

SOBRE LA ORIGINALIDAD DE LOS PRIMEROS DRAMAS BENAVENTINOS.

«El teatro español de estilo y tema moderno nació en Madrid el día 6 de octubre de 1894»¹.

No, el teatro español de estilo y tema moderno no nació con *El nido ajeno* de Benavente. Para muchos estudiosos, este importante autor de nuestra escena constituye la irrupción súbita en España del nuevo teatro moderno, con lo que se olvidan otras muchas aportaciones anteriores que fueron generando el cambio. Una y otra vez se insiste en considerar como notas básicas del teatro benaventino el reflejo y crítica de la sociedad burguesa coetánea² a través de una frecuente ironía fustigadora y moralizante, la utilización de conflictos cotidianos y de tipos vulgares, o la ruptura con la retórica y amaneramiento posrománticos.

Pero es que Benavente llega al teatro cuando ya el posromanticismo se bate en retirada, después de producciones tan relevantes como las de Pérez de Ayala, Tama-yo y Baus, E. Gaspar, Galdós..., en los que se encuentra desde la sátira social hasta la moralización o un lenguaje limpio de hojarasca; el propio «Clarín» lleva al teatro, en su drama *Teresa*³, las nuevas inquietudes sociales que las novelas de la escuela naturalista habían recogido años antes; incluso los propios cultivadores del posromanticismo, con Echegaray a la cabeza, se dieron cuenta del cambio de gusto operado en el público hacia la preferencia por un teatro de carácter coetáneo en lenguaje y ambientación, por lo que, cuando aún no había estrenado Benavente, el maestro, Echegaray, intensifica los elementos realistas —sin olvidar, claro es, los románticos—, hasta llegar incluso a la sátira de procedimientos lingüísticos utilizados por él mismo anteriormente⁴; y uno de sus más importantes discípulos ofrecía en 1895 —fecha en que el único estreno benaventino era, según veremos, al estilo de Echegaray— un drama como *Juan José*, donde Dicenta recoge el conflicto social más acuciante del momento, con un obrero por protagonista y un lenguaje plagado de vulgarismos y hasta de léxico jergal⁵.

1 G. Torrente Ballester, *Teatro español contemporáneo*, 2.ª ed., Madrid, Guadarrama, 1968, pág. 55.

2 Puede decirse que la insistencia sobre este aspecto es metódica; cfr., sólo como ejemplos, C. Vossler, *Escritores y poetas de España*, Buenos Aires, Austral, 1947, págs. 151-161; J. M.ª Rodríguez Méndez, «Un autor para una sociedad», *Revista de Occidente*, t. XIV, n.º 41, 1966, págs. 219-234.

3 F. García Pavón (*El teatro y su crítica*, Ins. de Cultura de la Diputación Provincial de Málaga, 1973, pág. 206) indica que esta obra es «nada más ni nada menos, la primera obra del teatro social español con el pueblo modesto en escena [...], ya que se estrenó medio año antes que el *Juan José*».

4 Es interesante al respecto lo que el propio Galdós dice en 1885: «La experiencia se encargará de convencer al insigne dramaturgo [Echegaray] de una verdad incontestable, y es que el drama histórico ha pasado a los libretos de ópera y que el drama de pasiones, vestido a la antigua y fraseado a la romántica, se sostiene hoy con dificultad en nuestra escena» (*Nuestro teatro. Obras inéditas*, V, Madrid, Renacimiento, 1923, pág. 143).

5 Los diversos aspectos demostrativos de estos cambios pueden verse a lo largo de mi estudio *Lenguaje dramático y lenguaje retórico (Echegaray, Cano, Sellés y Dicenta)*, Universidad de Extremadura, 1981.

En consecuencia, Benavente llega al teatro en unos momentos en que era inevitable seguir los módulos nuevos que ya se estaban imponiendo exigidos por el público. No cabe duda de que su teatro es, en este sentido, fundamental; sin embargo, hay que señalar en él dos importantes aspectos, los que trataré tan sólo de esbozar en las páginas que continúan: en primer lugar, Benavente comienza escribiendo, con *El nido ajeno*, dentro de la órbita de Echegaray; en segundo lugar, a pesar del tremendo salto que constituye su segundo estreno, se observa en Benavente una actitud cautelosa en los primeros años de su producción⁶, en los que va minando el terreno a los hábitos teatrales afianzados por Echegaray y sus discípulos en el público y en los propios actores, para poder llegar a obras culminantes como *Los intereses creados* o *La malquerida*; y esto, dosificando al mismo tiempo, con más frecuencia de la que se cree, aquello que pretende combatir. Por consiguiente, necesitaban precisión y matización muy reiteradas apreciaciones de este tipo: «[Benavente] por primera vez llevaba a la escena, sin denodados latiguillos, sin retórica y poético amaneramiento, la sociedad de su tiempo»⁷; «Bastante hizo el dramaturgo al romper con todo un teatro posromántico, desmesurado y violento»⁸.

Pues bien, en cuanto al drama *El nido ajeno*, las opiniones de los estudiosos, son, generalmente, similares a la que ofrecíamos al comienzo de estas líneas; de este modo, afirma J. Mathias: «Ni la crítica ni el público quedaron satisfechos de aquella pieza [*El nido ajeno*] que rompía los clásicos moldes a que, tanto la una como el otro, estaban acostumbrados»⁹; o M. C. Peñuelas: «Cuando Benavente estrenó sus dos primeras obras, “El nido ajeno” (1894) y “Gente conocida” (1896), gran parte del público y de los críticos quedaron sorprendidos ante la ausencia de un argumento tradicional. No llegaron a entender, al principio, el nuevo espíritu, y la nueva técnica correspondiente, que el autor introducía en la escena española»¹⁰. Sin embargo, analizando detenidamente ese primer estreno, no se observa en él ninguna ruptura importante con respecto a Echegaray. En síntesis, el argumento es el siguiente:

Manuel se presenta, buscando afectividad, en casa del matrimonio formado por su hermano, José Luis, y María, esposa absolutamente fiel a pesar del carácter de su marido. Entre ambos hermanos existe una incompatibilidad de caracteres que se agrava por el hecho de congeniar Manuel y María, hasta el punto de que José Luis llega, injustamente, a tener celos. En consecuencia, Manuel ha de abandonar el hogar, «el nido ajeno»; sólo en esos últimos momentos se da cuenta de que es culpable de un amor incestuoso.

Pues bien, no cabe duda de que el modelo argumental de Benavente es *El gran Galeoto* de Echegaray¹¹; la situación, el triángulo amoroso y las relaciones entre los elementos de éste son idénticos en ambos dramas:

6 Es significativo en este sentido que Benavente se presentara con *El nido ajeno* y que, tras el rotundo fracaso de esta obra, se lanzara a estrenar su primera obra de éxito, el drama que cronológicamente compuso primero (*Gente conocida*); cfr. datos al respecto en J. Mathias, *Benavente*, Madrid, Epesa, 1969, págs. 19 y 50; A. Lázaro, *Biografía de Jacinto Benavente*, Madrid, Compañía Ibero Americana de Publicaciones, 1930, pág. 17; y *Vida y obra de Benavente*, Madrid, Afrodísio Aguado, 1964, págs. 81-83.

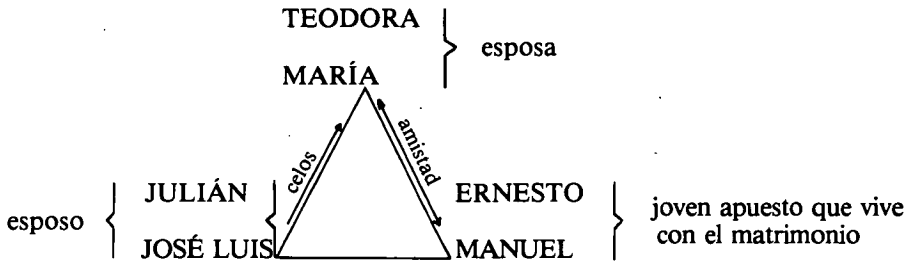
7 R. Gómez de la Serna, «Benavente», *Retratos completos*, Madrid, Aguilar, 1961, pág. 662.

8 J. Mathias, *cit.*, pág. 6.

9 *Cit.*, págs. 18-19.

10 «Benavente y su técnica dramática», *Insula*, n.º 234, mayo de 1966, pág. 1. Pocos son los estudios que mantienen la opinión contraria aunque sin concretar algún aspecto: «Como estaba construida [*El nido ajeno*] a la manera corriente, como no venía a «romper moldes» [...] pasó casi inadvertida» (J. Deleito y Piñuela, *Estampas del Madrid teatral fin de siglo*, I, Madrid, Editorial «Saturnino Calleja», s. a., pág. 213); cfr. también I. Sánchez Estevan, *Jacinto Benavente y su teatro*, Barcelona, Ariel, 1954, pág. 41.

11 José Echegaray, «El gran Galeoto», *Teatro escogido*, 5.ª ed., Madrid, Aguilar, 1964. J. Benavente, «El nido ajeno», *Obras completas*, I, 5.ª ed., Madrid, Aguilar, 1969. A partir de ahora, para las citas correspondientes a las obras incluidas en estos dos volúmenes, sólo se indicará la página.



Pero no acaban aquí los paralelismos. En ambas obras se trata de un matrimonio acomodado y sin hijos que acoge al joven desamparado; simple variante es que el desamparado de Ernesto sea afectivo y económico y el de Manuel sólo afectivo, lo que facilita al autor de *El nido ajeno* multiplicar las deferencias de este personaje hacia la dama.

En *El gran Galeoto* existe una significativa contraposición Julián/ Ernesto. Julián es cuarentón (p. 682); está entregado a «sus asuntos», los negocios (p. 655 y 682); y, aunque en principio es agradable y complaciente tanto con María como con Ernesto, pronto su carácter se vuelve triste y huraño:

Julián.—Advierte que estas internas
luchas que te he confesado,
han hecho de mi carácter
otro carácter contrario.
Ahora mi esposa me ve
siempre triste, siempre huraño, (p. 699)

En cambio, Ernesto, que vive desocupado, es joven (p. 656, 663), soltero (p. 687), guapo (p. 710), bueno, noble y generoso, inteligente e idealista (p. 656), y, por último, aventurero (p. 687).

La misma contraposición aparece en *El nido ajeno* entre José Luis/ Manuel. José Luis tiene característica de viejo: está enfermo y débil (p. 17); se halla, como Julián, muy ocupado en sus negocios (p. 29 y ss, y 33); y, desde el principio, es triste, huraño, seco (pág. 21 y 50). Manuel, por el contrario, vive desocupado; es joven (p. 17); soltero (p. 16); buen mozo (p. 16); generoso, expansivo e idealista (p. 16, 35-6); y, por último, aventurero (p. 16). En consecuencia, tanto el marido de *El gran Galeoto* como el de *El nido ajeno* creen luchar en inferioridad de condiciones frente a su contrincante. Si en la obra echegarayana Julián se lamenta:

Pero ¿quién dice que al cabo,
yo perdiendo poco a poco,
y él poco a poco ganando,
no será verdad mañana
lo que hoy mentira juzgamos? (Cogiendo por el brazo a Severo y hablándole con reconcentrada energía y mal contenidos celos.)
Yo, el celoso; yo, el sombrío;
yo, el injusto; yo, el tirano;
y él, noble y generoso,
siempre dulce y resignado,
con la aureola del martirio,
que a un mozo apuesto y gallardo
sienta tan bien a los ojos
de toda mujer, es llano
que él lleva la mejor parte
en este injusto reparto, (págs. 700-1)

Algo semejante dice José Luis en *El nido ajeno*:

Envejecido, enfermo... ¿Cómo puede quererme?... ¡Ella, joven y hermosa!... ¡Qué hermosa estaba! ¡Y la dejé con él..., después de atormentarla con mi violencia, cuando acaso sintiera odio hacia mí..., odio y desprecio!... Y él a su lado, apuesto, seductor... (p. 47)

De otra parte, en esta dicotomía Julián, José Luis/ Ernesto, Manuel, el joven ocioso es el que convive y al que la sociedad ve como asiduo acompañante de Teodora y María, en los dramas respectivos. Esto da ocasión a una maledicencia implacable en *El gran Galeoto*:

La gente que os ve en paseo,
la gente que os ve en el Real...,
.....
el mundo puso el pecado
y vosotros la ocasión. (p. 682)

Y también en *El nido ajeno*:

tu estancia en mi casa ha dado ocasión a murmuraciones... La gente es mal pensada...; llegaron hasta mí... Tu asiduidad con mi esposa, tus obsequios, eran asunto de comentarios que yo no podía tolerar. (p. 55)

Junto a todo esto, las heroínas paralelas, Teodora y María, son fieles y amorosas a lo largo del drama respectivo. Teodora es joven y hermosa (págs. 682 y 698); mantiene una sincera relación de amistad con Ernesto; desea verlo casado (p. 659); y es una «hermana» para él (p. 670). María, por su parte, es joven y hermosa (p. 47); mantiene una sincera relación de amistad con Manuel; desea verlo casado (p. 49); y ambos deciden llamarse «hermanos» (p. 28).

Son, pues, tantas las similitudes entre un drama y otro que no pueden deberse a simple coincidencia. Y, sin embargo, divergen en un aspecto fundamental que, a su vez, explica una de las diferencias más significativas existentes entre Echegaray y Benavente: el título mismo de *El gran Galeoto* tiene una enorme relevancia en la obra, donde el gran *Galeoto*, el «gran tercero», es la sociedad¹². El tema del drama consiste, así, en los estragos de la maledicencia social —encarnada en Severo, Mercedes y Pepito—, como expresan estos versos:

pero yo tengo aprendido
que lo que dice la gente,
con maldad o sin maldad,
según aquel que lo inspira,
comienza siendo mentira
y acaba siendo verdad. (págs. 666-7)

Por tanto, la coherencia temática de la obra exige que, inexorablemente, Teodora y Ernesto acaben unidos en relación amorosa, y que los tres personajes centrales conozcan la existencia de esa murmuración que los arrastra fatal y progresivamente¹³. Por eso, ya en el acto II Ernesto comienza a estar inseguro de la legitimidad de sus propios sentimientos y sale del hogar que le había acogido; por

12 *Galeoto* es el nombre del paje intermediario entre Lanzarote y Ginebra en la leyenda de *Lanzarote del lago*. Los antecedentes franceses de *Galeoto* pueden verse en el estudio de P.P. Rogers, «Why *El gran Galeoto*?», en *Hispania*, VI, 1923, págs. 372-77.

13 Como es de esperar, a lo largo del drama hay constantes referencias a la murmuración: cfr., por ejemplo, en págs. 677-81, 689, 694, 696, 711-2, etc. Es muy significativo, por otra parte, que el texto clave en este sentido se halle en el centro exacto del drama, en la escena V del segundo acto.

eso, la simple duda que la maledicencia inculca a Julián en un principio (págs. 687, 691-2, 698) ha de convertirse en pleno convencimiento del engaño¹⁴; por eso, porque la deshonra es social, existe en el drama un duelo, que aprovechará el autor para halagar a la moral coetánea, evitando el adulterio con la muerte del marido.

También el título de la obra benaventina, *El nido ajeno*, es fundamental. El tema aquí no es la murmuración¹⁵, sino la inconveniencia del y para el que vive en hogar prestado, ajeno. La coherencia del desenlace con el tema se halla únicamente en que el intruso salga de ese hogar:

Pues un abrazo, hermano..., y ¡adiós para siempre! (p. 59)

Sin embargo, Benavente no logra sustraerse al influjo de la obra que tiene delante e introduce en Manuel, al finalizar el drama, un innecesario sentimiento amoroso, correlativo al de Ernesto:

Manuel.— (Anonadado.) (¿Qué es esto?... ¿Qué sentí al besarme? ¿Hubo culpa en mí?... Los celos de mi hermano, ¿vieron mejor que yo mismo en mi alma? ¡El alma dejo al separarme de ella!... ¡Era amor! Sí, ¡el único de mi vida! Siento al dejarla lo que no sentí nunca... ¡Corazón traidor!... ¡Oh, lejos, lejos!) (pág. 59)

De modo muy similar a éste, incluso desde el punto de vista formal, se expresaba el personaje echegarayano:

(Aparte.)
 ¿Adónde vas, corazón?
 ¿Qué hay en tu seno profundo?
 ¡Dices que calumnias el mundo
 y tú le das la razón! (pág. 724)

Como puede observarse, en ambos textos los personajes hablan secretamente por medio del aparte; invocan a su *corazón*, símbolo de la pasión amorosa; tienen una primera actitud de asombro ante ese sentimiento, expresada de forma enfática con las interrogaciones; y, por último, pasan a la certeza, que en los dos parlamentos está reforzada mediante la entonación exclamativa.

Es claro que lo relevante en *El nido ajeno* es la relación afectiva entre los personajes, pero en absoluto la murmuración social. A pesar de esto, tampoco aquí se sustrae Benavente al influjo echegarayano y ofrece algún personaje que encarna la maledicencia y algunos textos referidos a ella. Este aspecto es una mera apoyatura —sustituible por cualquier otra— del motivo básico de la ruptura entre los personajes: la incompatibilidad entre José Luis y Manuel. Lo importante es que Manuel «estorba» en la casa; la maledicencia es —repetimos— innecesaria y, por tanto, no arrastra progresivamente a los personajes, frente a *El gran Galeoto*. Por eso la actitud de José Luis hacia Manuel es negativa desde el principio —frente a la de Julián—; por eso Manuel desconoce hasta las últimas escenas —en oposición a Ernesto— su situación adversa¹⁶; por eso Manuel y María no acaban físicamente unidos como Teodora y Ernesto: el tema exige que el intruso se aleje del hogar ajeno y de sus componentes; por eso, porque socialmente no hay culpa, la movida acción que en *El gran Galeoto* acarrea el duelo, como solución decimonónica a la

14 Aunque para ello Echegaray se vale de un procedimiento absolutamente efectista y falso, traído por la simple casualidad.

15 Benavente utilizará muchos años después este tema en *Lo increíble* (1940).

16 En este sentido, la ingenuidad de Manuel es ilógica de todo punto, y más por tratarse de un personaje al que debemos considerar inteligente.

deshonra, es estructuralmente inviable en *El nido ajeno*. Esto constituye, sin duda, la divergencia más importante con respecto al drama de Echegaray; divergencia que pasará a ser el rasgo posiblemente más destacado de la posterior producción benaventina, donde, en líneas generales, las estridencias de conflictos agudos y de situaciones violentas con las que Dicenta o L. Cano y, sobre todo, Echegaray lograban mantener al público en constante expectación sin dejarle tiempo para enjuiciamiento alguno, pasan a ser sustituidos por la continua charla entre los personajes.

De todos modos, aquella técnica de Echegaray parece querer resurgir en algunos momentos de este primer drama benaventino; son atisbos, en general muy débiles, que se apagan rápidamente¹⁷. Así, por unos momentos el autor parece echar mano del típico procedimiento de la «carta» (p. 37), frecuente en el neorromántico; pero no pasa de ser el resorte que facilita una escena de celos. Como ocurriría en el propio Echegaray, en medio de un arrebato de celos José Luis encuentra un arma; sin embargo, la acción que esto desencadenaría en cualquier obra de aquél se reduce a unas cuantas palabras:

J. L.— [...] Estoy loco, no respondo de mí... El abrigo... (Palpando el interior del gabán.) ¿Qué es esto? ¡Un arma!

Julián.—El revólver de bolsillo del señorito.

J. L.—¡Oh! No, no... Quita eso, quita... Guárdalo... (Sale.)

Julián.—(Asombrado.) Pero ¿qué tendrá el señorito esta noche? TELÓN (p. 47)

De igual forma, los terribles descubrimientos echegarayanos en cuanto al parentesco entre los personajes parecen vislumbrarse en las últimas escenas de *El nido ajeno*, con la posibilidad de que Manuel y José Luis no sean hermanos de padre; esto enseguida se reduce a simple sospecha y ofensa. En Echegaray se hallan, con frecuencia, acotaciones como las siguientes:

«Abrazando a Adelina, apretando contra su pecho la cabeza de su esposa, loco, delirante, llorando» (p. 1014); «Con acento terrible y levantándose» (p. 990); «Con energía furiosa» (p. 1163); «Con ira reconcentrada» (p. 1166); «Estos cuatro gritos, rapidísimos. Momentos de estupor» (p. 776)

Pues bien, Benavente las simplifica en cuantía y énfasis:

«Con ira» (p. 20); «Se abrazan» (p. 24); «Le abraza» (p. 30); «Fuera de sí» (p. 38); «Con amargura» (p. 40); (Asustada.) ¡Ay! (Manuel y Emilia, al oír el grito, vuelven desde la puerta; Manuel se acerca a José Luis.) (p. 45)

Sin embargo, el personaje de Manuel es demasiado «bueno», ingenuo y sentimentaloides como para excluirlo del ámbito echegarayano.

En cuanto al lenguaje, la crítica suele referirse al teatro benaventino en general; y, aunque existen opiniones adversas¹⁸, la mayoría de los enjuiciamientos destacan la calidad del lenguaje utilizado por este dramaturgo: «Benavente encuentra el lenguaje dramático idóneo, no sólo por haberlo desentimentalizado, despojándolo de todo énfasis retórico, sino — y esto es más importante— por haberlo dotado de ese

17 M. C. Peñuelas, *cit.*, pág. 1, señala en este sentido: «La nueva técnica que Benavente introduce a fines del S. XIX, en el teatro español, responde, pues, a un cambio de sensibilidad con relación al teatro anterior. Concretamente, con relación a los excesos emocionales y efectismos de acción y de gesto del romanticismo rezagado de Echegaray»; afirmaciones similares se hallan en otros numerosos estudios.

18 Como ésta: la de Benavente es una dramaturgia «que queda reducida a un parloteo retórico e ininteresante [...] Parloteo y retórica estos detrás de los cuales advertimos el vacío, un vacío que nos produce pavor»: J. M.ª del Quinto, «El mito Benavente», *Insula*, n.º 241, 1966, pág. 15. Cfr. también J. Paul Borel, *Théâtre de l'impossible*, Nèuchâtel, Editions de la Braconnière, 1963, págs 53-83.

ritmo interior que le permite expresar, debajo de lo dicho, lo pensado y lo sentido. Y esto, desde sus primeras piezas»¹⁹.

Es cierto que el lenguaje benaventino adquiere muchas veces una calidad dramática indudable; pero también es cierto que en otras ocasiones recuerda al más genuino Echegaray, y que en *El nido ajeno* el influjo de éste es palmario. Conviene insistir aquí en el hecho fundamental de que, cuando Benavente comienza a escribir, ya había dado importantes señales de vida en el teatro el lenguaje naturalista; incluso, como decíamos, Echegaray y algunos de sus discípulos introducen, antes de 1892, cambios significativos al respecto, como es, si no el abandono, sí la preferencia por la ambientación coetánea y la utilización de la prosa en sustitución del verso²⁰: dos rasgos benaventinos constantes, pero no precisamente nuevos.

De igual modo, su obsesión moralizante continúa en la línea de lo que era una simple tendencia en Echegaray, y una finalidad en Cano, Sellés y Dicenta²¹. Como a éstos, también a Benavente muchas veces le interesa más la lección moral que la coherencia dramática, e inserta largos parlamentos innecesarios y teóricos, como este mismo:

¡Ah!, el arte de hacer dinero tiene también su estética: hay negocios buenos y malos, ya se sabe; también los hay bonitos y feos. Parece que da lo mismo decir: Fulano ha hecho un buen negocio, o un bonito negocio. Pues no es lo mismo. Cuando se dice de un negocio que es bueno, parece que sólo se atiende al resultado, no a los procedimientos. Ingenioso o burdo en su traza, llevado a términos entre altibajos, tumbos y tropezos, como la ganancia al fin se logre, ¡bueno fue el negocio! ¡Qué diferencia cuando, bien delineado en todos los pormenores, combinado con ingeniosa habilidad, ni un detalle se aparta de lo previsto, todo llega a su punto, como atraído por encanto maravilloso!... Así han de ser los negocios bonitos (p. 31-2)

En cuanto al lenguaje de *El nido ajeno*, el rasgo neorromántico más destacado es, en términos generales, su carácter sentimental, que se concreta en la recurrencia de un término tan representativo de Echegaray como *corazón*:

· Mi corazón se subleva... (p. 51); en un arranque del corazón (p. 30); Hay espíritus prácticos que saben repartir de tal modo el corazón en afectos ligeros, sin entregarle por entero en ninguno, que de mil cariños suaves, tranquilos, componen un grato calorillo que conforta y alivia el corazón... (p. 27)²²

Tampoco faltan en este primer estreno momentos en que se pretende intensificar el sentimiento de los personajes con un procedimiento típicamente neorromántico: la acumulación en el texto de suspensiones junto al tono exclamativo e interrogativo. Con parlamentos echegarayanos podrían competir textos tan exaltados como los siguientes:

¡No, no es mi hermano! Es un intruso como aquél, que viene a robarme... ¡Ah! ¡No!... ¡Enloquezco! ¡María es honrada!... ¡Lo será siempre!... Pero ¿por qué se ha ido? Se ha ido con él... ¡No, no te escapes, pensamiento; quiero oír lo que dices, ver lo que imaginas!... ¡Que María no me quiere! ¿Es eso? ¡Que no puede quererme!... Eso es la verdad de lo que pienso... ¡Horrible verdad!... No es amor el suyo [...] ¡Las diez! Las diez... ¡Qué temprano todavía!... Iré al teatro, hay tiempo... Tengo fiebre... Iré

19 F. Ruiz Ramón, *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1980, pág. 29. Véase también A. Fernández Santos, «Benavente», *Índice*, XXI, n.º 214-5, 1966, pág. 63; M. C. Peñuelas, «Benavente...», pág. 1; J. Mathias, *Cit.*, pág. 77; etc.

20 Cfr. al respecto mi artículo «El lenguaje arcaizante de los dramaturgos posrománticos», *Anuario de Estudios Filológicos*, I, Cáceres, 1978, págs. 93-118.

21 Este aspecto y otros que indicaremos de dichos dramaturgos se hallan estudiados, desde el punto de vista lingüístico, en *Lenguaje dramático*...

22 Cfr. otros ejemplos benaventinos en págs. 23, 31, 35, 36, 54, 56, 57, 58.

así como estoy... Iré... Avisa un coche... No..., espera... Iré a pie (Sale Julián.) Me conviene andar... Les extrañará verme..., no me esperan... ¿Qué decir? ¡Bah! Diré..., diré.... Etc. (págs. 46-7)

¡Si no sé lo que pasa por mí desde que he visto claro en tu corazón!... quise tomarlo a risa, como genialidad tuya..., una idea disparatada que pasó un instante por ti, sin advertirlo tú mismo, en una sacudida de tus nervios... ¡Pero ahondar la sospecha y espiarlos... y llegar a creerla certidumbre!... ¡Atormentar a esa pobre niña!... ¿Qué negruras de infierno llevas en ti, que todo lo entenebeces?... ¿De qué infamia eres capaz, que todas son para ti posibles?... (p. 56)

Y no importa el personaje; lo mismo en boca de José Luis o María que de Manuel pone Benavente textos rebuscados que carga de retórica y sentimentalismo, de ponderaciones tanto formales como semánticas, de tópicos, en suma, con que Echegaray y sus discípulos habían plagado sus dramas: como resultado de todo esto, algunos personajes benaventinos dicen más lo que piensan que lo que sienten. He aquí algunos parlamentos de Manuel:

¡Dudar de tu madre! ¡Toda la vida enroscada al corazón esa sospecha, envenenando la sangre gota a gota!... ¡Dudar de tu madre y aborrecer en mí su memoria! Si, ya entiendo que no pudieras ser feliz, que tu vida fuera perpetua condenación, sin fe en el amor, sin confianza en el cariño, sin nada de lo que alivia la carga abrumadora de la vida... Si digo que me das compasión, que ahora te quiero como nunca te quise... ¡Condenado eterno de una duda infernal..., ven aquí, ven! ¡Si voy a salvarte! (Atreyéndole junto a sí y acariciándole.) (págs. 56-7)

Como puede observarse, junto a la exaltación exclamativa y a las suspensiones, abundan aquí las hipérbolos, tanto gramaticales como semánticas (*nunca, toda, perpetua, nada*), junto a las pertenecientes al campo semántico de lo sobrenatural, que habían sido características del romanticismo y sus herederos (*condenación, condenado, eterno, infernal*). De igual forma, vuelve Benavente sobre la imagen tópica del sentimiento (*corazón*) y al «envenenamiento de la sangre» que puede verse en los versos de Cano:

has sorbido la amargura
que tu sangre envenenó?²³

Y todo esto seguido de acumulaciones realzadas por la repetición anafórica y, en algún caso, paralelística (*sin fe en el amor, sin confianza en el cariño*); hasta finalizar el texto con un extenso y amanerado vocativo y con el melodramatismo plástico que especifica la acotación.

La efectación no es menor en momentos como el que sigue, donde nos encontramos con los contrastes, exageración y lacrimosidad neorrománticos:

¡Estoy más contento!... Lloro de alegría... ¡Si vosotros supierais lo que es vivir solo, sin nadie para quien nuestras penas o nuestras alegrías puedan ser alegría ni pena...! No poder desahogar el corazón... Ir amontonando en él tristezas y goces no compartidos... ¡Ay, por fuerza ha de endurecerse! Dejad ahora que lllore y que ría entre vosotros, que me queréis y tenéis lástima de lo que he llorado solo... y sois felices con mi alegría. (p. 26)

23 *La Pasionaria*, 22.ª ed., Madrid, 1890, pág. 87. Es curioso que en 1898, en *La duda*, Echegaray ofrezca una situación paralela, en la que también surge la duda hacia la madre y léxico similar al del texto benaventino (*Teatro escogido*, cit., pág. 1207).

Si numerosos personajes echegarayanos están dispuestos a dar su vida, generalmente por la mujer amada²⁴, José Luis se mataría por la felicidad de la dama, como expresa en un parlamento que contiene períodos gramaticales de índole decimonónica, excesivamente largos; admiraciones, interrogaciones y aposiopesis; lacrimosidad lingüística y plástica; hipérbolos semánticas y gramaticales; antítesis, acumulación, anáforas...:

J. L.— ¿Enfermo? ¿Loco? ¡Así lo estuviera!... Por lástima habías de darme el cariño que he perdido... ¡No, no puedes quererme! ¡Desdicha mía! ¡A toda costa quiero para mí todo tu cariño, y de cada vez más lo pierdo!... ¡Perdóname, María! ¡Ten lástima de mí! Si es cariño el mío, porque es cariño; si es locura, porque es locura..., de todos modos necesito tu amor... ¡Has sido el único de mi vida!... Si yo supiera que te había perdido para siempre, que mi vida era un estorbo en la tuya..., que sin mí serías dichosa... ¡sin dudarlo me mataría... y sin que tú lo sospecharas, para no dejarte un remordimiento en tu felicidad!... (Llora.)

M.^a.— ¡José Luis, llora! ¡Llora! Las lágrimas alivian. (págs. 54-5)

Incluso el personaje más moderado, María, ofrece momentos como:

¿Qué pensará de mí? ¿Que soy mujer de quien puede sospecharse tal infamia? ¿Has pensado en ello?... No lo has pensado, como no has visto que días ha mi vida es un infierno, que me siento morir... ¡que no puedo más! (pág. 52)

La heroína retorna, pues, al léxico de la *infamia* y del *infierno* o a la expresión echegarayana «¡Es que me siento morir!» (pág. 65)

Aunque las obras posteriores son ya muy distintas a este primer estreno, en ocasiones desperdiga Benavente elementos neorrománticos en ellas o, al menos, algún atisbo de éstos. Se trata de un aspecto que requeriría un estudio exhaustivo, lo que, sin embargo, no impide observar fácilmente algunos casos, como la utilización del recurso de las «cartas» en *Gente conocida* (págs. 112 y 128); o la del escándalo, cartas y duelo en *Por la herida* (cfr. págs. 557 y ss.). No es extraño, por tanto, que también resurja en estos dramas el lenguaje del grito y desmelenamiento en textos parecidos a éste:

Esteban.— ¡Hija!
 Acacia.— ¡Esteban! ¡Dios mío, Esteban!
 Esteban.— ¡Ah!
 Raimunda.— ¿Aún no le dices padre? Qué, ¿ha perdido el sentido? ¡Ah!, ¿boca con boca y tú abrazao con ella? ¡Quita, aparte, que ahora veo por qué no querías llamarle padre! ¡Que ahora veo que has sido tú quien ha tenido la culpa de too, maldecia!
 Acacia.— Sí, sí. ¡Máteme usted! Es verdad, es la verdad. ¡Ha sido el único hombre a quien he querido!
 Esteban.— ¡Ah!
 Raimunda.— ¿Qué dice, qué dice? ¡Te mato! ¡Maldecia!
 Etc.
 Raimunda.— ¡Sí, Juliana, sí! ¡No quisiera morir sin confesión! ¡Y me muero! ¡Mia cuánta sangre! ¡Pero no importa! ¡Ha sido por mi hija! ¡Mi hija! ¡Mi hija!
 Juliana.— ¡Acacia!, ¿ande está?
 Acacia.— ¡Madre, madre!
 Raimunda.— ¡Ah! ¡Menos mal, que creí que aún fuea por él por quien llorases!
 Acacia.— ¡No, madre, no! ¡Usted es mi madre!

24 Como por ejemplo: Porque usted sea feliz, soy capaz de todo, y lo doy todo: ¡mi vida, mi alma! (pág. 1126); Teodora: mi vida entera/ y otras mil gustoso diera/ por el bien que recibí. (Pág. 670)

Juliana.— ¡Se muere, se muere! ¡Raimunda, hija!
 Acacia.— ¡Madre, madre mía!
 Raimunda.— ¡Ese hombre ya no podrá nada contra ti! ¡Estás salvá! ¡Bendita esta sangre que salva, como la sangre de Nuestro Señor! (Telón.)²⁵

Mancha que limpia, de Echegaray, tiene un final muy parecido al que acabamos de ver:

Conc.— ¡Cuánta sangre!
 Fern.— ¡No importa, madre! ¡Esa es *Mancha que limpia!* (pág. 1172)

En consecuencia, el primer estreno de Benavente no es «moderno», y en dramas posteriores el pasado, del que siempre es difícil si no imposible prescindir absolutamente, resurge en ocasiones. Sin embargo, creer que todo constituye la esencia del teatro benaventino sería una tremenda equivocación. El salto que da el dramaturgo en *Gente conocida* hacia el cambio será ya irreversible y progresivo hasta sus obras culminantes. Incluso en *El nido ajeno* se vislumbran indicios —alguno señalado anteriormente— de un teatro distinto del que se hacía por aquellos años, con el que Benavente se muestra en desacuerdo; no faltan en este sentido textos reveladores que apuntan de forma evidente al arcaísmo echegarayano:

Félix.— ¡Oh! Sí: lo español, lo castizo. ¿Quieren ustedes decirme en qué consiste eso?
 Marqués.— Para usted, literato modernista, decadente y qué sé yo cuántos motes más, en nada. ¿Usted sabe de eso?
 Félix.— Sí, en Literatura ya sé en qué consiste: en lo que ustedes llaman vigor; en concluir los dramas a tiros y los cuentos a navajazos; como si todos los días se recogieran docenas de cadáveres por esas calles. Para usted, querido marqués, sé también en qué consiste el casticismo: en estar abonado a los toros y en comer judías estofadas de casa de la Concha... ¡Ah! Y en aplaudir la comedia de anoche: ¡una joya de esa literatura!
 Carlos.— Ya, ya. ¡Qué comedia!
 Agustín.— ¡Cosa más cursi! Con aquella nota sensiblera al final...
 Rosario.— ¡No les gustó a ustedes?
 Marqués.— No. Si ahora es muy cursi conmovirse por nada...
 Félix.— Aquella escenita de la madre y la hija...
 Flora.— A mí me hizo llorar.
 Marqués.— Pero usted es de otro tiempo. (Págs 603-4)

Es cierto, como decíamos, que, a pesar de todo, Benavente no se desliga plenamente de Echegaray; pero las afinidades serán evidentes, a partir de *Gente conocida*, sólo en algunos aspectos y, además, simplemente esporádicas. Si a veces encontramos procedimientos retóricos tales como antítesis, anáfora, personificación, hipérbolo, etc., y un lenguaje estridente de admiraciones y aposiopesis, también es cierto que tienen una recurrencia escasa con respecto a los neorrománticos. De igual forma, el lenguaje benaventino adquiere naturalidad con la práctica desaparición de las imágenes trilladas y artificiosas, y del léxico concerniente a lo sobrenatural o a reacciones físicas y mentales desorbitadas. Las acotaciones del teatro echegarayano se convierten aquí en incursiones del autor objetivas, necesarias y breves, desprovistas de elementos retóricos y de ponderación; la representación del drama elude, de este modo, el efectismo plástico y la declamación hinchada, a los que el público estaba

²⁵ *Obras completas*, III, 5.ª ed., Madrid, Aguilar, 1969, págs. 785-6. Cfr. otros ejemplos enfáticos y retóricos en t. I, 31-2, 32-33, 40, 57-8, 58-9, 103, 126, 151, 344-6, 437-8, etc. Aunque no especifica aspectos concretos, es interesante al respecto la afirmación que ofrece G. Torrente Ballester en este inciso: «Echegaray, como Benavente (con el que tiene más de un punto de contacto), era un conformista» (*cit.*, pág. 154)

acostumbrado. La trama ya no se complica con sucesos terribles²⁶. Quizá el fracaso de su primer estreno hizo ver al dramaturgo el anacronismo de ese tipo de teatro y la inminencia del cambio. El público exigía ya «otra cosa»; pero, al mismo tiempo, era difícil y aventurada la transformación de esos modos que estaban arraigados desde decenios atrás. Por eso Benavente afirmaba en cierta ocasión: «Yo no escribo comedias para el público, sino que hago público para mis comedias»²⁷; y es que hubo de acometer la empresa de formar a su público y a sus actores. Realiza esto, en primer lugar, ofreciendo un teatro, en líneas generales, nuevo y en consonancia con la época; y, en segundo lugar, formando directamente, durante los primeros años de su producción, a ese público y a esos actores de sus dramas. No cabe duda de que estos últimos estaban acostumbrados a la gritería, a los gestos y ademanes exagerados, a la declamación hinchada; no es extraño, por ello, que ya en *El nido ajeno* Benavente sintiera la necesidad de introducir una acotación tan interesante como ésta:

Con tono ligero, apenas tocado de cierta gravedad y ternura; sobre todo, debe evitarse el tono solemne y declamatorio. (Pág. 22)

El drama *El marido de la Téllez* (1897) expone las ideas de Benavente sobre cómo ha de actuar el cómico; para ello, el dramaturgo opone el teatro de características arcaicas, tradicionales (es decir, echegarayano), en el que el intérprete fracasa porque se desenvuelve con afectación y ampulosidad, al teatro moderno (es decir, benaventino), en el que el actor se comporta con naturalidad y triunfa ante el público. Así, por ejemplo, para Felicia y otros personajes lo importante es el efecto:

La obra tiene poco saliente. Es un primor en la forma. Pero el teatro es todo efecto, amigo mío. (Pág. 164)

¡Nada, no se oye nada! Ya debe de haber dicho aquello de... Sí, era un efecto... ¡Qué raro es el público! Aquí todos decíamos que debía de haber tres aplausos. (Pág. 162)

Por el contrario, el intérprete naturalista, que no por casualidad se llama Jacinto, comprueba esto otro:

Nunca me he sentido menos cómico... Y por lo mismo, he hablado como hablo ahora... Y sin pensar he hecho reír, y sin querer he conmovido al público, y cuando menos lo esperaba me han aplaudido (Pág. 177)

En el siguiente diálogo se plantea todo esto de forma directa y clara:

Felicia.— ¡Válgame Dios! ¡Qué efectos produce mi marido!
 Ricardo.— Y créalo usted. Todo consiste en que ha estado muy natural.
 Arenales.— Es lo que digo yo: la escuela moderna.
 Ricardo.— El público de ahora pide naturalidad; los latiguillos, los desplantes no convencen a nadie. Ahí tiene usted a Noguera; se desgañita, y ni un aplauso.
 Felicia.— ¿De modo que Jacinto es el gran actor de la compañía? El de la buena escuela. Nosotros, los de los latiguillos, estamos mandados retirar... ¿No es eso? Nos desgañitamos, y nadie nos aplaude...; y a él, en cambio... (págs. 175-6)

Incluso aparece el consejo:

Felicia.— No, esta noche no hay aplausos para mí. El público está por lo moderno.
 Jacinto.— (Con convicción). Mira, tiene razón. Procura no sacar efectos preparados... Mucha verdad... No te entones demasiado. El público se sabe de memoria los tranquilos y... (Pág. 178).

²⁶ Sobre esto indica G. Torrente Ballester, *cit.*, pág. 79: «La técnica benaventina es lo más flojo de su obra dramática»; su negatividad consiste «en la sustitución sistemática de la acción por la narración o por la alusión; es el escamoteo de los momentos dramáticos, que siempre acontecen fuera de escena o entre un acto y otro».

²⁷ Citado por Á. Lázaro, *Vida...*, pág. 29.

Por otra parte, en los primeros años de su producción Benavente alecciona directamente al público contra la grandilocuencia de sus predecesores, introduciendo parlamentos de esta índole para desprestigiarlos o, al menos, declararlos como tales en la réplica del personaje interlocutor. Se trata, por consiguiente, de diálogos en los que utiliza el procedimiento de ruptura característico de las épocas de tránsito y de vacilación entre el pasado, que se resiste a desaparecer, y la innovación. Benavente no rompe del todo, como decíamos, con el lenguaje dramático del pasado; pero en ciertas ocasiones ofrece por boca de un personaje su propia reflexión sobre algunos de esos parlamentos de excesivo «buen decir». Veamos:

¡Chico, chico!, ese paragón no lo hiciste de memoria. Mucho habrás viajado solo... Pero, vamos, algún viajecito has hecho en compañía, en dulce saboreo de amor, como tú dices. Hay cosas que no pueden expresarse bien si no se han sentido. (Pág. 30).

Tras otro texto ampuloso, la réplica es ésta:

No está mal esa idealidad poética para un negociante. ¡Y dirán que los números secan la imaginación! (Pág. 31).

Frase esta última similar a la echegarayana:

¡Y dicen que la ciencia seca el corazón!²⁸

El procedimiento es idéntico en otras obras; así, en *La comida de las fieras* (1898):

Tomillares.— [...] la sociedad humana es democrática por naturaleza, tiende a la igualdad de continuo, y sólo a duras penas tolera que nadie sobresalga de la común medianía; para conseguirlo es preciso una fuerza: poder, talento, hermosura, riqueza; alrededor de ella, atemorizados más que respetuosos, se revuelven los hombres como fieras mal domadas; pero, al fin, el domador cuida de alimentarlas bien, y el poder ofrece destinos, la riqueza convites, el talento sus obras, y las fieras parecen amansadas; hasta que un día falta la fuerza, decae el talento, envejece la hermosura, se derrumba el poder, desaparece el dinero..., y aquel día, ¡oh, ya se sabe, la comida más sabrosa de las fieras es el domador!

Don Fermín.— Este hombre en el Congreso... (Pág. 334).

Incluso aparecen degradadas reacciones típicas del más genuino teatro neorromántico²⁹:

Condesa.— (Pálida, desencajada, quiere abalanzarse sobre Petra, y, presa de un ataque nervioso, cae en un sillón dando gritos.) ¡Insolente!

Petra.— ¡Qué vas a hacer?

Duque.— ¡Ésta es buena! ¡Un ataque de nervios! (Llama.) ¡Que venga una doncella! ¡Agua!

Petra.— Toma mi frasquito de sales. Me voy corriendo. Me voy corriendo. Si me ve aquí le dará más fuerte. ¡Adiós, Enrique!... ¡De buena te has librado! ¡Una suegra con patatús de sainete! Ni para fingir un ataque de nervios es distinguida esta mujer. (Págs. 128-9)³⁰

En resumen, una vez más la creación literaria se sitúa, con Benavente, al compás de la época partiendo del pasado y procediendo con cierta cautela y progresivamente.

M.ª ISABEL MARTÍN FERNÁNDEZ

²⁸ *Dramas varios*, Madrid, La Novela Ilustrada (sin año), pág. 48.

²⁹ Veamos una muestra, entre otras muchas, de Echegaray: (Queriendo arrojar al lecho.) ¡Así!... ¡Firme en la canalla!... ¡Espera!... ¡Ya voy!... (Mientras dice esto logra saltar del lecho, pero cae a tierra; se levanta, vacila, vuelve a caer; todo esto queda encomendado al actor.) (Pág. 637).

³⁰ Pueden verse algunos ejemplos más de estas rupturas benaventinas en t. I, 36, 74, 271-2, 284, 292, 429, etc.