

## EL TEATRO DE BENAVENTE EN EL SIGLO (\*)

La vastedad y la riqueza de la producción benaventina no pueden medirse sólo por el número, con ser tan extraordinario, de las obras que la integran. En su caudal han de contarse: la pluralidad de los géneros tratados, la variedad temática y argumental, y, por sobre todo, la diversidad de los recursos de que se valió el insigne autor para transmitir su mensaje. Benavente ha escrito desde el chascarrillo escénico y la zarzuela y el sainete —a veces intrascendentes— hasta altas comedias y dramas, en algunos de los cuales tocó la honrada de lo trágico. Lo ha hecho, además, siguiendo los cauces estéticos más dispares. “Benavente se nos presenta sensible a todos los influjos de las modernas teorías estéticas, desde Hauptmann a Ibsen, desde D’Annunzio a Maeterlinck”. Este juicio de Guido Ruberti <sup>(1)</sup>, pronunciado antes de 1920, se afirma y esclarece con la producción posterior del autor de “La Malquerida”. Un crítico que no se detenga en la superficie advertirá que son más diferentes entre sí obras de estructura y técnica semejantes, como por ejemplo: “El mal que nos hacen” y “El demonio fué antes ángel”, que producciones tan aparentemente desiguales como “Lo cursi” y “Los intereses creados”. Entre las dos primeras la diferencia está en su contextura profunda; en las otras dos, sólo en los me-

---

(\*) Conferencia pronunciada por Enzo Aloisi, bajo el auspicio del Ateneo Ibero Americano de Buenos Aires, el 12 de agosto de 1954.

(2) *Il teatro contemporaneo in Europa*, L. Cappelli, ed., tomo II, pág. 25.

dios con que está expresada una actitud satírica de parecida intención.

Personalísimo siempre, Benavente, que se da en formas tan diversas y demuestra alternada y simultáneamente su "rara facultad para asimilar las tendencias más recientes del arte contemporáneo" (2), nunca se acerca a esas tendencias a la manera de los discípulos y, menos aún, de los imitadores. Benavente es siempre Benavente. Gran señor de su arte, se da el lujo de elegir el medio de expresión que más le conviene, pero ajustándolo a su inconfundible estilo.

Se ha querido ver en esta pluralidad de medios la influencia de la época en que Benavente produjo su teatro; es decir, desde las postrimerías del siglo XIX hasta la víspera de su muerte, período de profundas transformaciones para la literatura dramática. Los temas, los conflictos, los caracteres, la más íntima estructura psíquica de los agonistas, se modifican. La manera de tratar ese material viviente también cambia y deriva hacia nuevos cánones estéticos. Benavente se mueve, así, en un "tiempo" en que el escritor teatral se ha sentido cada vez más liberado de restricciones formales. De esa mayor libertad procedería aquella pluralidad de medios de que se ha valido Benavente. Pero la explicación no acaba de convencer. Se le opone el ejemplo de Bernard Shaw. Muchos son los aspectos en que se asemejan ambos autores, llegados al teatro casi en las mismas fechas, manteniendo su fecunda producción hasta las horas gloriosas de la vejez. Críticos los dos, más o menos acerbos, pero agudos y certeros, de la sociedad en que vivieron; dotados igualmente de recursos dialécticos ágiles y eficaces y con singular capacidad para la variedad argumental y temática; Shaw, a diferencia de Benavente, muestra en su vasta obra una identidad consigo mismo que no está expresada sólo por lo substancial, sino también por los medios técnicos. Y es sin duda esta unidad, formal y profunda a la vez, lo que confiere al insigne ironista

---

(2) RUBERTI, Guido, *ibid.*, tomo II, pág. 35.

irlandés grandeza de figura señera en su tiempo. En cambio, el Benavente de “Señora ama” y de “El hijo de Polichinela”, de “La noche del sábado” y de “Cuando los hijos de Eva no son los hijos de Adán”, denota una curiosidad, una inquietud artística que lo llevan a abreviar en fuentes muy desiguales, y sólo gracias a su insobornable autenticidad no cae en los riesgos propios de ese eclecticismo, a veces sólo de superficie.

En la fecha en que Benavente llega a la escena<sup>(3)</sup>, la crítica le reconoce condiciones y eficacia de renovador, pues señoreaba aún sobre los tablados de España la grandilocuencia —artificiosa, aunque de innegable jerarquía— de José Echegaray. Y con éste, se identificaban, más de lo que puede parecer, autores de tendencia diversa, y diferentes entre sí, como Galdós, Dicenta, Guimerá.

Me parece importante, para definir la posición de Benavente en su hora y la influencia que la época ha de ejercer en él, establecer someramente las características del proceso de revisión que experimentan entonces los valores éticos y estéticos vigentes en el arte dramático.

Desde posiciones veristas-naturalistas (sucesión y, en cierto modo, continuación del romanticismo), daba, a fines del siglo, sus últimas batallas una literatura teatral cuya esencia temática había sido, durante largo tiempo, “la conducta” del hombre, ya fuese por el análisis de un carácter, ya por el enfoque de problemas éticos, ya exponiendo la lucha de los intereses y los antagonismos de clase.

Las teorías de Freud, al situar los resortes de la conducta más allá de la conciencia, abren un campo insospechado a la psicología y ofrecen a la filosofía nuevos motivos de especulación. Asimismo, los fenómenos político-sociales, gestados en las postrimerías del siglo XIX, para tener sus más terribles estallidos en el presente, influyen profundamente en ese proceso de transformación, pues arrancan de pronto al hombre del

---

(3) “El nido ajeno”, 1894.

medio en que se había formado, un medio burgués en lo económico, lo sentimental y lo moral. Es, pues, innegable que el ritmo acelerado a que debe sujetarse cualquier habitante de nuestro tiempo —y digo de propósito “tiempo” y “habitante”— no puede ser medido ya con los relojes retardados de la época precedente.

El arte, cuyo elemento primordial es el hombre —un hombre analizado en su constitución psicósomática, en sus procesos más profundos y en su acción frente al medio social en que se mueve, a la época en que se forma— no podía permanecer al margen de tales transformaciones, y sus mudanzas se producen al ritmo dislocado y febril de una época acotada por el cataclismo de dos guerras y algunas revoluciones, que, si bien parecen ser consecuencias de esas guerras, el tiempo nos demuestra que pudieron ser sus causas.

En el teatro los temas y sus medios de expresión se modifican profundamente. De la conducta del hombre dejan de interesar las manifestaciones exteriores —los actos— y apasionan, en cambio, sus motivaciones más profundas: las esencias del ente humano. En lugar de brindarle al espectador paradigmas morales, fórmulas, soluciones, se trata de explicarle las fuerzas reprimidas de los instintos y las pasiones, mostrándoselas como impulsos del mecanismo psíquico. Se quiere dar al hombre los medios para conocerse a sí mismo y comprender así, y disculpar, a los demás. (Jerarquización, como se ve, de una ética de raíz cristiana). En vez de afirmar dogmatismos religiosos, el arte buscará para las angustiosas preguntas de elucidación metafísica, respuestas dadas por el hombre y para el hombre. La tesis social ya no será planteada en función de falibles soluciones políticas, sino por el enfrentamiento de lo subjetivo individual con lo objetivo de la colectividad.

Las derivaciones formales de esta liberación temática dan al teatro una gran pluralidad de géneros y lo hacen avanzar por los cauces estéticos más disímiles. En menos de veinte años, los primeros de nuestro siglo, el teatro ha sido —casi diría simultáneamente— realista y fantástico, poético y ve-

rista, tradicional y futurista, individualista y social, descreído e idealista, irreligioso y metafísico. Las escuelas, las maneras, las tendencias más definidas (que no pueden confundirse con versátiles modas literarias), no sólo han coexistido, sino que se han prestado mutuamente ayuda, en una suerte de simbiosis artística, con frutos que han madurado en una misma estación, aun cuando aparecen bajo latitudes diversas y, a menudo, sin un riguroso sincronismo.

Por eso, en la obra de autores contemporáneos entre sí, las coincidencias asumen el carácter de fijación de un verdadero determinismo histórico y la investigación de fechas y antecedentes, realizada por cierta crítica para desdecir mutuas influencias, ha servido casi exclusivamente para probar que la idea del plagio y aun de la imitación deben ser desechadas.

Figuras señeras de este movimiento son Pirandello, Leonormand, O'Neil, Bernard Shaw, para no citar sino a los más destacados; y si bien en sus producciones difieren netamente uno de otro, aparecen identificados en el empeño por bucear en lo más hondo del alma, a fin de desentrañar su esencia, su razón de ser, su destino.

En España el nombre que debiera inscribirse al lado de los que acabo de enumerar es el de Jacinto Grau, cuya obra, que por tantos y tan destacados valores participa de las características del nuevo teatro, fué dada a conocer y se aplaudió preferentemente fuera de su patria.

Jacinto Benavente no entra en forma deliberada y ostensible en la corriente renovadora. Su manera de hacer teatro y, sobre todo, de pensarlo, son irrenunciables, porque son substanciales en él. De ahí que la voráGINE de lo nuevo no lo arrastra más allá de lo que le consiente su propósito de permanecer fiel a sí mismo. Sin embargo, algunas de sus obras se comportan como aquellos preparados que en el laboratorio químico actúan como testigo al practicarse un análisis. Tefidas de éste o aquél color —a veces muy tenuemente— dan fe de su presencia en el proceso de renovación, al que su autor asiste desde la singular posición de un dramaturgo renitente

a la evolución y que, no obstante, al aparecer sobre la escena española —ya lo he dicho— fué considerado un innovador (4).

En más de un caso las obras de Benavente han sido inculminadas de imitación. Demostrada la falta de fundamento de tales acusaciones, las similitudes, coincidencias, analogías que las motivaran prueban, en definitiva, que ciertas ideas y conceptos, así como los medios para expresarlos, son frutos del tiempo, elementos asimilados que el autor ha elaborado sobre elementos que ese tiempo le brindaba.

No me refiero —conviene aclararlo— al muy sonado asunto de “La comida de las fieras”, pieza benaventina denunciada como plagio de “Le repas du lion”, del francés de Cudré, pues todo se redujo a una semejanza de títulos. Más sutiles, más soterradas, pero de elocuente evidencia, pueden rastrearse en otras obras similitudes que van más allá de lo episódico aparente y definen la ya señalada contemporaneidad como único elemento de influencia.

“La Malquerida” las ofrece, comparada con “Misteri de dolor”, del autor catalán Adrian Gual, obra ésta estrenada en 1904, es decir, varios años antes que la de Benavente. En ambas se presenta el caso de un hombre atraído hacia su hijastra por deseos inconfesables. Esta similitud argumental no resulta tan sugestiva como el hecho de presentar la pasión de esos hombres evidente raíz freudiana (5). Conviene señalar, además, que los dos autores confrontados no debieron tener noticias de las teorías de Freud al tiempo en que escribieron sus obras. Induce a suponerlo así una circunstancia que apunta en su “Estética” (6) el eminente crítico italiano Adriano Tilgher, quien, al afirmar que las teorías de Freud no son

---

(4) Léase Orfá, J. A., *Teatro español a fines del siglo XIX*; conferencia publicada por el Instituto Nacional de Estudios de Teatro en Cuaderno de Cultura Teatral Nº 19.

(5) J. M. Monner Sans, en “Nuevo Teatro” trae fragmentos de “Misteri de dolor” que muestran el mecanismo inconsciente de la conducta de sus protagonistas, tan semejantes al Esteban y la Acacia de “La Malquerida”.

(6) Librería di Scienze e Lettere, 1931, Roma, págs. 253-4.

nuevas y que "...sería fácil hallarle precursores", agrega: "Si no es demasiada soberbia me permitiré recordar que en un librito juvenil ("Arte, Coscenza, Realtá", Torino, Bocca, 1911) yo enunciaba con toda precisión —*ignorando de Freud hasta la existencia*—<sup>(7)</sup> principios idénticos". Si autor tan informado como Tilgher declara ese desconocimiento, presumible es que Gual y Benavente ignoraran a Freud, tanto más si se considera que el fundador del psicoanálisis no pasaba, por entonces, de ser un investigador apenas discutido en algunos círculos científicos de Austria y Alemania<sup>(8)</sup>.

A riesgo de resultar prolijo en demasía, he de traer otros ejemplos de esa simultaneidad, en los que, además de poder destacarse todo supuesto de imitación, se demuestra cómo ideas, conceptos, recursos característicos del nuevo teatro se daban, a un mismo tiempo, en distintos lugares, sin concierto previo, sólo como resonancias de un proceso cuya gestación y desarrollo sería imposible localizar o delimitar. (Proceso, por otra parte, en el cual el psicoanálisis no es punto de partida, sino un elemento más de resonancia, en tanto que el arte, con contenido vital auténtico, brinda verdaderos materiales de experimentación y se anticipa a las conclusiones a que tratan de llegar la ciencia y la filosofía en su intento por desentrañar el sentido de la vida).

Uno de esos ejemplos nos lo ofrecen "Sei personaggi in cerca d'autore" de Pirandello y "El señor de Pigmalión" de Jacinto Grau; obras en que, con recursos totalmente diversos, llévase por primera vez al teatro el problema del personaje literario que se independiza del autor que lo ha concebido y se le enfrenta y rebela para vivir una vida autónoma. Ambas obras, conviene destacarlo, fueron dadas a conocer en el mismo año (1921); en el teatro, la primera, en el libro, la segunda.

---

(7) El subrayado va por mi cuenta.

(8) MONNER SANS (ib., pág. 174) cita otro ejemplo: "Esto demuestra que Lenormand seguía la pista de lo inconsciente diez años antes de conocer la versión inglesa de "Introducción al Psicoanálisis", libro leído por él en 1917-18".

Para brindar otro ejemplo, he de citar una vez más a J. M. Monner Sans, ahora en su laureado estudio "El teatro de Lenormand", pues reviste singular interés, en apoyo de lo expuesto, el paralelo que hace entre "A l'ombre du mal" (9) del citado autor francés, y "El mal que nos hacen" de Benavente". La segunda, nos presenta a un hombre, Germán (10), traicionado por su esposa. Ya separado de ésta, no puede creer en la lealtad de Valentina, su actual compañera. El daño moral sufrido por él repercute así, de contragolpe, sobre Valentina, a la cual martiriza. Germán, en un extenso parlamento del primer acto, declara: "no sabemos comprender que el mal nos hacen sin haberlo merecido, el mal que nosotros hacemos a quien no lo merece, es casi siempre la venganza del mal que otros hicieron". Valentina no tolera el recelar persecutorio de Germán y por eso lo abandona. Va a vivir con Federico, su camarada de la infancia. Entonces, humillado, vuelve a ella Germán y quiere reconquistar el amor perdido, mas Valentina le replica que no puede infligir a Federico el mal que ella padeció antes.

La obra de Lenormand se desarrolla en una posesión francesa de Africa. Se ha cometido un robo. El residente Rougé habrá de descubrir el autor y castigarlo. Pero no pone en ello un propósito de hacer justicia. Detiene a Maélik, aunque hay motivos sobrados para suponerlo inocente. Y aún lleva más lejos su injusticia y crueldad: manda azotar al prisionero. Circunstancias argumentales, que pueden omitirse en razón de brevedad, demuestran que Rougé, al proceder así, descarga sobre Maélik el rencor que viejas injusticias, padecidas por obra de otro personaje, Préfaïlles, habían acumulado en los planos más profundos de su inconsciente. Y su absurda crueldad tendrá todavía una consecuencia más, dolorosa e injusta.

---

(9) Estando en la tarea de reconstruir esta conferencia, la obra de Lenormand ha sido estrenada en Buenos Aires, por el conjunto de "Los Independientes", en forma altamente encomiable, tanto por la interpretación, cuanto por la presentación.

(10) Lo que sigue en bastardilla corresponde a pasajes del estudio de Monner Sans leídos durante la disertación.

ta: los indígenas, para vengar a Maélik, decapitan a la esposa de otro de los residentes, no sólo ajena a la injusticia cometida por Rougé, sino que había acudido junto al prisionero para curar sus heridas.

“No es oportuno discutir aquí —acota Monner Sans— la novedad de esta concepción del mal como fuerza que, al recorrer el planeta, va rebotando caprichosamente en continuo zing-zag. Místicos y filósofos encararon el problema del mal a través de los siglos. Ni Lenormand ni Benavente son, pues, los primeros en formular esta concepción del mal tristemente fecundo.

“Es oportuno, en cambio, comparar ambas obras teatrales para, descartada la diversidad de argumentos, establecer las desemejanzas intrínsecas de pensamiento y realización.

“Cuanto era, desde un principio, lúcida conciencia en los personajes de Benavente, es en los de Lenormand gradual desahogo de impulsos inconscientes, largo tiempo reprimidos. Cuanto era simplicidad anímica en aquéllos, es en éstos complejidad. Cuanto era particularismo en “El mal que nos hacen” —léase y reléase los “Studi sul teatro contemporaneo”, de Adriano Tilgher—, es en “A l’ombre du mal” generalización amplia, allí mismo revelada: pasa el mal de Préfaïlles a Rougé, de Rougé a Maélik, de Maélik a madame Le Cormier... La prolongada, infinita sucesión de injusticias hace que el linaje humano viva a la sombra del mal.”

Y termina Monner Sans este capítulo de su meduloso estudio: “Teatro de ayer, “El mal que nos hacen”. Teatro de hoy, “A l’ombre du mal””.

Teatro de ayer, sí; pero al que asoman motivaciones características del teatro de hoy, como sagazmente señala el propio crítico.

Y yo he creído, a mi vez, localizar en otra obra benaventina de los primeros tiempos, “Señora ama” (1908), elementos que, por hallar su motivación en impulsos inconscientes, son característicos del teatro de hoy, y tienen, en este ejemplo,

cierta similitud con los de otra producción singular de nuestro tiempo: "Le cocu magnifique", de Fernand Crommelynck.

Veámoslo: Dominica, la protagonista de "Señora ama", sabe que su marido la engaña y no con una sola mujer. Ha sembrado el contorno campesino de hijos espurios. Malgasta su hacienda en esos amórios. No se oculta: queridas y bastardos andan por la casona en que es "ama y señora la Dominica", y ella los acoge y hasta los favorece y regala. Se ha querido explicar la singular condescendencia de Dominica, como fruto de su amor propio satisfecho, porque Feliciano, como muchos maridos dados a fáciles amórios, y aún los capaces de un gran amor extraconyugal, la respeta y considera, empeñándose, además, en que todos le den ese trato respetuoso y esa consideración que ella merece por su condición y a la que el título de la comedia alude. Pero, amén de no ser tal explicación del todo convincente, Dominica lleva demasiado lejos las manifestaciones de un sentimiento tan poco femenino como lo es envanecerse de sus desgracias conyugales. Recuérdese, sino, la escena VI, del primer acto.

DOMINICA. — La Dacia me parece a mí que ya no tiene ilusión por ninguno. Tú no has querido más que a uno...

A Feliciano, ¿verdad?

DACIA. — ¡Qué cosas tienes!

DOMINICA. — Yo no puedo hacer más que dejarlo viudo.

DACIA. — ¡No me digas eso!... Otras se alegrarían, que no yo...

DOMINICA. — Ya lo sé, que tú me quieres y que no eres como otras tontas, que porque él no las ha querido van diciendo y que son ellas las que lo han despreciado...

DACIA. — Yo sí que le quería. ¿Pa qué voy a decir otra cosa?

DOMINICA. — Como le han querido andequiera que se ha acercado... ¡Como que no hay otro como él! ¡Y mira que me tié hecho pasar!

JULITA. — ¡No digas! Si yo no sé de qué pasta eres... Si a tí parece que te agrada que se rifen a tu marido.

DOMINICA. — Pues le diré a usted. Me tengo desesperá miles de veces, cuando creía y que él podía querer a cualquiera otra...; pero ya me he convencio y que no es así, que

son ellas las que le quieren a él, y en medio de todo pa mí es una satisfacción ¡Todas por él y él por mí! ¿No es pa estar orgullosa?

He dicho alguna vez que si a los celos hubiese de asignársele geográficamente una patria, esa patria habría de ser España. Por española, resulta aún más incongruente esa mujer tan dispuesta a compartir el marido; sin que las argucias dialécticas apuntadas, y otras con que se defiende a lo largo de buena parte de la obra, basten para justificarla. Pero no se necesita demasiada sagacidad para descubrir el mecanismo inconsciente de tan singular conducta. Estéril —por lo menos hasta la escena transcrita y aún más adelantada la obra—, el creerse infecunda determina en Dominica un sentido de inferioridad, del que la deficiente su aptitud de sacrificio, en cuanto le permite sublimar el impulso reprimido de los celos. Y lo prueba el cambio de su actitud cuando tiene la certeza de que va a ser madre. (Acto III - Escena V y VI).

DOMINICA. — ¡Déjalas! Si too esto se va a terminar de una vez..., hoy mismo.

.....  
Dejar que venga el amo, que bien puee ser que esté al llegar... Vereis el paso que vais a llevar toos; vosotros de la dehesa, y vosotros de la Umbría... y otros también, que no vais a ser vosotros solos, que too esto va a terminarse y too va a ir por otro orden, que a toos os he aguantado largo.

Y cuando Jorja, para enternecerla, apela al recurso de llamar a los chiquillos, Dominica se lo impide diciéndole:

¡Que no me llames a los muchachos! ¡Que no quiero ni verlos! ¡Se acabaron pa mí los muchachos de nadie!

Luego, a solas con Gubesinda, la vieja criada que se asombra de tamaña energía:

DOMINICA. — No me mires... Porque va a ser como lo digo. Mañana no me queda nadie de toa esa gente; y si Felicia-

no quiere ponerse de su parte... Pero no se pondrá, que alguna vez tengo yo que hacerme valer...

Y por fin, cuando la criada, que de la actitud de su ama infiere el secreto motivo, no confesado aún, la insta a decirle la verdad, brota de labios de Dominica esta esclarecedora confesión:

¡Pues es, Gubesinda, es! ¡Dios y la Virgen santísima lo han querido! ¡*Ya no tengo que envidiar a ninguna mujer del mundo, ya soy la más feliz de todas!*

Y vayamos ahora a un autor de sensibilidad y recursos tan diversos: Crommelynck.

Bruno, el poeta protagonista de "El estupendo cornudo" <sup>(11)</sup> es dueño de un tesoro —la belleza de Stella, su joven esposa—; pero el hombre no se comporta como corresponde a quien posee un tal tesoro. Lo normal y lógico fuera que se mostrase avaro de su riqueza, que la escondiera a las miradas y a las lúbricas intenciones de aquellos que pueden quererle robar. Bruno es, en cambio, de una prodigalidad desusada y peligrosa. Hace que los demás hombres se detengan a mirar y admirar a la hermosa Stella, de cuya belleza él mismo propaga por el lugar secretos e íntimos detalles. Frente a Petrus, primo de la muchacha y que fué en la adolescencia su compañero de juegos, Bruno lleva su despliegue de malsana generosidad a extremos increíbles: hace que Stella desnude a los ojos del mozo sus más velados encantos. El suplicio de los celos, que desencadenará una tempestad en el corazón de Bruno, tiene su punto de arranque en ese momento, al advertir que Petrus mira a Stella enardecido, lo que le hace concebir la sospecha de que otros hombres la hayan deseado, e incluso que ella tenga un amante.

---

<sup>(11)</sup> Con este título traducen Augusto D'Halmar y Antonio Espina "Le cocu magnifique". En su edición de Revista de Occidente, Madrid, 1925, es la versión que he tenido a la vista, completándola con la italiana inserta en la revista "Comoedia", enero, 1924, por no haber podido disponer del original francés.

Pero no interesa avanzar más allá en el proceso que desencadena la neurosis del personaje. Para el caso sólo importa señalar que, como en la conducta de la Dominica benaventina, se interfieren en la de Bruno dos elementos psicológicos: profundo e inconsciente uno; confesado el otro y desmedido como todo lo que tiene cabida en la conciencia. Y aquí cuadra recordar aquello tan sutil de Lenormand: "La conciencia es a la vez escrupulosa e hipócrita".

Bruno y Dominica se nos muestran pródigos en demasía de aquel bien que más quisieran guardar para sí. En realidad es que ambos intuyen en sí mismos algo que los incapacita para retenerlo. Se creen indignos de poseer ese bien. E inconscientemente se autoacusan, claborando así su latente masoquismo.

Para Bruno es su condición de *marido* la determinante de su complejo de inferioridad. No se comporta cabal y ostensiblemente como un inferiorizado; pero su conducta nos lo muestra actuando como no corresponde a un *marido*; en tanto ciertas actitudes son más propias de un *amante*; divulgar secretos de alcoba, envanecerse a los ojos de otros hombres —pregonándolo en el contorno— por tal o cual detalle oculto de la belleza de su mujer. . . Es que en esos hombres a quienes se confía —los mismos que él llevará a la alcoba de Stella cuando su neurosis llegue a la exasperación— vale decir, en esos amantes potenciales (acto 1º), el *marido* se complementa, se integra, se siente superado. Por otra parte no es sólo la conducta lo que denuncia este proceso encubierto. Más de una vez sus palabras traicionan esa angustia profunda y la definen como el resorte de sus anomalías. Así, por ejemplo, cuando regresa a su casa (acto 1º) después de una ausencia de veinticuatro horas, se detiene en la ventana y desde allí habla a su mujercita; momento en que la pareja desahoga con dulces caricias y ardorosas palabras la alegría del reencuentro.

STELLA. — (en un deliquio). Bruno, mío, mío, mío.

BRUNO. — (mirando al interior). ¿El marido no está aquí?

STELLA. — (siguiendo el juego). No, no. Está ausente. Está

en la ciudad desde ayer. (Y finge implorar piedad como si tuviese temor del intruso).

.....  
STELLA. — (quejumbrosamente). El marido no debe volver hasta el mediodía. Brillante se ha quedado sola. Sola ha dormido y sus sueños se han puesto como barquillos.

BRUNO. — (meciéndola). ¡Cuando el malo vuelva, el corazón de la quejumbrosa habrá volado! Boga, boga, la barquilla al mecimiento de aquel que dice los te adoros. ¡Cuántos viajes lleva hechos en el alma de él!

Estimo necesario señalar que en la traducción italiana —que presenta marcadas diferencias con la española—, los dos fragmentos precedentes están vertidos así:

STELLA. — El marido volverá dentro de una hora y Stella de plata ha quedado sola, sola —ha dormido y ha olvidado su sueño.

BRUNO. — (meciéndola entre sus brazos). Y cuando vuelva ya no te encontrará aquí, porque yo te habré llevado conmigo, entre mis brazos, lejos, lejos, cerca del sol, cunándote dulcemente. siempre entre los brazos de tu amante que te adora, angel mío dulcísimo, amor... ¡He aquí que nuestras almas parten para el infinito!

Juego —se me objetará—, artificios de la fantasía, caprichos del poeta para sus lucimientos verbales. Pero, no es sólo en este pasaje en que el personaje alude con desdén al *marido*. Más adelante, cuando los celos y la duda laceran su corazón, vuelve a su tema con palabras claras, precisas.

Así, en el acto segundo, a solas con Stella, cuando, seguro de que nada le dirá ella acerca de la supuesta infidelidad, hay palabras en el diálogo, reproducido aquí fragmentariamente, que no dejan lugar a dudas.

BRUNO. — ... Yo no espero ya ninguna confesión. Tú tienes bien cerrada la boca. *Un marido, por muy sutil que sea, no descubrirá la astucia de su mujer, por muy tonta que ella fuere.* ¡Y, Dios mío, tu no estás desprovista de espíritu maligno!... Ya no quiero sospechar, ¿comprendes? Esta duda,

ésta que me oprime, yo la combatiré, la destruiré desde hoy.

.....  
BRUNO. — ...para no dudar más de tu fidelidad necesito estar seguro de tu infidelidad... Como a todas mis dudas tu opones el silencio, por este medio tan sencillo yo tendría la prueba de tu indignidad. Así, pues, tú me engañarás hoy mismo. Aquí, delante de mí...

.....  
BRUNO. — No hay otra solución. Que yo perezca o sea engañado. *Un marido debe ser cornudo inevitablemente* y yo quiero serlo. No hay remisión...

El hombre con quien habrá de cumplirse la insólita experiencia es Petrus, llamado a la casa, instado a hacerle escarnio por el propio Bruno. Pero aquél se resiste, tiene escrúpulos, le indigna tosudez tan absurda y quiere huir. El marido insiste, se burla de él, de su púsanimidad, y dirigiéndose a Stella dice sarcástico:

BRUNO. — (con risa insultante). Es capaz de huir, dejándote en las manos sus galones.

.....  
BRUNO. — ¡Hermosa mía no eres suficientemente picante para su paladar estragado! *Apenas para un hocico insípido como el mío.*

Quedan a lo largo de la obra muchas otras palabras y actitudes cargadas de intención que ayudarían a definir el comportamiento de este angustiado singular; pero creo con lo expuesto dejar fundada mi interpretación.

Muy diversa es, sin duda, la substancia dramática de las dos obras cotejadas, como son diversos los caracteres de los respectivos agonistas, los recursos teatrales y particularmente el lenguaje: de sencillez y precisión campesina en Benavente, de exaltado lirismo y riqueza alegórica en Crommelynck. Pero, para dejar establecida una similitud de motivaciones profundas en la psicología de Dominica y Bruno, la diversidad formal que media entre ambas producciones no importa. Tampoco importa que no aparezca clara la intención conceptual de

Crommelynck, al punto de que algunos de sus críticos sólo han querido ver en "Le cocu" la exaltación lírica de una pasión: los celos, mientras para otros sólo es descripción de esa angustia que padece el hombre ante su impotencia para asir la verdad, una verdad que le permitiera penetrar en los demás seres de quien vive segregando, aún cuando estén junto a él y sea el amor el vínculo que debiera unirlos.

Importará, en cambio, aclarar que carece de sentido la discusión de ciertos críticos en cuanto niegan o afirman que Crommelynck haya querido llevar a la escena un caso patológico (en particular porque ello implicaría restarle a la magnífica farsa jerarquía estética — y en esto parecen estar de acuerdo unos y otros).

¡No! Un personaje literario no es loco o deja de serlo por especial acuerdo con su autor. La autenticidad psicológica es lo que le da o le niega verdad humana; lo hace un ser viviente o un pelele sin contenido humano alguno. Y el arte no engendra absurdos, so pena de dejar de ser arte.

El Bruno de Crommelynck no es un pelele, ni es un ente absurdo creado para dar forma a la fantasía lírica de su autor. (Y la aclaración es válida, en cuanto a su autenticidad psicológica, también para la Dominica benaventiana). El Bruno es un ser viviente —precisamente porque es rico de vida interior—, complejo, contradictorio, inquieto e inquietante y su neurosis<sup>(13)</sup> tiene un mecanismo inconsciente que la explica y la determina, aún por encima de los propósitos del autor.

Hasta aquí los ejemplos expuestos —y podrían darse otros más y de diverso carácter<sup>(14)</sup>— nos han mostrado a Benavente *recibiendo* el influjo del nuevo teatro (del "buen nuevo teatro", según feliz definición de José M<sup>º</sup> Monner Sans).

---

<sup>(13)</sup> El neurótico tiende a apelar a la más extrema irracionalidad, desde las groseras exageraciones, hasta la más flagrante fantasía. HONEY, Karen, *La personalidad neurótica de nuestro tiempo*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1946, pág. 247.

<sup>(14)</sup> "La loza de los sueños", "La noche del sábado", "Los intereses creados", entre otras, ofrecerán al que quiera emprender un más profundo rastreo, múltiples motivos de comprobación.

Ideas, conceptos, temas, asoman en tal o cual obra, pero sin que aparezca comprometida la voluntad del autor por enrolarse en determinadas tendencias del movimiento renovador. Esto ocurrirá más tarde, después de un período en el cual la obra benaventina se acartona en ciertos formalismos técnicos, con predominio del oficio sobre la inquietud artística. Habrá caído, así, en repeticiones ineficaces ("Alfilerazos", "La ciudad alegre y confiada"...). Habrá encontrado juicios severos, como el que califica a "Más allá de la muerte" de *intento fallido por asir un gran tema*. Habrá transcurrido un largo período en que su teatro se torna marcadamente discursivo, culminando con "La mariposa que voló sobre el mar", a la que un crítico adicto, tanto como autorizado<sup>(18)</sup>, define con estas palabras, que aluden precisamente a esa diversión que se produce en el rumbo seguido hasta ese momento por el eminente dramaturgo: "Benavente a partir de "La mariposa que voló sobre el mar", comedia todavía ligera y fronteriza, va en derechura buscando el drama de tema esencialmente contemporáneo". Críticos mal avisados le extendían, por entonces, certificado de defunción literaria. Pero vinieron enseguida "El hijo de Polichinela", "El demonio fué antes angel", "Vidas cruzadas", "Cuando los hijos de Eva no son los hijos de Adán", y sin que se quiebre lo que es médula de la obra benaventina, su "estilo", el fecundo autor se da en nuevas formas, superándose incluso.

En el prólogo de "El hijo de Polichinela", la vieja máscara de la comedia italiana espera el nacimiento de su hijo. Se plantea el angustioso dilema: ¿será o no, como él, jorobado y narigón? Polichinela quisiera que su hijo fuera hermoso, pero también lo preocupa esa posible belleza, pues haría que la gente dudase de su paternidad. Ya en la comedia, don Adrián, turbio financista de nuestro tiempo, es padre de dos hijos: Eloy, que ha seguido el camino tortuoso de su proge-

---

(18) BERENGUER CARISOMO, Arturo, *Crítica dramática*, Editorial Tor, Buenos Aires, 1934, pág. 63.

tor; y Manuel, digno y austero, que con su trabajo honesto mantiene a la familia en circunstancias en que el padre y el hermano purgan culpas en la cárcel. Polichinela, pues, ha tenido, a un mismo tiempo, a su legítimo heredero en Eloy, y en Manuel a aquel hijo ideal en que quería ver reflejada la bondad y la belleza que son, allá muy soterradas en su espíritu, una noble aspiración. Y como Manuel, llevado por su bondad, dejará de ser honesto, en su empeño por ayudar al padre y al hermano, asoma por ahí el pensamiento vertebral de la pieza —muy acorde con los más típicos de este nuevo teatro, en que Benavente se mueve ahora de intento—: la bondad y la maldad coexisten en el hombre y la una es, a veces, resorte que mueve a la otra. Concepto que no es nuevo, ni mucho menos, en quien ha hundido tanto el escalpelo en las pasiones humanas como este autor de “La noche del sábado”; pero que ahora está expresado teatralmente con recursos nuevos.

En “El demonio fué antes angel”, título que anticipa el contenido virtual de la obra, el desencuentro angustioso del “yo” manifiesto y el “yo” profundo, está expresado en una sola escena del tercer acto, en la cual los personajes, que han vivido una existencia frívola y mundana, cotidiana e incolora, acusan de pronto, en sendos monólogos, las secretas reservas de su pensamiento, aquello que ninguno se hubiese atrevido a manifestar de viva voz y que, de ser dicho, haría desencadenar el drama latente, más sugerido que mostrado. Bastará esta escena, admirablemente concebida y realizada, para dar a toda la obra —muy benaventina, por otra parte—, el tono de modernidad que permite incluirla entre las que caracterizan el movimiento de renovación iniciado por el autor.

Para recordar brevemente la substancia temática de “Cuando los hijos de Eva no son los hijos de Adán”, me valdré de algunos párrafos <sup>(16)</sup> de la obra de Berenguer Carisomo <sup>(17)</sup>.

---

<sup>(16)</sup> Los que van a continuación en tipo diverso.

<sup>(17)</sup> *Ibid.*, págs. 71, 73 y 74.

*Benavente ha sorprendido un fragmento de esa vida de sexualismo caótico y dilacerado de post-guerra en los países centrales y lo ha llevado, sin perder una observación, al escenario. Todo ese ambiente... de disolución familiar, de retorno a la sexualidad biológicamente afectiva de una edad primaria, de odios vernáculos de razas cruzadas en milenios de angustioso y dramático vivir social, está allí descrito con trazo firme, seguro, de un golpe realmente magistral... Y el "tema" de la obra, que forma el nudo del segundo acto, es como el caso concreto que sirve de experimento para generalizar. Por eso la breve pincelada trágica con que termina —la revelación del incesto— nos está comprobando en un sólo momento la disolución familiar a la que hemos asistido en el primero.*

La realización ágil, el enfoque directo y certero de los caracteres y pasiones, la profunda observación de un ambiente que determina, con su gravitación, el patetismo de esas existencias movidas por impulsos incontrolados, confieren a los dos primeros actos de esta obra jerarquía de excepcional en la producción benaventina, tan rica en obras notables. Y además esos dos primeros actos hacen más evidente, frente a la endeble factura del tercero —verbalista, redundante y explicativo— el sentido del cambio que se ha operado en el fecundo autor.

La nueva posición del autor de "Los intereses creados" tuvo la facultad de desconcertar, no sólo al público —ese público suyo, tan fiel y amoldado— sino también a la crítica. Benavente, lo repito, no puede renunciar a lo que es substancial y característico en él, y pese a la transformación, se lo trae consigo. De ahí que, a primera vista, el cambio no se advierte con facilidad y se echa de menos aquella su entonación de prédica, revestida con el ropaje brillante del diálogo benaventino: recuérdense, entre otras, "El collar de estrellas", "La propia estimación", "Campo de armiño", "La virtud sospechosa"... La gente, la más erudita con mayor empeño, se dió a buscarle un sustituto a la moraleja suprimida en las

piezas de la última factura. Y muchos se empeñaron en desen- trañar una "tesis" que le sirviera de sostén. Claro, encontra- ron una y aún más de una. Berenguer Carisomo apunta que Don Jacinto se burlaba —¿de qué no se burlaría él?— de ese empeño y más en cuanto los críticos no lograban ponerse de acuerdo en esto de asignarle a sus nuevas obras tal o cual intención. En verdad sólo debió burlarse el maestro de la bús- queda en sí, por cuanto no tiene razón ni justificativos. La "tesis" que no se ve, no es tal "tesis". Si la proposición te- mática o conceptual no aparece defendida con razonamientos y machaconerías; si el autor no interfiere el curso de las ac- ciones y los pensamientos de sus personajes para sostener tal o cual premisa, no puede decirse con propiedad que hay una "tesis" en la obra. En cambio, si lo que la crítica buscaba en obras de la contextura de "Cuando los hijos de Eva no son los hijos de Adán" es la motivación profunda, la fuerza ocul- ta que mueve a los hombres en su conducta, esa lucha entre instinto y conciencia, o esa angustia del que quiere conocerse a sí mismo para comprender a los demás, o ese desencuentro trágico que se produce entre el "yo" que quiere vivir y el "yo" que ansía volar, no es de extrañar que la búsqueda fue- se premiosa y los resultados sorprendentes y contradictorios. Sólo los personajes dotados de una compleja vida profunda, de una psicología autenticada por la observación son capaces de revelar, al choque con la sensibilidad múltanime del es- pectador, signos, semblanzas, aspectos, matices que su autor pudo no haber querido traducir, que, incluso, pudo no haber entrevisto.

La significación del tema que he querido abarcar, sus posibilidades para un estudio de mayor amplitud y hondura, dan a lo expuesto apenas el carácter de sugerencias destina- das a inquietar la curiosidad y el interés de cuantos, con ma- yor autoridad que yo, se decidan a emprender una seria labor de investigación. Y quienes eso hicieren habrán de tener en

cuenta, muy particularmente, que la trayectoria de Benavente en su siglo, en el largo período de su siglo que ella abarca, no sigue precisamente la curva simple de una parábola. Ahí está, por ejemplo, para decirnos de su constante reverdecer, aquella fina pieza, estrenada el año anterior al de su muerte, "Tú una vez y el diablo diez", en la que don Jacinto, con ágiles toques de modernidad, reedita mucho de lo más brillante y eficazmente suyo.

ENZO ALOISI

