EL TEATRO BREVE DE JACINTO BENAVENTE

Por *Emilio Peral Vega*

1. EL TEATRO BREVE EN LA TEORÍA DRAMÁTICA DE JACINTO BENAVENTE

Las más de cincuenta piezas en un acto escritas por Jacinto Benavente y que él mismo define de las más variadas formas -"boceto de comedia", "monólogo", "sainete", "comedia en un acto", "chascarrillo en acción", "diálogo", "cuento de hadas", "escenas de la vida moderna", "cuadro de historia"[1]...- testimonian el interés que profesó nuestro autor por el teatro breve y sus diferentes manifestaciones a lo largo de su dilatada trayectoria como dramaturgo. Tanto es así que en su ensayo *Teatro del pueblo* (1909) ofrece una serie de apuntes sobre este venero teatral, habitualmente relegado a un segundo plano, cuando no, las más de las veces, olvidado en lo que toca a la teoría dramática. Y así desarrolla una defensa entusiasta de las formas breves de regusto clásico y, sobre todo, del género chico, que contó con la aprobación masiva del público durante las primeras décadas de la centuria. Una encarnizada defensa basada en la necesidad de renovación del teatro decimonónico, abocado a experimentar nuevas sendas que le permitan salir airoso frente a la competencia de nuevos espectáculos de masas, ante todo el pujante cinematógrafo que fuera acogido con absoluta devoción en el Madrid de entonces:

> La vida social moderna es incompatible con los espectáculos diarios de larga duración; las personas más desocupadas, las que viven sólo para la diversión y la fiesta, tienen muchas diversiones a que atender para dedicar el tiempo a una sola...[2]

---

[1] Para el complicado asunto de la denominación de las piezas breves en el siglo XX, véase Luciano García Lorenzo, "La denominación de los géneros teatrales en España durante el siglo XIX y el primer tercio del XX", *Segismundo*, III (1967), pp. 191-199.

[2] Jacinto Benavente, *Obras completas*, VI, Madrid, Aguilar, 1942, 2ª ed., p. 619.

En segundo término, el teatro breve constituye un bofetada de modestia al divismo exhibido, sin tapujos, por nuestros dramaturgos más afamados (Echegaray, Ayala, Sellés...)[3], en tanto les fuerza a sustanciar lo prolijo de sus intrincadas tramas y, sobre todo, de sus poco resueltos planteamientos dramáticos:

> El asunto más interesante de cualquier obra dramática cabe en un solo acto, sin violencia; no quedará mucho más en cualquier obra grande, suprimidas las escenas de relleno, episodios, justificaciones, etc.; cosas que la vanidad de los autores juzga como necesarias, y, en realidad, no son otra cosa que el estirón forzoso para llegar a lo grande.[4]

El teatro breve –y de forma más específica, el género chico- constituye para Benavente una forma de enlace con la dramaturgia del Siglo de Oro, cuya estructura –basada en la alternancia de géneros- se propone rehabilitar para nuestra escena:

> Creo también, contra la opinión pesimista de muchos y en honor de cultura de gran parte del público, que un género chico artístico que alternara el drama y la comedia en un acto con diálogos o entremeses, en donde se representara lo mismo un drama de Maeterlinck que un poema de Musset o una farsa de Courteline, en donde los autores dramáticos, y tanto como ellos los poetas y novelistas, los que sin ser *hombres de teatro* ni conocer los recursos pueden hacer obras de arte y presentar otras diversas y de nuevas tendencias, que dieran mayor amplitud a los gustos del público, hoy muy limitados de horizontes, lograría pleno favor del público y sería muy provechoso para empresas y autores.[5]

De hecho, la mera especulación teórica que aquí esbozamos fue llevada a la práctica por Jacinto Benavente mediante su proyecto, el "Teatro de los Niños"[6] que, con sede en el teatro Príncipe Alfonso de Madrid, pretendió ser un ámbito

---

[3] Véase el ya clásico artículo de José Montero Padilla, "Echegaray visto por Benavente", *Revista de Literatura*, 25-26 (1958), pp. 245-248.

[4] *Obras completas*, VI, p. 620.

[5] *Obras completas*, VI, p. 621.

[6] Luis L. Rosselló, en *Estudios críticos de literatura contemporánea. Jacinto Benavente*, Madrid, Chulilla y Ángel, 1918, se refiere en los siguientes términos a dicha empresa benaventiana: "[El] TEATRO DE LOS NIÑOS: aspiración entusiasta, noble y hermoso ideal; obra magna, digna de los más encomiásticos aplausos, merecedora de nuestras más hondas y sinceras simpatías, reclamada por el imperativo categórico de una inaplazable urgencia, y a la que el insigne autor dramático ha consagrado raudales de preciosas y bien empleadas energías, en la que ha puesto, como si dijéramos, el nidal de sus predilectos cariños, y respecto de cuya noble empresa creemos que es él el primero en lamentarse de esa especie de sordera social, o llamémosla apatía, indiferencia, glacialidad y marasmo, de esa falta de ambiente que esteriliza todo laudable propósito y da en tierra con los más justos, desinteresados y sacratísimos ideales" [p. 6]

escénico donde el público más joven encontrara cobijo para su formación dramática. Los escasos espectáculos desarrollados –no olvidemos que allí se estrenó la *Farsa infantil de la cabeza del dragón*, de Ramón del Valle-Inclán- contaron con esa sabia alternancia entre diversas formas breves, salpicadas por *intermezzi* de carácter lírico.

En tercer término, la obra breve constituye para Benavente el banco de pruebas idóneo para la experimentación teatral, en tanto supone una menor inversión de dinero por parte de los empresarios y, sobre todo, una mayor libertad creativa para los dramaturgos. El autor de *Los intereses creados* se adelanta así a grupos de teatro independiente, tales como "El Mirlo Blanco", sito en la casa familiar madrileña de los Baroja, ubicada en la calle de Mendizábal, y en cuyo marco se estrenaron el "Prólogo" y el "Epílogo" de *Los cuernos de don Friolera*; "El Cántaro Roto" que, dirigido por el propio Valle, gozó de corta vida; "El Caracol" que, ubicado en la Sala Rex y comandado por Cipriano Rivas Cherif, programó el a la postre fallido estreno de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, de García Lorca; el "Club Anfistora" que, bajo la supervisión de Margarita Ucelay, sirvió de marco, ahora sí, al estreno de esta farsa lorquiana; "El Búho", dirigido por Max Aub, y, por supuesto, los grupos universitarios "La Barraca" y el "Teatro del Pueblo" de las "Misiones Pedagógicas", en los que el teatro breve clásico y moderno fue siempre la base de su repertorio. Las palabras de Benavente adquieren, pues, un sentido profético respecto de todas estas experiencias, algunas de ellas efímeras, pero, en cualquier caso, de importancia indiscutible para el teatro español de vanguardia:

> La obra en un acto, tan desdeñada hoy por las Empresas de género grande, debiera ser la mejor base de renovación de autores, un campo fecundo de tentativas, con menor riesgo de dinero y de tiempo perdidos del que supone para los actores y Empresas el fracaso de una obra grande, y les obliga a no admitir sino la verdadera garantía, ya por ser de autor consagrado, ya por su semejanza con otras aplaudidas anteriormente.[7]

Por último, frente al teatro grande, ámbito de formas anquilosadas, el teatro breve, imbuido de una filosofía carnavalizada, simboliza la independencia de criterios, la imaginación en los planteamientos y, sobre todo, la ausencia de una moralidad caduca y burguesa que actúa como correctivo frente a la creación en libertad. Pues, además, las formas breves invitan a la escena a un público popular que, como superficie pura sobre la que labrar renovadas formas y ajeno por completo a limitaciones de índole moral, admite, sin resquemor, nuevos lenguajes dramáticos:

[7] *Obras completas*, VI, pp. 621-622.

> El concepto de moralidad, impuesto por lo más selecto de nuestras clases directoras, es tan mezquino y al mismo tiempo tan casuístico que con la mejor intención no hay modo de dar un paso literario sin tropezar con él y escandalizarlo. [...] Es mi firme convicción que sólo ante un público popular podrían hoy representarse el teatro de Shakespeare, las obras de nuestros autores del siglo XVII en su integridad, las obras del teatro romántico, las más nuevas tentativas del teatro moderno, sin temor a que fueran calificadas de *lata*, como lo serían seguramente (algunas ya lo han sido ya) por el público aristocrático y burgués de nuestros teatros.[8]

2. TEATRO BREVE: CRÍTICA Y PARODIA

La extensa producción dramática breve de Benavente abarca una rica variedad de registros que van desde el ambiente festivo y pagano de sus primeras piezas modernistas, pasando por la defensa, en clave realista, de la vida moderna y, claro está, por esa ácida –si bien nunca radical- crítica a la civilización burguesa tan común en su teatro –breve y largo-, para llegar, incluso, en su última etapa, a la exaltación del régimen franquista. No obstante, la inmensa mayoría de las piezas breves corresponden a la etapa modernista de nuestro autor, ya que las ideas liberales y hasta heterodoxas exhibidas por el primer Benavente se adecuan mejor, qué duda cabe, a la impronta carnavalesca del género. Y así, no resulta difícil realizar un rápido recorrido por los principales motivos que, dentro del imaginario modernista, son desarrollados en estas obras primerizas.

Uno de los asuntos más caros a los escritores del 98 fue la preocupación por los nuevos tiempos, por los nuevos problemas de la sociedad, y, en consecuencia, el enfrentamiento entre el pasado caduco y el presente renovador. Así las cosas, un Benavente elevado, tras el estreno de *La comida de las fieras* (1896), a la categoría de "ídolo de la juventud modernista"[9], desarrolla en algunas de sus piezas breves la colisión entre ese mundo pasado, representado por una burguesía asentada y acomodaticia, y la rebeldía del presente, encarnada en risueños jovenzuelos –proyecciones escénicas de su creador-, empeñados en gestar un nuevo orden moral y social. Tal es el caso de la pieza *Los primeros*, donde el diálogo entre don Rosendo y el joven Amelio no es sino una excusa argumental forjada por Benavente para ofrecer, sin ambages, su adscripción al ideario socialista y, por

[8] *Obras completas*, VI, pp. 622 y 624.

[9] José Carlos Mainer, *La Edad de Plata (1902-1939): ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 2ª ed., 1983, p. 53.

ende, su convicción de la fragilidad de una estructura social asentada bajo el poder opresor de la burguesía:

> Yo soy socialista por atavismo. Y pobres de vosotros el día en que la sociedad se entere de que tan muertas son las manos burguesas como las manos frailunas... ¡Querido papá! *He dicho*.[10]

Y así también en la obra *¡A ver qué hace un hombre!*, en la que un personaje, apelado genéricamente como Hombre, padece el escarnio del Comisario, de los policías e, incluso, de los obreros, en lo que constituye la síntesis de un orden social que, asumido por sus diferentes jerarquías, lleva a sus disidentes al robo y la mendicidad:

> [...] ¿Pero hay justicia? Es decir, que me chupo quince días de cárcel, que no se los deseo ni al que me ha dao las bofetadas, porque se supone que he mendigao en la vía pública... Y cuando salgo de cumplir... y me agarro a lo primero que sale por ganarme una peseta, quieren ustedes mandarme preso qué sé yo el tiempo... De causa... ¡Eso, de causa! De manera que malo si no trabajo, y peor si quiero trabajo, y todo es malo...[11]

Una pugna generacional que, lejos de limitarse al ideario político, pone en entredicho algunos de los usos sociales más asentados entre la sociedad burguesa. Baste, a título de ejemplo, la pieza *Sin querer* (1901), donde Benavente fustiga, sin compasión, los matrimonios de conveniencia que, acordados por los padres, dejaban a un lado los sentimientos de los hijos, condenados a compartir el resto de sus vidas con un extraño.

Muy relacionado con la defensa de los nuevos tiempos frente a una sociedad caduca está el asunto de la educación, una de las obsesiones temáticas de Jacinto Benavente[12]. Y es que nuestro autor, convertido en mentor de las nuevas generaciones, toma partido por los jóvenes, a los que considera víctimas de un orden moral arcaico y proteccionista que ha hecho de ellos meros fantoches, sombras forjadas a imagen y semejanza de sus progenitores, sin apenas capacidad crítica

---

[10] *Teatro rápido*, Barcelona, Librería Española, [s.a.], p. 38.

[11] *Obras completas*, III, Madrid, Aguilar, 1940, p. 509.

[12] Son muchas las piezas breves en las que Benavente desarrolla este tema, siempre desde la óptica de la responsabilidad paterna para hacer de los hijos seres libres y críticos, capaces de insertarse por sí solos en sociedad. Amén de los ejemplos que desarrollamos a continuación, remitimos a piezas como *La señorita se aburre* (1909), donde podemos leer:

CLARA.- [...] Con la educación es lo mismo... Los padres no deben abandonarla a los extraños... Así están expuestos a encontrarse un día con hijos que no se les parecen en nada espiritualmente. Es natural: como que no son hijos de su amor, sino de su olvido. [*Obras completas*, III, p. 600].

para enfrentarse a un mundo establecido de acuerdo a unos cánones que les son ajenos; jóvenes, en definitiva, sin voluntad, de acuerdo a las ideas del filósofo alemán Schopenhauer, quien ya en 1819 escribiera *El mundo como voluntad y representación*, obra ésta que tanto eco habría de tener entre la generación modernista –no olvidemos, por ejemplo, *La voluntad* (1902), de Azorín-. Benavente, pues, se hace estandarte crítico ante las generaciones de pusilánimes consentidos nacidas al calor de un modelo de educación obsoleto. Así en obras como *Por qué se ama* (1903), donde Isidoro, harto de soportar las críticas de su tío Antonio, quien le recrimina sin descanso su vida de crápula y tarambana, se rebela contra el orden establecido:

> [...] ¿Cómo me han educado? Como nos educan a todos en España, como nos gobiernan... Los padres y los superiores nos consideran siempre como niños, como si siempre hubiéramos de vivir en tutela. Todos sus esfuerzos son para debilitar nuestra *voluntad* en vez de fortalecerla. La autoridad es una oposición constante en vez de ser un apoyo, y nos hacemos hombres y somos niños todavía... Y nuestras niñerías ya parecen locuras o delitos... Y entonces quieren juzgarnos como a hombres los mismos que no nos enseñan a serlo...[13]

Y en el "boceto de comedia" *La historia de Otelo*, donde un Benavente, revestido para la ocasión de uno de sus peores males dramáticos –el sermoneo[14]-, insiste, de nuevo, en el influjo pernicioso de una tutela en exceso proteccionista, sólo satisfecha en el cumplimiento de un camino previamente diseñado:

> VIAJERO.- [...] ¡Ah!, el cariño de los padres, mal entendido, ¡cómo puede hacernos desgraciados para toda la vida!... ¡Ese cariño nimio, faldero, que debilita, que acobarda!... Esa eterna previsión de las madres, que parece gritarnos siempre con azoramiento, como si siempre fuéramos chiquillos: "Cuidado, no te caigas". Y nuestro paso, vacilante siempre, irresoluto, con aquel grito en los oídos... Y hemos de pensar como ellos piensan..., y hemos de vivir como ellos vivieron... y hemos de querer como ellos quisieron... No es la vida la que nos dan..., es su vida, la suya... Y sólo comprenden para nuestro cariño, o aventurillas ligeras, sin consecuencias, que a nada nos comprometan para lo por venir [...], y después, el matrimonio correcto, burgués, conveniente; la muchacha de buena familia..., de una belleza discreta, de un carácter discreto...[15]

---

[13] *Obras completas*, II, Madrid, Aguilar, 1940, pp. 84-85.

[14] En el declinar de su carrera declara Benavente: "En mis obras tal vez se abusa del sermoneo educativo. Al reflexionar sobre ello, lo deploro. Las obras no han ganado nada y la educación de mis contemporáneos tampoco", *Obras completas*, XI, Madrid, Aguilar, 1958, p. 233.

[15] *Obras completas*, III, p. 127.

Benavente, sin embargo, no se detiene en la mera rivalidad generacional sino que coloca ante los espectadores un debate de plena vigencia -ni siquiera hoy resuelto en el seno de la sociedad española-, ya que no le duelen prendas en hacer de las tablas del teatro un ámbito de oratoria en defensa de un modelo educativo completamente laico y desideologizado; así en la brevísima *Paternidad*:

> RICARDO.- [...] Y yo, que te hubiera matado mil veces si hubiera sospechado siquiera que ese hijo de mi vida y de mi sangre no lo era, he consentido un adulterio espiritual; he consentido que infundan en mi hijo un espíritu que no es el mío... [...] Sí, la culpa es nuestra; es de los nacimos entre los tiroteos de las barricadas, de los que aprendimos con sangre y con dolor del alma lo que cuesta la libertad de espíritu y de conciencia, y porque nos creíamos libres para siempre, fuimos tolerantes... Y no contamos con que vosotras, mujeres, resucitaríais en vuestros propios hijos a los enemigos de la libertad y de la tolerancia...[16]

El espíritu inconformista exhibido por Jacinto Benavente en estas piezas breves no se detiene en cuestiones de índole más o menos especulativa, sino que, muy al contrario, desciende al ámbito de la realidad cotidiana en la búsqueda de referentes ridículos y hasta esperpénticos que sirvan para poner en solfa a la sociedad burguesa. Desde esta perspectiva hemos de entender obras como el sainete en prosa *Modas* (1901), en el que una irrisoria modista, de nombre Tutú[17], llena su deshilvanado discurso de expresiones en francés, muy pronto sustituidas, en la intimidad, por una chulería barriobajera más propia a su condición cultural y origen, pues, a la postre, sabemos que la ahora diseñadora de sociedad tiene por nombre Ramona y ostenta un pasado oscuro como actriz de pantomimas en un arrabal de Marsella; y el "boceto de comedia" *El último minué*, cuya ambientación histórica –el París de la Revolución- no oculta la retranca lanzada contra el orgullo de clase, nobiliario y burgués, abandonado y hasta repudiado por el grupo de fantoches adinerados tan pronto como sienten la muerte a sus espaldas.

Pero si de parodiar la sociedad burguesa se trataba, ningún ámbito resultaba más propio que el mundo del teatro, en tanto proyección de su limitado y prosaico horizonte de expectativas y hasta de su moral pacata y reaccionaria. Así acon-

---

[16] *Teatro rápido*, pp. 52-53.

[17] De esta y otras mujeres nacidas de la pluma de nuestro autor trata el anónimo estudio "La mujer en la obra de Benavente", Madrid, *La novela corta*, 1921, donde se perfila, de modo un tanto etéreo, el retrato psicológico de las féminas más importantes del drama benaventiano. Prueba de esta superficialidad es la conclusión con la que se remata el artículo: "La característica que conservan siempre las mujeres de Benavente es esa gran sencillez, esas almas vestidas de percal claro, frescas, mañaneras, abriéndose al rocío de las pasiones; buenas, burguesas, sin complicación ni retorcimiento. Mujeres que se ven vivir en nuestro medio, que nos son familiares, que son todas Gente Conocida".

tece en obras como *El marido de la Téllez* (1897)[18], en la que, con indudables ecos de *La comedia nueva*, de Moratín, asistimos al descrédito de todos y cada uno de los estamentos del gremio, desde el paniaguado Diéguez, dramaturgo de tercera división, metido al oficio de componedor de piezas de género chico con la única intención de sanear sus maltrechas arcas, pasando por una pléyade de actores, con Felicia a la cabeza, que renuncian a sus escasas dotes interpretativas en virtud de su ostentosa exhibición personal en escena:

> ARENALES.- [...] ¡Oh! ¡Las obras! Con algo así debutaría yo... ¿Quiere usted que hagamos los *Amantes*?
>
> FELICIA.- ¡Imposible! Aquí no se admiten arreglos.
>
> ARENALES.- ¡Ya me veo en los cincos 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 *boutonniére*...[19]

Y así acabar este retablo de despropósitos con los productores que, encarnados en Ricardo, se muestran ajenos a cualquier consideración de índole creativa, convencidos, en su ignorancia, de que tan sólo los autores consagrados pueden engrosar sus ya más que elevadas ganancias.

Semejante parodia encontramos en *Modas*, aprovechando la visita de la Rosendo, afamada actriz, a la tienda de Madame Tutú. Benavente introduce, pues, de rondón su ácida reflexión metateatral[20] que, de nuevo, vuelve a constituir una perspectiva desencantada ante el adocenamiento de un arte más atento a los divismos de las actrices, permitidos y hasta espoleados por un público igualmente huero, que a la hondura de los textos. La excusa argumental no es sino el reflejo de una situación viciada según la cual actores y actrices podían exigir la revisión del texto e, incluso, su transformación en virtud de sus limitaciones interpretativas o, lo que es peor, del modelaje preparado para el evento:

---

[18] Obra ésta por la que Benavente fue acusado de plagio, a partir, supuestamente, de las más que evidentes semejanzas respecto de un cuento de Daudet. Acusaciones de las que, no sin falta de ironía, se defendía en los siguientes términos: "Por si esta explicación no bastara, al parecido que el ilustrado crítico de *La Época* señala entre mi comedia y un cuento de Daudet (que yo no conocía), añadiré por mi cuenta el parecido con una obra de Lemaître, cuyo título no recuerdo, estrenada en París con mal éxito y basada también en la rivalidad artística de un matrimonio de actores. No creo que Daudet ni Lemaître pensaran en aludir a determinados artistas españoles, de los que seguramente tendrán escasas noticias" [*Obras completas*, I, Madrid, Aguilar, 1941, 2ª ed., pp. 141-142].

[19] *Obras completas*, I, p. 158.

[20] La mirada corrosiva respecto del hecho teatral permanece vigente en Benavente a lo largo de su carrera dramática. Tanto es así que en una pieza de 1925, *El suicidio de Lucerito*, despelleja, sin compasión, el mundo del artisteto, integrado por divas que buscan, de forma descarnada, una desgracia de sus compañeras que les despeje, aún más, el camino del éxito.

> ROSENDO.- El tercero [acto] tendrá que variarlo el autor completamente. Figúrese usted que, por fin, me he decidido a faltar a mi marido, y el autor marca que debo salir hecha un pingo.
>
> TUTÚ.- ¡Qué contrasentido! No hay seducción posible. Necesita usted un *deshabillé* de encaje *point d´Alençon*. ¡Oh! Ya lo veo, ya lo veo... ¡La escena es atrevida![21]

Pero en ninguna otra obra breve exhibe Benavente mayor descaro antiburgués como en el monólogo *Cuento inmoral* (1905)[22], donde el solitario actor que puebla la escena invita al público a escuchar un cuento pecaminoso. En realidad, se trata de una provocación que pone en evidencia la pasividad de un auditorio cómodamente asentado en su butaca y habituado, día tras día, a escuchar un mensaje retrógrado adecuado a su reducida capacidad; pero pone, además, en entredicho la pretendida rectitud moral de tal clase social; por último, critica la evidencia de unos argumentos repetidos hasta la saciedad y que siempre terminan de forma previsible, esto es con el restablecimiento del orden familiar:

> Este era un matrimonio, compuesto, como la mayor parte de los matrimonios, de una mujer, un marido y un... (ya se adelantan ustedes con malicia; ya les advertí a ustedes que de ustedes depende todo). De una mujer, un marido y un niño de pocos meses, de muy pocos... Como en todos los matrimonios, la mujer no quería nada al marido... ¿Encuentran ustedes demasiado categórica mi afirmación? Pues bien; yo la sostengo y me ratifico. No hay matrimonio en que la mujer quiera al marido... ¿Se escandalizan ustedes? ¿Necesitan ustedes una prueba?... En este momento estoy seguro de que me escuchan infinidad de señoras casadas... Si hay una, una sola, que quiera a su marido, yo la ruego que se levante y me diga en voz muy alta: Yo quiero a mi marido. (*Pausa.*) ¿Lo ven ustedes? ¡Ni una sola! Ya dije a ustedes que de su actitud dependía la inmoralidad de mi cuento. ¿Puede darse nada más inmoral que entre una porción de señoras casadas no encontrar ni una sola que quiera a su marido? Gané la apuesta. Y ahora soy yo el que se retira escandalizado.[23]

En última instancia, la modernidad del teatro breve benaventino se completa con dos aspectos que insisten en la heterodoxia de su autor: de una parte, la defensa de la mujer y, de otra, la particular lectura de las relaciones amorosas. Res-

---

[21] *Obras completas*, I, p. 546.

[22] Anterior a esta pieza, *De alivio* (1897) presenta, en clave socarrona, el monólogo de una viuda que, amedrentada por la imagen que de las de su condición se ofrece en el teatro –"¡Así es que andamos con unos enredos por esos teatros!"-, se debate entre la exhibición de sus pulsiones más íntimas o, por el contrario, el mantenimiento del más riguroso luto.

[23] *Obras completas*, II, p. 655.

pecto del primer aspecto, Benavente muestra una actitud ambivalente que oscila entre el apoyo al mundo femenino -que, a sus ojos, debe gozar de las mismas ventajas que el masculino, incluso beneficiándose de la hipocresía burguesa de la que tanto se aprovechan los hombres- y el reproche hacia las actitudes de sumisión comúnmente admitidas por sus protagonistas. Casos paradigmáticos en este sentido son las piezas *Por la herida* (1900) y *El amor asusta* (1907), donde Benavente adopta, sin rubor, un punto de vista "femenil", pero, sobre todo, *Maternidad*, en la que se pone al descubierto la cruel paradoja de muchas madres que, tras haber consagrado su juventud a la crianza de sus hijos, se ven abandonadas, en su madurez, y, claro está, en *La señorita se aburre* (1909), obra en la que Juan, vocero de Benavente, aboga por la independencia y la libertad femeninas al margen de convenciones sociales impuestas por los hombres:

> [...] No sabéis que de cuanto pueda decirse de una mujer, quizás no hay nada que dé mas triste idea de su carácter que estas palabras, al parecer sin importancia: "La señorita se aburre", que a toda mujer deben ofenderla como un insulto a su corazón y a su entendimiento.[24]

Respecto de las relaciones amorosas, Benavente está muy lejos de asumir las convenciones al uso en el teatro coetáneo. Más bien al contrario, se propone destapar, a través de una mirada irónica, escéptica y, por qué no decirlo, a ratos desencantada, la hipocresía que se esconde tras las formas más arquetípicas de amor. En este sentido, cabe ser destacada la comedia en un acto *Despedida cruel*, estrenada el 7 de diciembre de 1899 en el Teatro Lara de Madrid, dentro de las actividades del "Teatro Artístico" que dirigía Gregorio Martínez Sierra y que puede tomarse como antecedente del famoso "Teatro de Arte", que en los años veinte tendría su sede en el Teatro Eslava y donde Federico García Lorca viera estrenada *El maleficio de la mariposa*. En el reparto actuaron Josefina Blanco, esposa de Valle-Inclán, en el papel de Casilda; el propio Benavente, que era magnífico actor[25], en el papel de Pepe, y el mencionado Martínez Sierra haciendo del criado Manuel. En *Despedida cruel*, Benavente sitúa a un hombre y una mujer en una

[24] *Obras completas*, III, p. 613.

[25] De esta afición de Benavente por las tablas da cuenta Manuel Gil de Oto en un curioso y bastante desconocido opúsculo titulado *Rasgos de ingenio de Jacinto Benavente*, Publicaciones Mundial, Barcelona, 1921: "Recordé que por darse un gusto nuevo, había representado *Los intereses creados* y hasta un inolvidable *Don Juan Tenorio*, en el que él, que hizo el Don Juan y mi gran amigo Palomero, que se encargó del Comendador, hicieron atrocidades *morcilleando* a placer:

> Veo que me has hecho plato;
> pero la cena se enfría,
> y, si la como, tendría
> que tomar bicarbonato. [p.26]

situación de renuncia mutua, después de haber convivido intensamente durante un año. Se trata de una pareja no convencional, que ha vivido su amor fuera del matrimonio, hasta que un familiar, el tío de él, se interpone entre los dos, reclamando al sobrino que enderece su disoluta vida ejerciendo de secretario particular en una pequeña ciudad de provincia. Lo que parece va a ser un final tópico, con la renuncia a una unión pecaminosa, se transfigura en una corrosiva visión sobre las relaciones de pareja, arruinadas a golpe de hipocresía y de un fingimiento aprendido por vía libresca. La despedida acaba siendo así una explícita declaración mutua de falsedad ante un amor que, en palabras de los dos amantes, "no ha sobrevivido una hora".

Pero la heterodoxia de Benavente no se ciñe a una perspectiva corrosiva sobre las relaciones de pareja más o menos convencionales. Rendido admirador de William Shakespeare, Benavente gusta de recrear en sus obras las situaciones equívocas y de gustosa ambigüedad sexual tan caras al autor inglés. Así en *La sonrisa de Gioconda*, donde Leonardo da Vinci, rodeado de su cohorte de acólitos, renuncia a la dama que le servía de modelo para su *Gioconda* en favor de un efebo, Stello, cuya colosal belleza arrebata su inspiración. Si bien el motivo argumental es bien diferente, conviene tener en cuenta la tragedia de Gabriele D´Annunzio, titulada *La Gioconda*, en la que se despliegan ideales semejantes a los de la pieza benaventina: el poder omnímodo de la belleza, el artista como especie de Superhombre... No es esta la única ocasión en que Benavente desarrolla escénicamente el tema de la homosexualidad[26], aspecto este que, tanto en su vertiente biográfica[27] como literaria, desarrollaremos al final del presente estudio con ocasión del análisis del *Teatro fantástico*.

---

[26] Desde una perspectiva burguesa ya plenamente asumida, Benavente retoma las relaciones amorosas entre hombres en la obra *De buena familia* (1931), estrenada en el Teatro Muñoz Seca de Madrid, el 31 de marzo de 1931.

[27] Muchos fueron los comentarios de época que se vertieron en torno a la presunta homosexualidad de nuestro dramaturgo; amén de sus más que explícitos sonetos de *Versos* (1893) y de la sutil ambigüedad de alguno de sus personajes dramáticos, don Jacinto gustó de rodearse de un halo misterioso en todo lo que a sus amores concernía. En este sentido, vuelven a ser esclarecedoras las palabras de Manuel Gil de Oto, en *Rasgos de ingenio de Jacinto Benavente* (1921); el autor del curioso opúsculo asume una postura de absoluta liberalidad que supedita los rumores y chascarrillos en virtud de un magnífico talento literario. Así, a propósito de unas declaraciones de Benavente –"*Ninguna mujer me ha hecho sentir el amor*"- relata los maliciosos comentarios surgidos tras el estreno de *Una señora*: "El epigrama decía así:

> El ilustre Benavente
> ha estrenado *Una señora*,
> y a coro dice la gente:
> ¡Ya era hora!

Pero este retrato tiende a la caricatura y empieza a ser maldiciente. [...] Y no por dar necio deleite a los que quisieran saber cómo es el gran Benavente desde la cintura abajo -¿qué nos importan sus piernas ni sus juanetes?- dejo en busto éste que muchos quisieran retrato de cuerpo entero. [p. 60]

Como apuntábamos con anterioridad, el teatro breve de Benavente testimonia una enorme variedad de registros, hasta el punto de adelantarse a la estética del absurdo con dos piezas en las que los diálogos distorsionados de los personajes y su histriónico modo de actuar encierran pequeñas píldoras de crítica social, reblandecidas, claro está, por el valor cómico de lo grotesco. Me estoy refiriendo a *No fumadores* (1904)[28] y *Un par de botas* (1924); en la primera de ellas, el encuentro fortuito entre un Caballero y una Señora, acompañada de su hija, en el compartimento de un tren propicia el desencadenamiento de la desmesurada verborrea de la dama. Un interminable monólogo salpicado por sabrosas dosis de pacatería, asumidas como modelo de conducta, amén de la patológica necesidad de fiscalizar y hasta censurar las acciones del prójimo. Mayor consideración merece la segunda de las piezas, donde un par de botas sirven de excusa para vilipendiar, sin ambages, una sociedad de apariencias, ridícula en sí misma, pues obliga al protagonista a vender su biblioteca y, en consecuencia, a perder el único referente de sensatez con que contaba su existencia, para llenar su casa de zapatos nuevos y permitir la supuesta felicidad de esposa e hijos. El Cabeza de Familia ha perdido su batalla contra una sociedad que no entiende sus necesidades, por lo que, fracasado y hundido, decide poner fin a sus días. La situación absurda que propicia el suicidio del protagonista no esconde una ácida crítica social, teñida, incluso, de un cierto humor negro, aquel que se refleja en la última voluntad que deja en forma de nota a su mujer:

> MUJER.- ¡Que le entierren descalzo!... ¿Lo ve usted? ¡Es que se ha vuelto loco!... ¡Virgen Santísima!... ¿Qué va a ser de mí? ¿Qué va a ser de mis hijos?[29]

Este abigarrado abanico de formas y temas se cierra con la contribución de Benavente al teatro musical, género para el que compone cinco piezas breves, que han sido estudiadas con maestría por la profesora Espín Templado[30], a saber: *Teatro feminista* (1898), apropósito lírico que supone un ejercicio metateatral interpretado tan sólo por mujeres –a excepción de dos actrices que se disfrazan de caballeros-, en el que Benavente testimonia un feminismo moderno que demanda la emancipación de la mujer, siendo, a la vez, crítico con la posición retrógrada

---

[28] Federico de Onís, en su ya clásico trabajo *Jacinto Benavente. Estudio literario*, Instituto de las Españas en los Estados Unidos, Nueva York, 1923, aporta, en nota, el curioso dato de que esta piececilla, traducida como *No smoking*, fue estrenada en Estados Unidos –con traducción de J. G. Underhill-, alrededor del año 20 [nota 2, p. 40].

[29] *Obras completas*, IV, Madrid, Aguilar, 1962, 5ª ed., p. 847.

[30] "Jacinto Benavente, autor de género chico", *La zarzuela de cerca*, ed. Andrés Amorós, Madrid, Espasa-Calpe, col. Austral, 1987, pp. 163-205.

que muchas conservan; *Viaje de instrucción* (1900), zarzuela en un acto donde se pone en entredicho la falta absoluta de moral exhibida por las clases dominantes, amén de una reflexión crítica sobre la educación de los hijos; *La copa encantada* (1907), zarzuela en un acto que supone, en síntesis, una parodia del sacrosanto sentido del honor hispano, rehabilitado y triunfante en las tablas de la mano de Echegaray y su escuela: para Benavente, es preferible ignorar la deshonra a verse obligado a vengarla; *La sobresalienta* (1905), sainete lírico en un acto que exhibe, de nuevo, el tópico del teatro dentro del teatro, con el objetivo de mostrar, en un ambiente de majismo que recuerda los sainetes de Ramón de la Cruz, los licenciosos juegos de infidelidad protagonizados por los hombres; por último, *Todos somos unos* (1907), sainete lírico en un acto que puede definirse como un juego carnavalesco en el que personajes de toda índole y condición se ven igualados en la inmoralidad.

Un Benavente reconocido y admirado, gracias a los estrenos de *Los intereses creados* (1907) y *La malquerida* (1913), y elevado a los altares con la concesión del Premio Nobel de Literatura (1922), abandona progresivamente el cultivo del teatro breve, un ámbito de heterodoxia y libertad que casaba poco o nada con el público bienpensante a quien pretendía dirigir sus obras. En este sentido, resulta patético, máxime teniendo en cuenta su pasado republicano, el "diálogo" que estrenó en 1941 bajo el título de *Abuelo y nieto*, en lo que es la claudicación de Benavente ante el régimen de Franco. Un abuelo que, encarnado para más *inri* por el propio autor, expresa su conversión al nuevo credo en los siguientes términos:

> Yo, a pesar de que en mi juventud cundía el sarampión liberalesco, fui, siempre, por convicción, tradicionalista. España en la tierra y Dios en el cielo. Por eso se ensancha y se eleva el corazón cuando oímos gritar "¡Arriba España1", porque arriba está Dios...[31]

3. TEATRO FANTÁSTICO

Mas en ninguna otra ocasión mostró Benavente mayores ansias de modernidad dramática como en las obrillas que integran su primera obra, *Teatro fantástico*, compuesta por cuatro piezas en su primera edición de 1892 –la loa *Amor de artista*, la comedia en un acto *Los favoritos*, basada en la obra de Shakespeare *Mucho ruido y pocas nueces*, el diálogo *El encanto de una hora* y la comedia en dos actos *Cuento de primavera*-. De escasísima repercusión crítica, el volumen fue revisado por Benavente para una segunda edición, ésta de 1905, en la que la

[31] *Obras completas*, VIII, Madrid, Aguilar, 1962, 3ª ed., p. 145.

nómina se ampliaba hasta ocho: se elimina *Los favoritos* y se añade *Comedia italiana*, *El criado de don Juan*, la comedia para marionetas *La senda del amor*, el argumento para pantomima *La blancura de Pierrot* y, por último, un diálogo metaliterario titulado *Modernismo*. No es descabellado considerar el *Teatro fantástico* como el manifiesto fundacional del Modernismo (tanto vale decir Simbolismo) hispano y tampoco afirmar que entre sus páginas se encuentra el germen no sólo del mejor Benavente, aquel que habría de alcanzar su cima creativa con *Los intereses creados*, sino, sobre todo, de las mejores líneas dramáticas españolas de vanguardia.

Benavente se propone condensar las principales líneas teatrales, tradicionales y modernas, y es así que, imbuido en el espíritu carnavalesco de la farsa europea y de los entremeses, loas, jácaras y mojigangas de nuestro Siglo de Oro rehabilita para nuestros obsoleto teatro un "nuevo tinglado de la antigua farsa", con sus "donosas burlas de cornudos", su exaltación de lo joven frente a lo caduco, su sentido festivo del teatro y hasta su galante atmósfera de amoralidad. Para tan exigente empresa, Benavente invita a su barraca de viejos saltimbanquis a los tipos de la *Commedia dell´arte* italiana, cuya recuperación literaria había corrido a cargo de los principales dramaturgos franceses de la segunda mitad del siglo XIX. Si hasta entonces las máscaras italianas habían sido unívocamente vehículos de comicidad, el decadentismo francés otorga a estos tipos una ambivalencia tragicómica en su condición, convirtiéndolos así en personajes con plena entidad, diferenciados de los tipos tradicionales que les dieron nombre. Entre todas las máscaras, hay una predilección casi unánime por la máscara blanca de origen francés: Pierrot. Los escritores de fin de siglo ven en él la encarnación de un espíritu disidente y soñador que, apartado del cruel materialismo burgués, busca de continuo la consecución de su particular quimera de amor. Su capacidad creativa depende siempre de esa perpetua búsqueda, nunca alcanzada, y que cuenta con una única y devota aliada, la Luna. El simbolismo francés abusó, pues, de Pierrot como estandarte de un mensaje lastimero, a ratos festivo, que anhelaba la ridiculización de la civilización burguesa, carente de sueños y sólo atenta a cuestiones positivas y materiales. Son muchas las obras y autores que podrían argüirse como ejemplo de esta poética decadente[32]; baste citar aquí, a título de ejemplo, *Pierrot divin* (1887), de Jacques Madelaine, en la que Pierrot, airado ante la ostentación burguesa que exhiben Arlequín y Colombina, busca cobijo bajo los rayos de la Luna. No faltaron las lecturas del tipo, tanto poéticas[33] como dramáticas, en clave homoerótica. De estas últimas, cabe ser destacada la pieza de Albert Giraud *Pie-*

[32] Remito a la "Introducción" de *Teatro fantástico*, ed. Javier Huerta Calvo y Emilio Peral Vega, Madrid, Espasa-Calpe, col. Austral, 2001, pp. 9-84.

[33] Véase el poema de Paul Verlaine "Pierrot gamin", dentro de su libro *Jadis et naguère*.

rrot Narcisse, en la que Pierrot, adornado con los atributos del personaje mitológico, acaba enamorándose de sí mismo a falta de un corazón ajeno que lo comprenda. Pues bien, Benavente se alimenta de este universo decadentista francés para forjar el que es, a no dudarlo mucho, el personaje más acabado de su *Teatro fantástico*: Ganímedes, protagonista de *Cuento de primavera*, única pieza larga del volumen. El copero de los dioses es aquí un trasunto del Pierrot simbolista en tanto comparte con él sus rasgos sustanciales: alianza con la Luna, veleidades poéticas, ansia por un amor inalcanzable... Pero es, también, por cuanto símbolo homoerótico, estandarte de un juego teatral farsesco plagado de situaciones y diálogos ambiguos, máxime cuando, detrás de su apariencia efébica, se esconde, en realidad, una mujer. A ello hay que añadir su condición de vocero de Benavente en el "Prólogo", forma contemporánea de la loa clásica, con la que se abre la pieza. Ganímedes se convierte, así, no sólo en una prefiguración del Crispín de *Los intereses creados* sino, ante todo, en el transmisor de las ideas dramáticas de Benavente, pues es allí donde se expone ese nuevo universo teatral pretendido por el dramaturgo en el que no cabe reflexión fría sino ensueño evocador, donde no ha lugar a la censura moralista, y donde debe imperar una mirada infantil, inocente y sin malicia:

> A los que, repletos de estudios, con juiciosa crítica pretendáis sujetar a un análisis lo que por insustancial e incorpóreo ni aun podrá fijarse un punto en vuestra idea; a los que, malhumorados por contrariedades grandes o pequeñas, trágicas o cómicas, pretendéis al acudir aquí distracción a vuestros enojosos pensamientos, el autor os suplica que abandonéis el teatro. [...] Nada de reflexiones, vamos a soñar, y el autor, soñando, os invita a ello. Seguidle, si su sueño os interesa; si no, abstraed de él vuestra imaginación y soñad cada uno lo que mejor os plazca.[34]

Nos encontramos, pues, ante una farsa de gusto ambivalente, a medio camino entre la ensoñación modernista y la desinhibición entremesil, que abre una larga y fértil senda en el teatro español contemporáneo: cómo entender, si no, la aportación farsesca de Federico García Lorca en *La zapatera prodigiosa* y *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, cuyos personajes, Zapatero y Perlimplín, respectivamente, participan del componente cómico inherente al "cornudo", pero, a su vez, asumiendo los rasgos simbolistas del Ganímedes benaventino y haciendo de su existencia una búsqueda incesante de su anhelo de amor[35].

Desnuda del ropaje decadentista está la *Comedia italiana* en la que Benavente insiste en la recuperación de los tipos cómicos italianos desde una óptica festi-

---

[34] *Teatro fantástico*, pp. 132 y 134.

[35] Véase mi artículo "Burla clásica-burla moderna: el personaje de Perlimplín", en *Tiempo de burlas. En torno a la literatura burlesca del Siglo de Oro*, Madrid, Verbum, 2001, pp. 223-244.

va más coherente con el modelo renacentista. La acción, centrada como era preceptivo en Carnaval –fiesta de la inversión por antonomasia-, se sitúa en todos sus elementos al margen de la moral tradicional. El juego amoroso a dos bandas exhibido con desparpajo por la sin par Colombina perpetúa una tradición farsesca de siglos, según la cual la vejez, encarnada en Pantalón, debe ser sancionada en favor de las máscaras más jóvenes, esto es Arlequín y la propia Colombina. Pero el Carnaval no implica tan sólo el triunfo de la nueva sabia sino, claro está, la mofa de las instituciones habitualmente respetadas en la vida ordinaria: matrimonio e Iglesia fundamentalmente. No en balde, Colombina finge una súbita conversión religiosa con la intención de hacer creer a Arlequín que su amor adúltero es imposible. Bajo la anécdota argumental se esconde, como no podía ser de otra forma, la ridiculización de uno de los lugares comunes del romanticismo:

> Sentí lo que se siente cuando, entre palabras y palabras, una frase de amor llega al alma. La caricia de lo sublime, que al cuajar la sangre en las venas, como si cuajara también los pensamientos agitados en uno solo; la verdad de nuestra vida que surge entre muchas mentiras nuestras, como de los jirones luminosos del manto de la aurora surge por fin el sol al rayar el día. Mentiras coloreadas por la luz de la verdad, eso era mi vida: hoy resplandece en ella el sol.[36]

El desenlace de la pieza sanciona, con la probable influencia de Nietzsche al fondo, su absoluta adscripción modernista, en tanto triunfa el ideal pagano, según el cual la idea de pecado se supedita a la necesidad del placer, ya que, a fin de cuentas, la vida, en toda su plenitud, se impone a los condicionamientos religiosos y morales. Y así es que Arlequín –curiosamente disfrazado de Pierrot- quita a Colombina su máscara de impostura y ambos se entregan a un beso de pasión:

> Mi Colombina color de rosa, amanecer eterno de mi alma, sin tristezas, sin sombras... Tú renuncias al amor, al amor que es mi vida y esencia de la tuya... Pues si es pecado que me des tu cariño, pecado es que las flores me den fragancia; si eso eres tú, flor de los amores con besos por fragancia, y si tú pecas al besarme, el infierno está alfombrado de flores...[37]

Con *Comedia italiana* Benavente anticipa el masivo desarrollo de la farsa breve, en su vertiente más carnavalizada, que habrá de producirse algunas décadas después en el teatro español más renovador. Baste aquí apuntar algunas piezas como *La princesa doña Lambra* (1909), de Miguel de Unamuno; *¿Para*

[36] *Teatro fantástico*, p. 104.

[37] *Teatro fantástico*, p. 105.

cuándo son las reclamaciones diplomáticas?, de Valle-Inclán; *El desconfiado prodigioso* (1924), de Max Aub; *Arlequín, mancebo de botica*, de Pío Baroja, por citar tan sólo algunos ejemplos.

A esta resucitada barraca farsesca que es, en definitiva, el *Teatro fantástico* no podía faltar el burlador por antonomasia: Don Juan, protagonista de la pieza *El criado de don Juan*, inscrita en esta misma línea de amoralidad nietzscheana que venimos apuntando. Asistimos, así, al galanteo amoroso entre Leonelo, criado del seductor, y la Duquesa, dama pretendida por su amo. No falta ninguno de los ingredientes preceptivos del género, ni siquiera el disfraz como medio de sobreactuación dentro de la ficción escénica, pues Leonelo aparece disfrazado con las vestimentas de su amo, a fin de mantener el asedio a la casa de la dama mientras Don Juan conquista otras plazas. Con todo, el aspecto más sobresaliente de la breve pieza radica en el aire de desinhibición total que la impregna, ajeno, por completo, a cualquier cortapisa de índole moral. Desde esta perspectiva hemos de entender su resolución: Don Juan irrumpe en escena, descubriendo el cortejo de Leonelo con la Duquesa, por lo que le da muerte de forma inmediata. Sin embargo, la desaparición del criado no impone un tono trágico a la obra, pues, a fin de cuentas, nos hallamos en un universo donde rigen los impulsos y las pasiones. Así pues, Don Juan, licencioso, diabólico y ajeno, como tantas veces a lo largo de los siglos, a cualquier sentimiento de culpa, seduce a la dama delante del cuerpo yacente de su criado. La muerte ha perdido cualquier sentido trascendente para convertirse en un mero instrumento dramático que propicie el triunfo final del eterno seductor.

Benavente se anticipa a su tiempo y recupera para la farsa contemporánea a uno de sus personajes fundamentales, don Juan. Tras nuestro autor, muchos serán los que se acerquen a la figura del conquistador, ya desde una perspectiva paródica –así Valle-Inclán en *Las galas del difunto*-, ya en clave tragicómica –*El burlador que no se burla*, de Jacinto Grau-, ya bajo la óptica freudiana –*Juan de Mañara*, de los hermanos Machado-, por citar tan sólo tres ejemplos de una amplísima lista[38].

Pero Benavente no se conforma en el *Teatro fantástico* con recuperar el teatro de impronta farsesca, sino que, con lucidez admirable y anticipadora de tendencias posteriores, rastrea en las raíces de la perdida esencia del teatro en formas no convencionales del arte dramático: la pantomima fue una de ellas. Dentro de la poética de sugestión y silencio impuesta por el simbolismo francés, la pantomima se yergue en el género teatral privilegiado, siendo considerada por algu-

[38] Remito a la excelente monografía editada por Ana Sofía Pérez-Bustamante, *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX. Literatura y cine*, Madrid, Cátedra, 1998 y a mi artículo "Don Juan en el teatro español del exilio", *Il Confronto Letterario. Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne dell'Università di Pavia*, 41/1 (2004), [en prensa]

nos –Jean Jullien, entre otros- superior al teatro hablado, en tanto potencia el lenguaje universal de los gestos y reaviva la sugestión en los espectadores. En este proceso de reasunción de la pantomima tuvo mucho que ver un mimo francés, Jean-Gaspard Deburau, que gozó de la admiración de los principales poetas y dramaturgos simbolistas, entre ellos Gautier, Banville y, por supuesto, Baudelaire. Encarnando, casi siempre, el papel de Pierrot, se convirtió en paradigma de un nuevo ideal de intérprete, alejado por completo del recitador tradicional. Así pues, dentro del simbolismo francés se desarrollan dos líneas pantomímicas, unidas por un protagonista común: Pierrot. Dentro de la primera línea, Pierrot añade a su bagaje personal –soñador, inconformista, lunático- enormes dosis de escepticismo, crueldad y hasta satanismo. El paradigma de esta remozada lectura está bien representado en la pantomima de Leon Hénnique y Joris-Karl Huysmans, *Pierrot sceptique* (1881), en la que el bufón pierde su proverbial color blanco para aparecer en escena con indumentaria negra, lo que incrementa, sin duda, su lado maléfico. Tras haber perdido a su mujer, Pierrot busca los servicios de una prostituta, en cuyos brazos pretende encontrar el cariño que le había negado su esposa. Insatisfecho por los servicios recibidos, prende fuego a la cama en la que descansa la licenciosa mujer. En realidad, Pierrot no ha perdido sus ingredientes básicos, pues sigue siendo víctima del desprecio femenino y sigue buscando el calor de un cariño sincero. El otro gran ejemplo de esta línea está representado por la pantomima *Pierrot, assassin de sa femme* (1882), de Paul Margueritte, donde Pierrot interpreta ante los espectadores la cruel tortura a la que ha sometido a Colombina, hasta el punto de haber provocado su muerte mediante cosquillas. Sin embargo, Pierrot sigue siendo el mismo perdedor de siempre, pues, ni tan siquiera matando a su burladora, puede librarse de ella: la risa de Colombina continuará resonando en sus oídos de por vida.

Los continuos viajes a París, su conocimiento del francés, así como su indudable interés por las formas parateatrales, con el circo y la pantomima a la cabeza, hicieron que Benavente emulara a sus maestros galos en *La blancura de Pierrot*, una de las piezas breves del *Teatro fantástico*. En ella, Pierrot, cegado de amor por Colombina, mata de forma despiadada a una vieja avara con el fin de robarle todo su dinero y conseguir así la atención de la huidiza jovenzuela. El bufón benaventino comparte con sus progenitores decadentistas el color negro de su cara y manos, como símbolo de la perdición a la que está abocado su destino. Un negro que muy pronto se tiñe del rojo de la sangre de su pobre víctima; colores ambos muy lejanos de su alma blanca, de la blancura de la luna que le protege desde lo alto y de la nieve inmaculada que le rodea. Al final de la obra pervive el mensaje lastimero de una máscara nacida para la tristeza y la soledad: "¡Triste Pierrot, de fría blancura, como perdón sin amor y sin misericordia!".

La segunda línea, de menor cultivo entre los poetas y dramaturgos franceses, responde a una asunción tradicional del género, con ingredientes unívocamente

cómicos. Benavente hace también su pequeña contribución a dicho venero a través de una pantomima que actúa como intermedio dentro de *Cuento de primavera* y que responde, básicamente, al esquema farsesco del burlador burlado. En ella, Arlequín, disfrazado de rey, se burla de Colombia, haciéndole creer cierta su nueva condición. Despechada, Colombina se venga de la mofa ideando una sublevación ficticia contra el pretendido monarca carnavalesco.

De nuevo –insisto- Benavente abre su teatro a formas no convencionales, como la pantomima y el circo, adelantándose así al Gregorio Martínez Sierra del "Teatro de Arte", a las pantomimas de Tomás Borrás y Ramón Gómez de la Serna e, incluso, al mismo Lorca de *La zapatera prodigiosa* –proyectada inicialmente como pantomima- y de *Así que pasen cinco años*.

Otra de las vías de renovación abiertas por Benavente es la del teatro de muñecos. El simbolismo heredó de los románticos el gusto por el teatro de muñecos y dentro de esta estela se sitúa nuestro autor para la composición de *El encanto de una hora* y *La senda del amor*. El muñeco cumple un papel puntero dentro de la modernidad teatral, muy alejado, desde luego, del lugar subsidiario y exclusivamente infantil que se le otorga en la actualidad. Se busca en el títere y la marioneta –así, por ejemplo, en las teorías de Alfred Jarry, Edward Gordon Craig y Meyerhold- un instrumento de expresión antirrealista, íntimamente emparentado con el carácter ritual del hecho dramático, en tanto asegura la reproducción perfecta de los deseos del autor, amén de constituir un ente simbólico que encarna, desde el distanciamiento respecto del espectador, las miserias y excesos del ser humano. La recuperación del títere y la marioneta no se reduce al campo dramático, sino que se extiende a la pintura y a la música. No hay más que pensar en el *Pierrot* (1881-1882), de Claude Debussy, melodía para canto y piano a partir de poemas de Banville y Verlaine, o su sonata *Pierrot fâché avec la lune* (1915). Por su parte, Maurice Ravel recreó una España de ensueño y magia mediante una acción de "Grand-guignol" en *L´heure espagnole* (1907). En la misma línea se incluyen el delicioso ballet *Petruska* (1911), de Igor Stravinsky, que, interpretado por Diaghilev, obtenía de una marioneta su expresividad más patética y trágica.

Así pues, Benavente se suma con sus dos piececillas a esta resurrección artística del muñeco. En *El encanto de una hora*, dos figurillas de porcelana, Merveilleuse e Incroyable, nacen súbitamente a la vida, lo que permite a Benavente, desde el distanciamiento conferido por sus personajes, lanzar su mirada ácida contra lo anodino de la existencia humana, por mucho que al final prevalezca el poder redentor del amor. En *La senda del amor* ilustra, de acuerdo con el ideario modernista en que se inserta, la exaltación del amor ensoñado y efímero, frente a los tratamientos estereotipados que de la materia sentimental se hacían desde el teatro más convencional. La obrilla tiene el interés de presentar el tema del teatro dentro del teatro, mediante un retablo de marionetas que despliegan ante la Marquesa el Poeta y su trujimán. La acción violenta y sanguinaria desarrollada en el retablo contrasta con

el mensaje amoral y libertino que impera al final de la obra, pues que la Marquesa, fascinada ante los encantos del trujimán, lo reclama para sí.

Hemos de volver a insistir en el carácter anticipador de Benavente respecto del teatro inmediatamente posterior, pues con él se inicia una recuperación masiva del títere como vehículo de expresión dramática. Desde el cultivo en clave expresionista llevado a cabo por Valle-Inclán (*Los cuernos de don Friolera*), pasando por la veta tradicional y folclórica de García Lorca (*Retablillo de don Cristóbal* y *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*), para llegar a las piezas forjadas por Rafael Dieste para el guiñol de *Misiones Pedagógicas* o los retablos de contenido político pergeñados por César Muñoz Arconada (*Tres farsas para títeres*) o Rafael Alberti (*Bazar de la providencia*), entre muchos otros.

El volumen se cierra con *Amor de artista* y *Modernismo*. La primera, subtitulada como "loa", se presenta, en su estructura superficial, como una más de las disputas generacionales tan en boga en la época. Sin embargo, en el diálogo entre el joven Poeta y el ya maduro don Prudencio, se desgranan algunos interesantes elementos de reflexión: así es el caso de la voluntad, o más bien, de la falta de ella derivada del *spleen* baudeleriano, uno de los asuntos más y mejor tratados por el Modernismo, como sucede en estos versos de Manuel Machado:

> Mi voluntad se ha muerto una noche de luna
> en que era muy hermoso no pensar ni querer...
> De cuando en cuando un beso, sin ilusión ninguna.
> ¡El beso generoso que no he de devolver![39]

De forma pareja a estos versos, el Poeta de nuestra pieza, herido de mal de amor, va cayendo en el desconsuelo y la pusilanimidad, convencido de que el hombre no tiene nada que hacer ante el caprichoso destino.

Pero *Amor de artista* es también un ejercicio metaliterario, pues Benavente aprovecha el diálogo entre sus personajes para exponer su propio credo estético, según el cual la Literatura no es nunca caprichosa inspiración llegada a los oídos del poeta sino, por el contrario, capacidad de hacer palabra la vivencia personal; una palabra, la literaria, que tal como explica la Musa, es el único medio de perdurabilidad y de universalidad para nuestros sentimientos, en una concepción que remite, de forma meridiana, al Juan Ramón Jiménez de *Eternidades*:

> Como en tus hijos hay carne de tu carne, sangre de tu sangre y, aun en la parte espiritual, ideas hijas de las tuyas y sentimientos que fueron tuyos; como por ellos luchas y te afanas, acaso porque sientes que en ellos continúas viviendo, y en ellos está tu vida futura, así, en tus obras transmites el espíritu que les dio formas, y a través de los siglos vivirás

[39] *Alma*, ed. Pablo del Barco, Madrid, Cátedra, 1995, p. 88.

> despertando, al contacto de otros espíritus, las mismas ideas, los mismos sentimientos que animaron en ti. ¿No es esto la inmortalidad? ¿Qué más quieres?[40]

Acabamos nuestro repaso por las piezas breves del *Teatro fantástico* con *Modernismo. Nuevos moldes*, donde, de acuerdo a la misma estructura de diálogo entre un novel Autor y un Modernista experimentado, trasunto escénico del propio Benavente, se debate acerca del nuevo credo literario. Interesa subrayar la postura esgrimida por este último, para quien más allá de modas pasajeras y etiquetas nemotécnicas más o menos acertadas, conviene, antes que nada, empaparse en la tradición dramática castellana –cuando no europea- y saber extraer de ella nuevas propuestas de renovación.

Así también hizo el propio Benavente quien, primero en el *Teatro fantástico* y después en su dilatada producción breve, supo deleitarnos con ese otro lado de la orilla, el heterodoxo, fustigador y libertino, ofreciéndonos así una imagen que poco o nada tiene que ver con las posturas reduccionistas que, aún hoy, siguen silenciando la obra del autor madrileño.

[40] *Teatro fantástico*, p. 215.