él, como la evasión del pago de impuestos y el fraude electoral.

Los personajes de estas obras de ambiente provinciano, como los de las obras previas, por lo general tienen la peculiaridad de carecer de distinción porque eran como era el prototipo del burgués finisecular, un ser mediocre, de aspiraciones, imaginación y moralidad mediocres. Pero hemos de advertir que los personajes de *La farándula*, aunque poco distinguidos, sirven para ilustrar una vez más el concepto benaventino del arte dramático. Por medio de estos personajes, Benavente expresa su oposición a la retórica y

a la pomposidad en el drama prevaleciente. El personaje don Gonzalo Hiestrosa, que es un *líder* político, se expresa en un lenguaje florido y repleto de figuras retóricas, aunque sólo dice sandeces, mientras que el personaje principal, que es una persona culta, cuando se expresa con demasiada verbosidad, se burla de sí mismo:

Antes dije que sin escrúpulos vendí mi inteligencia al primero que quiso utilizarla; el corazón lo he tasado un poco más alto. Ja, ja ! Me contagié; ya recito fragmentos de comedia, de nuestra comedia. En los actores y en los políticos es muy frecuente; la frase precede al sentimiento⁴⁵.

En *La gobernadora*, el personaje principal es una excepción a la regla; es uno de los personajes más distinguibles de Benavente. La presencia de Josefina se siente a través de la pieza por medio de su personalidad y de sus intrigas. Ella es una de esas personalidades femeninas que Benavente creara de vez en cuando y que se asemejan algo a las heroínas de Ibsen por su tenacidad y su fortaleza. Josefina siempre se sale con la suya y manipula a su marido a su antojo.

En *La farándula*, *La gobernadora* y en *El primo Román* hay también alusiones a abusos políticos concretos que solían cometerse en las provincias. En *El primo Román* es donde más abundan, y aparecen específicamente la compra y venta de votos y demás fraudes electorales. Sin embargo, todo esto tiene una función dramática. Benavente no estaba escribiendo un tratado político, por eso todo el ambiente de corrupción, aunque parte integral del drama, sirve como telón de fondo sin el cual no se comprende la actitud de los personajes del drama. Este "telón de fondo" es necesario para mostrar la corrupción de un joven esencialmente bueno.

Estos tres dramas, como los analizados previamente, son claros ejemplos de las nuevas técnicas introducidas por Benavente. Aquí la esencia dramática se sintetiza de tal forma que, aunque no hay acciones conspicuas, hay conflicto ver-

⁴⁵ BENAVENTE, "La farándula", *Obras completas*, I, p. 284.

dadero (aunque no se trate de conflictos catastróficos). En *La gobernadora* todo el enredo gira alrededor de la presentación de un drama; en *La farándula* y en *El primo Román* tampoco sucede gran cosa, pues lo único que sucede es el encuentro de dos personas que se aman. El "telón de fondo" de la vida de provincia sirve entonces para determinar la motivación de los personajes y el curso de sus amores.

El conflicto lo es todo en estas obras. La ambición y los sentimientos luchan constantemente dentro de los personajes. Esto sucede en *La farándula* y en *El primo Román*, aunque en la primera triunfa el amor y en la segunda triunfa la ambición. En *La gobernadora*, por el contrario, el conflicto es más bien humorístico y sirve para hacer resaltar el carácter de Josefina, pues aquí el capricho o la voluntad de ella lucha y vence cuantos obstáculos le salen al paso.

La preocupación de Benavente por el estado del teatro en la sociedad burguesa era casi tan grande como su preocupación por las costumbres, y lo manifiesta de una manera especial en *El marido de la Téllez*. Con esta comedia da un claro ejemplo de sencillez técnica, ya que en ella, durante el momento dramático, no sucede nada —el matrimonio de Felicia y Jacinto se ha efectuado, y el triunfo profesional de Jacinto, que causa el conflicto, se está efectuando en ese momento fuera de escena—. El diálogo, que es graciosísimo, lo es todo en esta obra, y expresa con humor chispeante la certera sátira dirigida al teatro prevaleciente. La sátira no sólo se dirige a los actores y a las rivalidades que siempre surgen entre ellos, sino principalmente al arte dramático en sí. La sátira dirigida a los actores y a su modo de ser vanidoso y egoísta es de un tono ligero y se desarrolla de un modo divertido, mientras que la sátira dirigida al arte dramático del momento es más directa y más agria. En la obra hay un drama dentro de un drama (un recurso que, aunque no es original, puede resultar muy efectivo) y por lo tanto los personajes son dramaturgos y actores, de cuyas conversaciones y actitudes se desprende la sátira principal. Por ejemplo, un dramaturgo dice lo siguiente:

En lo que menos pensaba yo era en escribir para el teatro; pero chico, me casé... necesitaba aumentar mis emolumentos por cualquier medio... Bonillo, mi compañero de oficina, escribió una piececilla... ganó un dineral. Yo fui a verla, y me pareció tan mala, que pensé: "Como ésta escribo yo una a cualquier hora. Pero la comedia de esta noche es otra cosa. ¡Es mi primera obra grande!... ¡Es original!⁴⁶.

A esto contesta otro personaje: "Tu pecado original. ¡Porque vaya si has fusilado del francés!". Benavente ataca principalmente la falta de originalidad y talento en el teatro a la vez que las adaptaciones del francés que resultaban tan inferiores.

Ningún aspecto del drama se escapa de la censura de Benavente. Ésta es especialmente notable cuando se dirige a la actuación en el drama burgués. Es entonces que aparece un personaje, el actor Arenales, para quien el actuar estriba en saber vestir adecuadamente. Para él esto consiste en la variedad y elegancia del traje:

¡Ya me veo en cinco actos! En el primero, traje de mañana, a la *boutonnière*, clavel rojo; en el segundo, *habit de soirée*, a la *boutonnière*, crisantemo blanco; en el tercero, de viaje; a la *boutonnière*... ¡Oh! Con esa obra me hacía yo un puesto en el teatro!⁴⁷.

El Benavente finisecular se nos presenta, pues, como una figura de gran valor en el arte dramático español. Sus primeras obras, analizadas a la luz del ambiente social y cultural de la época, revelan una estrecha relación entre el dramaturgo y su circunstancia, a la vez que una gran maestría artística. El Benavente finisecular le presentaba al burgués un espejo en el cual éste podía observar su propio carácter y pedazos de su propia vida. Aunque de ahí se desprende

⁴⁶ BENAVENTE, "El marido de la Téllez", *Obras completas*, I, pp. 162-163.

⁴⁷ BENAVENTE, "El marido de la Téllez", pp. 174-175.

una fina sátira de costumbres, la intención de Benavente fue puramente artística y no polémica. Como artista puro que era, sacaba materia dramática de la vida contemporánea.

Su arte era un arte basado en la vida y por ello constituía una novedad en el mundo de evasión de la burguesía. Fue, por esto, una de las expresiones europeas de un nuevo arte dramático que combatía, aun con su mera existencia, el arte burgués finisecular.

JULIA ORTIZ GRIFFIN

St. John's University,
Jamaica, New York.