

FEDERICO SANTANDER

COMENTARIOS A
“LA MALQUERIDA”

CONFERENCIA
PRONUNCIADA EN EL ATENEO
DE VALLADOLID EL DÍA 9 DE
• FEBRERO DE 1914

G-F 21772

FEDERICO SANTANDER RUIZ-GIMENEZ



COMENTARIOS A "LA MALQUERIDA,"

CONFERENCIA
PRONUNCIADA EN EL ATENEO
DE VALLADOLID EL DÍA 9 DE
FEBRERO DE 1914

JOSÉ VAZQUEZ-YLLA
SABATER
VALLADOLID

EDITORIAL Y LIBRERÍA GENERAL DE LA VIUDA DE MONTERO
FERRARI, 4 & 6. VALLADOLID. 1914

A Pepe Harques-tilla, con
toda simplicità

Fredelino



-28-111-15



El año 1913 terminó para el teatro español con un acontecimiento excepcional. El éxito de *La Malquerida*, de Don Jacinto Benavente. Un grande, clamoroso, estupendo éxito. Vibró la noche del estreno el teatro de la Princesa, de Madrid, por el entusiasmo frenético del público, que puesto en pie aplaudía la obra y aclamaba a su autor insigne, y desde aquel día *La Malquerida* perdura en el cartel de dicho teatro, y recorre en triunfo los escenarios de toda España.

Para cuantos deseamos el enaltecimiento de nuestra literatura patria, semejante éxito, en lo que tiene de suceso, ha de ser motivo de muy sincera e intensa satisfacción. Andan, por desgracia, muy apartadas de las letras las multitudes españolas, y todo lo que signifique consorcio de un autor y del público, férvida y espontánea adhesión a un artista que logró con su genio atraer hacia sí las almas, adueñarse de ellas, rendirlas a su magia, debe diputarse por feliz. Y nunca se logró como en la ocasión presente. Para los que aún no somos viejos, el caso de *La Malquerida* es caso nuevo, sin precedentes direc-

Las discusiones suscitadas por los comentarios que la noche del 9 de Febrero hice en el Ateneo sobre la última producción de Benavente, me animan a publicar estas cuartillas. De aquella charla conservo solo algunas, breves, notas: forzosamente habrá diferencia entre lo que entonces dije y lo que escriba ahora. Será, sin embargo, diferencia de forma, no de concepto; lo que me interesa es fijar mi pensamiento acerca del maestro Benavente y de su obra, y eso he procurado trasladarlo íntegro y con fidelidad.

tamente conocidos. Ninguna obra dramática, ninguna obra literaria, había levantado entre nosotros, desde hace mucho tiempo, tal clamor de entusiasmo, ni había despertado en derredor suyo tanta expectación. Acaso puede recordarse, en la novela, el alboroto que produjo *Pequeñeces...*, en la escena, el motín de *Electra*; pero *Pequeñeces...* fué, eso... «un alboroto;» el éxito mundano, de murmuración y enjambres, de un *roman a clef* aristocrático; y *Electra* un episodio de la vida política, algo completamente ajeno a la literatura. Éxito verdad, no motivado ni favorecido por elementos extraños a los artísticos que contenga la obra misma, no hay otro que supere, ni siquiera iguale, al de *La Malquerida* en la historia contemporánea de nuestras letras.

Devoto yo de todas las cosas literarias; admirador fervoroso de Don Jacinto Benavente, recibí con extraordinaria alegría la noticia del formidable éxito de *La Malquerida*, que era consagración definitiva y solemnísimamente de mi autor predilecto, y esperé con ansiedad el momento de conocer obra tan ensalzada; devoréla primero al publicarse en *Por esos mundos*, asistí después a su estreno en Calderón, y la representación, confirmando el efecto que me había causado la lectura, me dejó frío, descontento, no del autor ni de la obra, sino de mí mismo porque mi alma no lograba la emoción inefable gustada otras veces en presencia de las maravillosas creaciones del Maestro Benavente. Y he aquí la razón de estos comentarios en que procuraré explicar cómo yo, entusiasta de Benavente, fanático de su arte, aún reconociendo y admirando las innegables bellezas que *La Malquerida* contiene, no he llegado a compartir el férvido entusiasmo que ha despertado en muchos, y cómo, por primera vez, me he sentido aventajado por el público en la admiración hacia el Maestro...

Para comprender lo que *La Malquerida* significa en la obra total de Benavente, necesario será decir algo acerca de lo que este representa en el teatro español. Cuando Benavente dió sus primeras obras a la escena dominaba en ella, como rey absoluto,

Don José Echegaray. Echegaray imponía su técnica, y sus dramas —en que se mezclaba la levadura calderoniana, el puntillo de honra, la pasión, arrogancia y acometividad de sus galanes, con los artificios peculiares al teatro de Scribe, Dumas y Sardou— eran aclamados. El autor de *El gran galeoto* triunfaba sin rivales, y María Guerrero electrizaba públicos interpretando, maravillosamente, el tipo de mujer histérica, apasionada y caprichosa que el venerable Don José repetía para ella en todas sus obras. Los espectadores, educados en *Mariana* y en *Mancha que limpia*, no podían comprender, sin preparación, el nuevo juego, la bella sencillez realista (tan diferente del efectismo echegarayesco-sardouniano) que representaba *Gente Conocida*.

Benavente dióse a conocer como hombre de teatro el año 1894; antes había escrito poco, y en los círculos literarios pasaba por ser un estimable *dilettante*; el trabajo de mas añeja fecha que yo recuerdo con su firma, hoy gloriosa, es un estudio sobre Ibsen que apareció en *La España Moderna* en 1892¹ Era por entonces Benavente uno de tantos muchachos aficionados al trato de gente de arte y letras, *habitués* de bastidores, saloncillos y peñas literarias; entraba silencioso, ocupaba un rincón en la tertulia, y, encogido, apocadito, tímido, escuchaba con esa aparente cortedad de colegial, en la que sigue resguardándose, despegando apenas los labios para aventurar algún breve comentario, sazonado siempre con sales de ingenio. En los teatros, en la Cervecería Inglesa, en los demás sitios que frecuentaba a la sazón, sabíase que «Jacinto» leía mucho, que había viajado por Europa, que estaba al corriente de las literaturas extranjeras, que era fino, amable..., insignificante. Un día —¡hay que calcular con cuanta timidez!— Benavente dijo en la Comedia que deseaba leer una obrita; la demanda fué acogida con la forzada benevolencia que se otorga a tales pretensiones cuando proceden de un amigo de la casa al que no se puede desairar; la obra fué repartida y puesta en

¹ Se publicó en el número de Febrero del citado año (página 292). El artículo, en que Benavente estudia a Ibsen como innovador y simbolista, termina aplicando a París las profundas palabras de Pulgar: «¡Castilla, que haces tus hombres y los gastas!».



la tablilla de ensayos; mas, para que no quedase a nadie duda de que se representaba por compromiso, estrenóse una de las últimas noches de la temporada. La comedia pasó perfectamente inadvertida. ¡Era *El nido ajeno!*... Pasados algunos años, cuando el nombre de Jacinto Benavente era ya famoso, se *reprisó*, ó «reestrenó», *El nido ajeno*. ¡Un gran éxito! Benavente recibía felicitaciones en el saloncillo, y una de las mas entusiasmadas era la del director de un diario ya desaparecido. El autor de *La comida de las fieras*, que en su conversación como en sus obras maneja con maestría el punzante alfiler de oro, dijo sonriendo:

—Pues cuando se estrenó esta obra, su periódico de usted «la pegó» mucho.

El periodista replicó indignado:

—¿Y quien fué el imbécil que hizo la crítica?

Y don Jacinto, suavemente, melosamente, felinamente, sin dejar de sonreír, contestó:

—Fué usted mismo...

Ha padecido Benavente la tortura de todos los innovadores. Traía a la dramática española elementos nuevos, tan distintos de los que se hallaban en uso que el espectador sencillo tenía que mostrarse desconcertado y receloso ante aquellas comedias en que no había víctimas ni traidores, en que los personajes no guardaban «su secreto», ni se sabía a punto fijo quienes eran «los buenos» y quienes «los malos»; obras cuyo nudo no estaba en unos papeles comprometedores; que no terminaban indefectiblemente con duelo, asesinato o suicidio, ni tenían por único conflicto el de una dama o un galán —generalmente una dama desde que culminó en la escena la egregia figura de María Guerrero— que en el trance de decidir de su vida eligiendo entre dos caminos, se equivocaba y elegía el peor... para hacer pasar un rato amargo a los espectadores con las desventuras que de tal equivocación se deducían.

He sido uno de los que mas pronto figuraron en las filas de los admiradores de Benavente; era yo un chiquillo, tenía trece años, comenzaba mis estudios en la Universidad, cuando conocí las primeras obras del genial comediógrafo que se llevaron mi admiración y simpatía; después *Lo cursí*, *Sacrificios*, *La*

gobernadora enfervorizaron mi entusiasmo. Pero al principio éramos pocos, y los pocos teníamos que batallar réciamente contra los atrincherados en el baluarte del pseudo-romanticismo echegarayesco.

Recuerdo que María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, estrenaron en una misma temporada *La desequilibrada*, de Echegaray y *Rosas de otoño*, de Benavente; tenía yo —y tengo— un amigo que a la sazón se hallaba en plena adoración romántica; como si la víspera hubiera sido el estreno de *Hernani* adoraba a Victor Hugo como a un dios; Echegaray era para él un genio. Sostuve por aquellos días acaloradas discusiones con mi victor-huguesco amigo, empeñado en despreciar a Benavente en cuyo teatro no acertaba a ver ni acción, ni caracteres, ni nervio dramático, ni nada... Recientemente, el fanático admirador de Echegaray, el detractor de Benavente, me decía muy sério: —¡No hay duda! ¡Benavente es nuestro mejor autor contemporáneo!... Y yo pensaba que el caso de mi amigo era típico, que representaba el criterio de la reata, del rebaño, de los innumerables borregos de Panurgo, de los que visten su pensar en el bazar de ideas hechas con figurín y patrón, de los que necesitan que todo el mundo —lo que ellos llaman «todo el mundo»— sustente una opinión para decidirse a aceptarla... ¡Espíritus de imitación y de acarreo, rezagados eternos, que el propio Benavente dibujó con trazos magistrales, en una de sus inimitables *sobremesas*, diciendo que cuando comienza a llover no se deciden a abrir su paraguas... hasta que ven unos cuantos paraguas abiertos!...

He traído a cuento este recuerdo personal porque me importa subrayar que soy idólatra del arte del autor de *La Malquerida*, y que los reparos que haya de poner a la obra no amenguan en nada mi admiración hácia aquel. El altar de mis devociones literarias es retablo cuajado de iconos pues muchos son los escritores que admiro; en el centro hay un tríptico; en sus tablas mis tres autores españoles predilectos: La condesa de Pardo Bazán, el Padre Luis Coloma, Jacinto Benavente.

Descuella hoy, prócer, la figura de este; es uno de los excelsos luminares que en el teatro europeo fulgen radiantes; con Maeterlinck y con D' Annunzio vive «en la region de los igua-

les». Un hilo de oro une los nombres de Calderón y Lope con el de Benavente; el águila que batió sus alas sobre el Fénix roza hoy con ellas la frente del Maestro sin haber rozado otra ninguna, pues a la altura que volaba no la halló, en los siglos, tan excelsa. Es la misma que en Strátford acarició las sienes del gran Shakespeare. He nombrado a Shakespeare, y no al azar. Benavente es íntima, profundamente chespiriano. De todos los literatos españoles él es quien más ha penetrado en el hondo pensar del gran Guillermo, adueñándose de su espíritu—mejor todavía que Galdós, que también conoce a la perfección al autor de *Macbeth*.¹

Recordad la pregunta de Carlyle a los ingleses: —¿Quereis abandonar vuestro imperio de la India o renunciar a vuestro Shakespeare?... Dirigida a españoles la glosa de la pregunta resulta difícil, porque España ¡ay! no tiene imperio de la India; pero si se nos preguntase: —¿Quereis abandonar los sueños de expansión colonial o renunciar a Benavente? ¿que contestaríamos? Yo, por mi parte, no titubearía. Antes que permitir que de la historia del teatro español fuera borrado el glorioso nombre de Jacinto Benavente, renunciaba al Africa mediterránea... y al territorio del Muni, por añadidura... Porque el propio Carlyle lo ha dicho: «¡Cuando el Genio es nuestro, nuestro sigue siendo y no se va; pero el imperio de la India—y cualquier otro imperio — se va de entre las manos cualquier día!»...

Hablando ya de *La Malquerida* quiero, antes que nada, recoger la semejanza que varios escritores han señalado entre la obra de Benavente y otras dos: *Misterio de dolor* y *Chevre-feuille*.

Misterio de dolor es un drama popular de Adrián Gual, escritor catalán joven y audaz que fundó en Barcelona un *Teatro íntimo* donde se representaron obras de arte puro: la *Ifigenia*

¹ En su admirable crítica de *La Malquerida*, publicada en *El Norte de Castilla* al día siguiente del estreno de la obra en Valladolid, el cultísimo Ricardo Allué hace notar muy acertadamente el *chespirianismo* de Benavente y de Galdós.

de Goethe, el *Edipo* de Sófocles, *Interior* de Maeterlinck, *Espectros* de Ibsen. Recientemente, Gual, no desalentado por anteriores fracasos, ha fundado un nuevo teatro llamado *Auditorio*, que se ha inaugurado con una obra del propio Gual que lleva un extraño título: *Comedia extraordinaria del hombre que perdió el tiempo*. *Misterio de dolor* se estrenó en catalán, ignoro en qué fecha; desde luego antes de 1904 porque en su obra *Al través de la España literaria*, publicada dicho año, León Pagano habla de ella. Es *Misterio de dolor*, como *La Malquerida*, un drama popular; su fondo el alta montaña catalana; sus personajes labradores acomodados: Mariana, «de 43 años, franca, morena, bien plantada»; Marianeta, su hija, «carácter reconcentrado»; Silvestre, esposo de Mariana, «de 28 años, aspecto fornido»; Braulio, novio de Marianeta.

El argumento es el siguiente: Mariana está casada en segundas nupcias con Silvestre; de su primer matrimonio tiene una hija, Marianeta; en el primer acto los esposos tratan de la boda de Marianeta; su madre la ha prometido a Braulio, mozo que la ronda, jaque y fachendoso; Marianeta, desabrida, recibe con disgusto el proyecto de boda y se niega rotundamente a ella. El novio llega; entra con aire triunfal. Conflicto. Mariana, confusa, se ve obligada a decir la verdad;—la chica no le quiere... fué una ligereza suya darle esperanzas... El galán desairado se engalla, protesta con acritud. Silvestre interviene; riñen. Mariana y Marianeta evitan que lleguen a las manos, y termina el acto sentándose a la mesa el matrimonio; Marianeta sirve, y ella y su padrastro se miran a hurtadillas.

Al comenzar el acto segundo, madre e hija aparecen vendando una mano a Silvestre que ha reñido con Braulio; Mariana se despide; va por un unguento para la herida: queda Marianeta atando cuidadosamente la venda de Silvestre. Súbitamente éste la da un beso. Es la pasión que estalla, y a la que la hijastra corresponde. Y viene una escena—la gran escena—en que Silvestre y Marianeta dicen su amor. Silvestre conoció a Marianeta cuando esta era ya moza; la amaba antes de casarse con su madre; se hubiera casado con ella si no fuera porque Mariana, la ardiente Mariana, le envolvió.—«Fué ella quien se casó conmigo»—dice Silvestre disculpándose. En

medio de su amor este hombre, honrado, noble, bueno, siente el remordimiento. Quiere alejar a Marianeta que es la tentación, que es el peligro; quiere romper. Y es ella, es Marianeta, quien le retiene, respondiendo a sus sanos consejos con cálidas palabras de pasión. Y se abrazan... En aquel momento aparece en la puerta la figura de Mariana. Sin ser vista, les ve. ¡Es la revelación, la terrible, la inesperada revelación! El autor dice: «Se lleva la mano al corazón. Retrocede. Se ahoga de amor y celos. Un instante puede creerse que va a lanzarse sobre su marido y su hija. Se detiene, duda, ve la muerte a dos pasos... y un pensamiento de gran enamorada la ilumina. Desaparece...» A poco se percibe a lo lejos su voz que entona una canción; así avisa a los culpables, que se separan. Y entra serena, tranquila, anunciando que tiene que ir al pueblo inmediato por una medicina. Su marido intenta disuadirla; «es tarde, el camino está malo, se hará de noche»... Mariana insiste; se despide; se despide con una mirada honda y generosa. Y con esta mirada «honda y generosa»—que encierra todo el misterio del dolor de aquel alma—termina el acto.

Acto tercero: Noche. Mariana no ha vuelto. Silvestre y Marianeta, intranquilos, esperan. El marido insiste en que Marianeta se aleje; quiere que se vaya «a servir a la ciudad». Marianeta se niega:—«¿Qué será nuestra vida?»—dice Silvestre.—«¡Será terrible!» Marianeta responde apasionada:—«¡Todo es hermoso si el amor lo protege!»... Amanece. Un rumor confuso... Gente del pueblo que se acerca... La noticia... En el fondo de un barranco unos pastores han hallado el cadáver de Mariana... Es un final meterlinkiano que recuerda—quizás demasiado—al de *Interior*. Marianeta, loca de dolor, quiere salir; alguien pronuncia frases de consuelo:—«Hay que resignarse; la llegó su hora... la faltó un pie en la oscuridad». Y Silvestre, en un arranque, acercándose a su cómplice, adivinando, dice:—«¡No; no es eso!... ¡Es que nos vió!»... Así termina el drama.

He querido relatar defalladamente el asunto de *Misterio de dolor*, para que pueda apreciarse hasta donde llega, y de donde no pasa, su semejanza con la obra de Benavente. Existe identidad en el conflicto, en el ambiente, en la condición social de

los personajes, en algunos detalles como ese de la copla, que en la obra de Gual dice:

Adios, dulce Marianeta
 origen de mi sufrir;
 la que a todos enamora
 y de mi vida da fin
 ¡Marianeta idolatrada
 mis suspiros van a tí!

Son por completo diferentes la trama y el desarrollo.

Es indudable que Benavente conocía la obra de Gual; fué traducida al castellano en 1909, y entregada a Díaz de Mendoza cuando el ilustre actor dirigía el teatro Español. Sería, sin embargo, ridículo hablar de influencias y — mucho más — de plagio. ¡Es muy grande el Maestro para plagiar a nadie! Y aunque las semejanzas entre uno y otro drama fuesen mayores de lo que realmente son, sabido es que hay un principio de ética literaria según el cual el delito de plagio no es delito... cuando va seguido de asesinato. Y en la ocasión presente ¡no cabe duda!; *La Malquerida*... ¡ha asesinado a *Misterio de dolor*!

La mayor belleza del drama de Gual es su sobriedad; imposible imaginar nada más sencillo; no hay nada episódico, ni tiene la obra más acción que la indispensable para desarrollar la tragedia de aquellas tres almas envueltas en torbellinos de pasión. En cuanto a la técnica, *La Malquerida* es indudablemente superior; hay en ella «mas teatro», aunque acaso haya menos verdad.

Tiene *Misterio de dolor* en sus dos ediciones—la catalana y la castellana—una preciosa alegoría: tres corazones enlazados por una corona de espinas, que a un tiempo les une y les hiere. Para *La Malquerida* pudiera servir el mismo símbolo, aumentando el número de corazones lacerados, porque a los de la madre, el esposo y la hija habría que agregar otros dos: el del tío Eusebio, y el de su mujer, la Julia, la madre del novio asesinado; aquella Julia, personaje lejano e invisible, que sin salir a escena se lleva toda nuestra compasión. Aquella Julia que inspira dos de las más hermosas frases de la obra; en el pri-

mer acto el final en que Raimunda, ante la muerte de Faustino, olvida el dolor de su hija, prometida del mozo asesinado, para exclamar:—«¡Esa madre!... ¡Esa madre!»... Siendo «mas madre» así, al llorar y sentir, antes que nada, el supremo dolor del alma hermana. En el tercer acto, aquella otra:— «¡Ella allí, y yo aquí! ¡Si los hombres supieran!»... ¡Si los hombres supieran! En esta frase, Benavente dice para la mujer toda la simpatía... ¡y también toda la justicia!...

Chevrefeuille: Este drama de D'Annunzio se ha estrenado en la Porte Saint Martín de París, con una diferencia de días respecto de *La Malquerida*. Se ha querido hallar entre ambas obras una semejanza que, a mi juicio, no existe. *Chevrefeuille* es el nombre de la casa en que se desarrolla la acción: una linda *villa* de arquitectura jónica, con pórtico de columnas, entre cipreses, bajo un cielo intensamente azul: D'Annunzio ha querido encerrar su tragedia en un marco de apariencia helénica. En *Chevrefeuille* vive la familia Coldre, una noble familia arruinada; el padre ha muerto, su hijo Ivan ha hecho una dorada boda con Helissent, rica heredera, y con el dinero de esta ha restaurado la casa. En el primer acto, el joven matrimonio, en compañía de Aube, hermana de Ivan, esperan la llegada de la madre casada en segundas nupcias con Pedro Dagón, antiguo amigo del difunto Coldre. Hay además, como personaje episódico, una Clariel, muchacha frívola, alegre, a quien llaman *La Golondrina*, y que sirve para formar contraste con Aube, sombría y enigmática. La madre llega. Aube la acoge fría, hostilmente; no la perdona su nuevo matrimonio. Odia al padrastro. La madre, herida por el glacial recibimiento de su hija, llora su dolor, intenta reconquistar el cariño de Aube. Llega el marido, el padrastro, Pedro Dagón; Aube huye, y su cuñada Helissent le recibe amable. Termina el acto.

En el segundo, Aube, cada vez mas encapotada y torturadora, revela su secreto ¡su terrible secreto!; la causa de su odio hacia el padrastro. Pedro Dagón ha matado al padre de Aube; fué amante de *madame* Coldre, y ahora lo es de Helissent, la

mujer de Ivan. Hay dos escenas, dos fuertes escenas, entre Aube y su cuñada, y Aube y Dagón.

Acto tercero: Decoración sombría; una terraza con fondo de cipreses. Aube habla con su madre; la hace comprender que «lo sabe todo»; la madre ignora que su nuera la ha sustituido en el amor de Dagón, y la revelación produce su efecto. Aube lleva un puñal. Dagón llega, y, ante las acusaciones de las dos mujeres, confiesa: mató a Coldre pero fué porque este se lo pidió; le ayudó a suicidarse, ¡un favor de amigo! La madre arranca a Aube su puñal—un lindo puñal que es una joya—... y mata a su marido. Y ante el cadáver de Dagón, Aube grita su desesperación... ¡porque amaba secretamente a su padrastro!

Como se ve por este breve relato, *Chevrefeuille* y *La Malquerida* son totalmente diferentes. *Chevrefeuille* es todo artificio, todo rebuscamiento. René Doumic, el crítico de la *Revista de Ambos Mundos*, dice que es obra de refinados, de selectos: mas bien pudiera decirse, obra de *snoobs*. D'Annunzio, —a quien, mejor que a nadie, puede aplicarse la frase de Eça de Queiroz sobre Fadrique Mendes: «mecanismo de pose muy bien montado»— se nos presenta en esta obra, toda tramoya, manufactura, carpintería teatral, como un discípulo rezagado de Sardou. Si de Bergson se ha dicho que es un filósofo *demi-mondain* —o *mondain*, como rectifica Unamuno— de D'Annunzio, a juzgar por *Chevrefeuille*, pudiera decirse que es un Esquilo para uso de los habituales de tango y *cabaret*, un Sófocles de *chez Maxim's* y *Luna Park*...

La única semejanza que pudiera señalarse entre la obra de D'Annunzio y la de Benavente es la que existe entre el carácter de Aube y el de Acacia: una y otra son sombrías, reservadas, hurañas: ambas representan la Fatalidad, pero Aube es menos real, menos humana, y, con todas sus pretensiones trágicas, más melodramática. René Doumic dice de ella que es «la mujer que lo sabe todo; un policía... capaz de rescatar la Gioconda; un Sherlock Holmes con enaguas».



Hablando de *La Malquerida*, y solo de *La Malquerida*, lo primero que se advierte en ella es su desemejanza respecto de las anteriores obras de Benavente; en todo el teatro de este solo hay una comedia que pueda servirle de antecedente: *Señora ama*, cuadro de costumbres campesinas, encerrado como *La Malquerida* entre los cigarrales toledanos,—tan gratos a Gabriel Tellez,— donde, como es sabido, el Maestro busca reposo en el verano.

Comenzó Benavente escribiendo obras de salón, obras de gran mundo—lo que en la nomenclatura, un poco anticuada, de bastidores, llamábase «alfa comedia»—; a este género pertenecen sus primeras producciones desde *El nido ajeno* y *Gente conocida* hasta *El hombrecito*. Llevó después al teatro un mundo extraño en que alternaban príncipes con saltimbanquis, princesas *declassées* con marineros y hampones: un mundo enfermizo, de perversidad morbosa, un poco «más allá del mal»; (*Noche del sábado, Princesa Bebé*). Afrontó mas tarde, audazmente, los problemas de la clase media en *Por la nubes* y *La Losa de los sueños* ...todo sin perjuicio de hacer, de pronto, una cabriola, y regocijarnos con un *vaudeville* como *Las cigarras hormigas*, o pintar un paisaje de abanico como *La señorita se aburre*, o trazar una linda comedieta italiana como *Los favoritos*... o plantarse en las nubes, y asombrarnos con algo tan inclasificable, tan excelso como *Los intereses creados*... Y es que una de las características del Maestro, quizás la que le hace mas egregio, es la diversidad. La bella divisa de D'Annunzio: *Renovarse o morir*, es también la de Jacinto Benavente que en una de sus obras, *La princesa Bebé*, ha recogido las estrofas del *Canto a la vida*: «*Diversidad, sirena del mundo. Nunca elegí, porque pensaba que elegir era excluirte, diversidad, sirena del mundo...*»

A pesar de su triunfal diversidad, Benavente no había cultivado, hasta ahora, el género a que pertenece *La Malquerida*: el drama popular. *La Malquerida* es en el teatro benaventiano una nota nueva. Y, he de decirlo; una nota extraña. A mí me ha sorprendido, como me sorprendería un panzudo cacharro de maciza plata marfollado por alguno de los Arfe o por cualquiera de nuestros orfebres primorosos; una *Kermesse* ple-

beya, debida al pincel de un retratista de elegancias como Nattier, o una semiestátua, género Rodin, tallada por un escultor de figulinas.

Posible es, sin embargo, que el Maestro se halle mas satisfecho de sus tosquedades de hoy que de sus delicadezas de ayer, y no por el estrépito del éxito, sino porque recuerdo aquellas palabras de *La noche del sábado*, en que Benavente dice por boca de Leonardo: «En vez de una llamarada en una sola obra gigantesca, una chispa de gracia artística en cada juguete; en vez del monumento que habla al alma de todo un pueblo, el *bibelot* que sostiene una lámpara eléctrica o sirve de pisapapeles. ¡Y pensarán que así realizo mi ideal artístico!»... Lo que sucede es que al decir así su descontento por su obra, el Maestro era injusto consigo mismo, porque cuando escribió *La noche del sábado*... ¡había hecho ya algo mas que pisapapeles!...

Que *La Malquerida* representa una novedad en el teatro de Benavente, es indudable; como indudable es que constituye su mas clamoroso éxito. Pero ¿está justificado ese entusiasmo que no despertó ni *La noche del sábado* ni *El dragón de fuego* ni *Los intereses creados*? ¿Es *La Malquerida* la mejor obra de Benavente? Porque esto se ha dicho, y esto es lo que hay que dilucidar. A mi juicio, no. Ni es la mejor obra del Maestro, ni merece un aplauso que no lograron otras hermanas suyas, artísticamente superiores, ni para los que, de veras y de tiempo atrás, admiramos a su autor insigne debe ser motivo de alegría que su consagración definitiva haya llegado con ocasión de este drama pasional, rudo y sangriento.

Procuraré, por el análisis de la obra, razonar esta afirmación. Y comenzando mi tarea por lo mas agradable reseñaré, antes que nada, las bellezas de la obra.

Entre todas, la más intensa, la más alta, es la sobriedad de su lenguaje, el maravilloso verismo del diálogo. ¡Como está hablada *La Malquerida*! No hay en toda la obra una sola palabra que sobre, que desentone; los personajes no hacen frases: hablan; hablan como en la vida, con todas las incorrecciones del hablar corriente; faltando abiertamente à la Gramática... y siempre a cien leguas de la Retórica. La verdad de este lengua-

je descuella en las escenas más hermosas del drama: en la del acto segundo, en que el tío Eusebio se duele de que Norberto haya salido de la cárcel y la muerte de su hijo quede sin castigo, y reconviene a Raimunda y Esteban por creer que han contribuido a ello: en la del tercer acto entre Esteban y el Rubio; aunque en esta, quizás pueda reprocharse el que el Rubio habla demasiado, y «demasiado seguido».

¡Hay que calcular lo que estas escenas hubieran sido en manos de cualquier autor del viejo juego! ¡Qué de frases sonoras; qué de apelaciones al sol y a las estrellas; qué de apóstrofes rutilantes e imprecaciones atronadoras hubiese puesto en boca del tío Eusebio el venerable Echegaray!... ¡Un padre que quiere castigar la alevosa muerte de su hijo!... ¿Para cuando mejor los «pensamientos brillantes» y los rotundos períodos terminados en punta, y los cohetes, bengalas, culebrinas y demás invenciones de la pirotécnia literaria? Y el tío Eusebio se queja, y apostrofa, y pide venganza, pero con sencillez; con palabras toscas, «como en la vida», vulgarmente, ramplonamente; pero en esta vulgaridad, en esta ramplonería ¡cuanta belleza y cuanto arte!...

A propósito de *La Malquerida* y de su técnica se ha recordado la tragedia griega. Este recuerdo es prueba de cómo se cumplen, hasta entre espíritus selectos, aquellas leyes de la imitación, cuyo mecanismo descubrió Gabriel Tarde, y cómo una idea lanzada al azar, en un corrillo, en un grupo, puede esparcirse por todo un país, según explican Shigele y le Bon en sus estudios sobre la opinión y las multitudes. Un crítico, en el foyer de la Princesa, la noche del estreno de *La Malquerida*, habló de la tragedia griega... y surgió el tópico; el tópico que repitieron a otro día casi todos los periódicos de Madrid; el tópico que sigue repitiéndose: —¡Ah, *La Malquerida*! ¡Es griego aquello; completamente griego!... Vengamos a cuentas, ¿En que se funda el supuesto helenismo de *La Malquerida*? En dos cosas: la sencillez y la intervención del pueblo. Pero la sencillez en *La Malquerida* está principalmente, casi exclusivamente, en el lenguaje, y la sencillez de lenguaje... no fué nunca distintivo

de la tragedia griega. El lenguaje de la tragedia griega, lo mismo en los días del eupátrida Esquilo que en los de Sófocles y Enrípides, es elevado, altisonante. Ni podía ser de otro modo: estaba la tragedia demasiado cerca de su origen, el canto dionisiaco, para que hubiese perdido forma y aspecto líricos; además, los personajes de la tragedia, héroes y dioses, no podían hablar el lenguaje vulgar que se estimaba poco decoroso para su grandeza y magestad. Abrase por cualquier página una tragedia griega y brotará un raudal de imágenes sonoras. Para decir que oscurece pronto, Orestes dice que «el caliginoso carro de la noche ha apresurado su carrera; Prometeo, para encargar a un mensajero que no olvide su mensaje, le dice que «lo grave en las tablillas de su memoria» y lo mismo hablan Edipo, Electra, Clitemnestra, Ifigenia y Agamenón.

No solo es en Grecia. El lenguaje lírico acompaña siempre a la tragedia, como elemento característico. Recordemos el «hipógrifo violento» de la Rosaura calderoniana, y las frases de Shakespeare: el sueño es para Macbeth, «la sal de la vida»; en *El mercader de Venecia*, Salarino, para decir a Antonio que si tuviera, como él, confiada su fortuna al mar viviría siempre inquieto y en zozobra, habla de las naves «ricas ciudadanas de las olas» y dice que «al soplar en el caldo sentiría fiebre pensando en el soplar del viento»... En *Romeo y Julieta*, Mercutio narra las hazañas de la reina Mab, «nodriza de las hadas, inspiradora de los sueños», en un monólogo henchido de metáforas; y Julieta, en su impaciencia porque llegue la noche, la hora de la cita con Romeo, apostrofa al sol en estos términos: —«¡Corred a casa de Febo, alados corceles, y que el látigo de Faetón os lance al ocaso!»... A pesar de la frialdad neoclásica, Corneille y Racine hacen hablar a sus personajes el mismo lenguaje ampuloso y retórico, y en la Comedia Francesa se ha conservado la tradición «de cantar» las tragedias en un tono declamatorio y solemne, que para los oídos no habituados es muy extraño y hartó desagradable.

La intervención del público: Es el otro fundamento del tópico que ha hecho de estirpe griega a *La Malquerida* buscando su genealogía en la *Orestíada* o en *Edipo*. Pero, ¿interviene realmente, el pueblo en *La Malquerida*?... Ha bastado

que en el drama se hable de que el pueblo está soliviantado con la muerte de Faustino, y anda dividido en bandos, para que algunos críticos hayan descubierto en ello un elemento de la vieja tragedia:—¡El coro griego!... ¡Los Capuletos y los Montescos, de Verona!... No hay, a mi juicio, motivo para remontarse tanto. Si en *La Malquerida* se adivina detrás de los personajes la masa popular es... por algo muy natural; la acción se desarrolla en un lugar de escaso vecindario, en una aldea; en esta aldea ha ocurrido un crimen, y crimen misterioso, ¿qué de extraño tiene que el suceso haya intrigado a todos, levantando una polvareda de chismes y comentarios?... Hablar del coro griego y traer a cuento sus éodos, estrofas, antiestrofas y tañedor de flauta porque en *La Malquerida*, con motivo de la muerte de Faustino, murmuran las comadres y riñen los mozos, y porque hay una copla—que no es cantada por el pueblo sino recitada por un personaje—me parece tan inoportuno como lo sería recordar esos antecedentes helénicos tratándose de cualquiera de nuestras zarzuelas: de *La alegría de la huerta* o de *Molinos de viento*... donde también interviene el pueblo.

La Malquerida, en mi opinión, no es «tragedia griega». Pero ¿es tragedia? Si a la definición clásica de la tragedia nos atenemos no puede serlo, porque tragedia, según tal definición, es «composición poética de estilo y pensamientos elevados, cuya acción se desarrolla entre altos personajes»; y *La Malquerida* es todo prosa llana, el estilo no es elevado sino vulgar, y los personajes pertenecen a las clases populares.

¿Será, entonces, un melodrama?... Ello depende del sentido que demos a esta palabra, que tiene muchas significaciones, y, por tener tantas, no tiene ninguna que sea completamente exacta. Entendióse primero por melodrama, como es bien sabido, el drama lírico, y con tal concepto conviene la filiación etimológica; desvióse por el uso tal significado, y en su acepción vulgar y mas corriente la palabra «melodrama» es un vocablo despectivo, humillante: llámase melodrama... a los dramas malos.

Por melodrama entienden algunos un género complementario de la tragedia, formado por obras en que luchan pasiones, como en las farsas trágicas, pero cuyos personajes no pertenecen a las clases elevadas: es la tragedia burguesa, la tragedia popular; otros colocan la diferencia entre tragedia y melodrama en la inverosimilitud de la fábula de este que contrasta con la verdad de la acción de aquella. No suscribo ninguna de estas opiniones: ni creo que la característica de la tragedia sea la verdad y la del melodrama el artificio, porque hay tragedias bastante artificiosas, y a lo trágico, según los cánones de la más severa preceptiva, se le dispensa no solo de ser verdadero sino hasta de ser verosímil; ni me avengo a execrar al melodrama —que merece respeto y simpatía, aunque no sea más que porque en él, como dijo Musset, «ha llorado Margot»— ni puedo aceptar que la diferencia entre tragedia y melodrama sea una diferencia «de clase», porque hay melodramas con duquesas y banqueros, y tragedias que se desarrollan entre pastores.

Lo que sucede es que las definiciones tradicionales no nos sirven, como no nos sirve casi nada de lo que contienen los viejos manuales de Retórica, porque hoy no podemos clasificar géneros literarios con el mismo criterio que Boileau. La dramática ha sufrido una transformación, como la han sufrido los sentimientos que expresa, y entre estos sentimientos quizás el que ha experimentado más hondo cambio es el sentimiento de lo trágico. Las tragedias de ayer, las que tenían por asunto un hecho cruento, horripilante, hoy no causan terror, que es *sentimiento*, sino repugnancia, que es *sensación*. La vieja tragedia de crímenes pasionales ha muerto: la han matado la legislación y el periodismo; los temas de Esquilo, muchos de los de Shakespeare, bastantes de los de Calderón, no podrían tratarse por autores modernos; no son ya temas trágicos: son temas de causa célebre e información *sensacional*. La pasión de los héroes, la furia y los arrebatos de los dioses tienen hoy lugar en el articulado de los códigos penales; las tragedias de Grecia no se cantan hoy en versos yambos, sino en la ramplona prosa de la crónica de sucesos; donde las civilizaciones primitivas, de moral descarriada, veían algo fuerte, grande y artístico, nosotros vemos un delito punible y repugnante;—,

cambiada la túnica de nobles, elegantes pliegues, por el vulgar indumento de la americana y el sombrero hongo, la figura del héroe griego, trágica y grandiosa... ¡se convierte en la repulsiva y patibularia del capitán Sánchez!...

¡Quiere esto decir que hoy no sean posibles las tragedias? ¡Ah, no! Puede haber tragedias; las hay; pero son tragedias silenciosas, incruentas, sin gritos y sin sangre, o en que el desgarrador lamento que el dolor arranca, el rojo chorro que brota de la herida no son elemento principal. Tragedias de almas, en que los cuerpos siguen acaso intactos, sin un rasguño..., pero siempre quedan destrozados los espíritus. Tragedias hay, muy hermosas, y las que mas culminan entre ellas... ¡las ha escrito el Maestro Benavente!

Tragedia es *Sacrificios*; la honda, la callada tragedia de Doll. Tragedia es, alta e intensa, *La noche del sábado*... En un jardín de encantos, un mundo de vicio y de crueldad; almas enfermas, almas—brujas que vuelan hácia su ideal que es ideal perverso; en torno de las almas, en ronda infernal, los siete pecados capitales; espíritus de depravación y decadencia—Harry Lucenti, el Príncipe—... una vida blanca, la de Donnina; sobre todos, Imperia; Imperia, la altiva, la fuerte; grande para su ambición, para su sueño; defendiendo su destino contra la vida, defendiéndole también contra la muerte; abandonando, implacable, el cadáver de su hija para correr en busca del trono que, al modelar su estatua, erigió para ella la fantasía de Leonardo... ¡Esto es tragedia!...

Tragedia es *El dragón de fuego*. Profunda, insuperable tragedia; tragedia colectiva porque es la tragedia de un país, de una civilización y de una raza. ¡Ah, en *El dragón de fuego* si que interviene el pueblo! Es el Nirván. Tumbados en el suelo, los pobres, los desharrapados nirvaneses gritan sus maldiciones contra los extranjeros: —«¡Mueran los hombres pálidos!... ¡Los tigres de ojos azules!... ¡Llegará el día!... ¡No estará lejos!... ¡Y vuelven a tenderse en su indolencia eterna!... Tragedia sim-

bólica y moderna, porque es la tragedia de los dolores de hoy, de las crueldades de hoy. Es la rapacidad imperialista de Silandia apoderándose de la tierra fértil y hermosa del Nirván, sirviéndose de los amores y de los odios de aquellas gentes para convertirlos en traiciones que sirvan de instrumento a su interés. Es Mamni, la mujer fiéramente celosa, manejando astuta el corazón de la cándida Sita para poner guerra entre los dos príncipes hermanos. Es Dani-Sar; Dani-Sar el triste, Dani-Sar, el débil, el que tiembla siempre, diciendo en la selva sagrada de Sindra su compasión por aves, por fieras y por plantas; —alma gemela de la del Pobrecito de Asís, que a todo lo creado, en inefable panfilismo, extiende su fraternal amor... Dani-Sar que, prisionero, rendido, despojado; sin trono, sin patria, sin amor, solo sabe elevar al cielo esta plegaria; la más hermosa que inventó la piedad: «¡Dios de los dioses, evitad el dolor a cuanto existet!»...

¡El dragón de fuego!... Obra no comprendida, que encierra la terrible, la actual tragedia de la injusticia y de la fuerza; la de los pueblos débiles condenados a muerte por un egoísmo implacable y feroz que encubre sus crímenes como encubre los suyos la absorbente Silandia:...—«¡Las hallaron, las buenas palabras!... ¡Protectorado, indemnización de guerra!... Y otras mas altas: ¡civilización, progreso!»... ¡Tragedia de la conquista y del despojo, que cuando el debelador es un pueblo fuerte como Silandia no tiene mas que una víctima: el despojado, el invadido;... pero que tiene dos cuando es un pueblo débil, el que—o por fiebre de grandezas, por morbosa megalomanía, producto de su misma debilidad, o por servir intereses extraños obedeciendo el mandato diabólico de la refinada, tortuosa diplomacia—acomete la empresa de conquistar un pueblo, a costa de sublimes, heroicos sacrificios... cuyo provecho han de lucrar, al fin, los cautelosos, los prudentes, los fuertes que en la hora propicia del reparto impondrán, como siempre, su voluntad, y harán valer su fortaleza!...

No es de estas tragedias *La Malquerida*. Alguien la ha llamado melodrama, y, a riesgo de escandalizar a los entusiastas admiradores de la obra, he de decir que veo en ella un fondo melodramático. A mi juicio, la diferencia entre la tragedia y el melodrama estriba en que aquella sirve para estimular profundos sentimientos espirituales, para determinar estados de alma; el melodrama tiende a algo distinto y menos elevado: despertar interés. Y la cualidad que predomina en *La Malquerida*, lo que ha determinado su éxito, es el ser una obra *interesante*.

No es lo que en ella haya de trágico; no es la lucha de las pasiones lo que ata al público a la escena, y le tiene suspenso, y le arranca el aplauso: es lo que tiene de melodramático. Es, después del primer acto, el deseo de adivinar la solución del acertijo conandoylesco: —«¿quien mató a Faustino?»; es, en el segundo, aquel final ruidoso; las imprecaciones, los apóstrofes, a pulmón pleno, de Raimunda; aquel final— favorecido en Madrid por la hermosa voz, cálida de pasión, y la sublime actitud trágica de la gran María Guerrero—; final en que culmina el entusiasmo del público, arrebatado por aquellos gritos, que para muchos espectadores eran un rejuvenecimiento porque les trasladaban a los dorados días de Echegaray.

He aquí el primero y más grave defecto que descubro en *La Malquerida*; la considero como una rectificación de todo el teatro benaventiano. Llevaba Benavente veinte años educando a nuestro público, alejándole de las obras detonantes, del latiguillo, del efecto, y, cuando lo tenía ya enveredado, cuando lograba, tras lenta labor, hacerle gustar las bellezas del nuevo género, cuando había llegado a ser comprendida *La noche del sábado*, el Maestro da un salto atrás, y presenta un drama en el que —exceptuando la ampulosidad de lenguaje— se dan todas las cualidades del viejo juego. ¿Genialidad?... ¿Capricho?... Desde luego, algo deplorable.

Lo que ha gustado en *La Malquerida*, —quiero insistir sobre ello— ha sido lo melodramático; su asunto de crónica de sucesos y causa célebre. Se ha dicho de ella que era «un trozo de vida». Si en la realidad se presentara el caso de *La Malquerida* proporcionaría a la prensa, material abundante para una larga y truculenta información con llamativos epígrafes y grandes ti-

tulares a tres columnas... En *La Malquerida* el suceso, para el público, se sobrepone a todo; por encima de los caracteres y de las pasiones está el crimen, el descubrimiento del asesino de Faustino; es una obra procesal; la instrucción de un sumario; detrás de los personajes estamos viendo constantemente al juez, al actuario, a los alguaciles, a la guardia civil... a «los de justicia», como dicen repetidamente en el drama. Y ese aspecto delictuoso, esa obsesión del crimen, es—hay que confesarlo—lo que en *La Malquerida* ha gustado más a un público de *cine* y de novela policiaca.

Chorrea sangre la obra. No es uno, son tres los delitos que en ella se perpetran: cada acto tiene el suyo; un asesinato, el primero; unas lesiones menos graves, —las de Norberto— el segundo; un parricidio, el tercero. ¡Al juzgado que ejerza jurisdicción sobre el Soto le hace trabajar bastante *La Malquerida!*

En *Lo Cursi*, Benavente condenaba la vieja, caduca dramaturgia diciendo: —«Lo que ustedes llaman vigor consiste en acabar los dramas a tiros y las comedias a puñaladas, como si todos los días se recogieran docenas de cadáveres por las calles»... ¿Como no ha de parecer extraño que el Maestro incida en los mismos defectos de que se burló tan donosamente, y escriba una obra con tiros en todos los actos, y en cuya prolongación se adivina la vista pública, el juicio por jurados y el patíbulo?... *La Malquerida* es el retorno a Echegaray. ¿Qué se ha propuesto con ella Benavente? ¿Demostrar que el es también capaz de escribir un drama vigoroso?. Pero ¿hacia falta que lo demostrara?... El que ha escrito *Los intereses creados* ¿qué necesidad tenía de escribir una obra de crímenes y escopetazos?... ¿Que *La Malquerida* es un buen drama popular? Concedido. Pero buen drama popular es *La Dolores*, y lo es *Tierra baja*, y lo es *Juan José*; buenos autores de dramas populares son Feliú y Codina, Guimerá, Dicenta; cualquiera de ellos hubiera podido escribir *La Malquerida*, como escribieron las obras citadas que están a su altura... ¡Sólo Benavente es capaz de escribir *Los intereses creados!* Por eso yo, ante *La Malquerida*, expreso mi disgusto; porque la veo firmada por el Maestro; ¡y el Maestro ES SUPERIOR A ELLA!

La Malquerida es una concesión al gusto del público. ¡Y esa es mi tristeza! Para ser comprendido, para gustar las mieles del homenaje que desde hace tanto tiempo se le debía, Benavente ha tenido que descender. *La Malquerida* ha logrado un gran éxito;... pero no es porque el público haya ido a Benavente... ¡ha sido Benavente quien ha ido hacia el público!

Los que han gustado de *La Malquerida* han sido los mismos que devoran el relato de las aventuras de Lupín; los que se agolpan ante las películas terroríficas; los que rodearon de un ambiente de curiosidad malsana un reciente y ruidoso proceso: lo que el público aplaude en *La Malquerida* es lo que con todo eso tiene de común; los ojos se fijan en la escena «para ver lo que pasa» como se fijarían en el *film* emocionante; se inquiere lo que hay en el misterio del asesinato del novio de Acacia... como se indagaba el paradero de García Jalón. Benavente, el educador, el grande, el Genio ha servido en esta ocasión el depravado gusto de la masa con la fidelidad con que le sirven Leblanc, Leroux, los reporteros de sucesos y la casa Nordiks... No me sorprendería que *La Malquerida* se popularizase hasta el extremo de que su asunto, en grandes cartelones de toscas pinturas, a la puerta de los mercados, ante un público de reclutas y criadas, se cantase en romance por los ciegos al son de la guitarra y del tambor...

Los caracteres: ¿Cómo son, cómo están dibujados los caracteres de los personajes en *La Malquerida*? Hay uno hermoso: el de Raimunda, feliz en el primer acto; desgraciada, cuanto puede serlo una mujer, después; Raimunda, enamorada de su marido; enamorada siempre, hasta cuando descubre la traición espantosa; Raimunda, buena, pronta al perdón; Raimunda revelando su nobleza y su amor en aquella transición acertadísima: —«Bebe una poca de agua. ¡Veneno había de ser!... ¡No bebas más que estás todo sudao!»... Raimunda, ávida de

dicha, soñando con reconstituir su felicidad en el tercer acto, y renunciando a su sueño ante el recuerdo del muerto; Raimunda, fiera, rugiente, leonina al comprender que Acacia ama a Esteban... es grande, inmensa, genial... ¡porque es humana!

Menos feliz que el de su madre me parece el carácter de Acacia. Acacia es incolora; su silueta moral se desvanece; es demasiado enigmática; no llegamos a ver su alma. ¿Odia a su padrastro?; ¿le quiere?; Es fría, huraña, desabrida, y no se concibe como puede traer a retortero a tres hombres —Esteban, Norberto y Faustino— porque resulta muy poco simpática.

Esteban es sencillamente repugnante. Está, como Acacia, desdibujado porque en los dos primeros actos apenas despega los labios; es un personaje que no habla; hacia el final de la obra, en unas cuantas frases, el autor quiere persuadirnos de que es muy bueno, pero no lo consigue. Esteban rompe la boda de Acacia con Norberto; manda matar a Faustino; deja que recaigan sobre Norberto las sospechas; cuando ve a este libre azuza contra él a los hijos del tío Faustino, y logra que le hieran; y después, para coronar su obra,... pega un tiro a su mujer. ¡Esas son las hazañas del angelito! Es criminal, hipócrita, cobarde; deja al Rubio el cuidado de que asesine a Faustino, y él sigue estrechando la mano del padre de la víctima; quiere matar a traición al Rubio, y no se atreve.

El Rubio es menos repulsivo. Es un asesino, es cierto; pero tiene una buena condición: la lealtad. Mató a un hombre, pero lo hizo para servir al amo; no le llevó el interés ni la codicia, sino un deseo de elevación, de ennoblecimiento —lo que a sus ojos pasa por ennoblecimiento—; igualarse a su amo, que Esteban y él sean «como dos hermanos», y «tener mando, mucho mando». Quiero señalar la semejanza entre este criado, fiel hasta el crimen, y otro criado: el Santiago de *Verdad*, drama de la condesa de Pardo Bazán. Como el Rubio, Santiago es cómplice de su amo en un delito; y, como el Rubio, obra desinteresadamente, por lealtad: esta figura de leal servidor había sido ya trazada por la autora en un bello cuento titulado *Santiago el mudo*.

Como tipos secundarios —no caracteres— están bien dibu-

jados los dos criados Juliana y Bernabé. Norberto es, a mi juicio, una desdicha. Me dicen que es posible que haya un hombre tan apocado, tan cobardón que, como Norberto, se ampare de las faldas de una mujer para defenderse, y llore, gima, y casi, casi tenga un ataque de nervios... ¡y todo ello delante de una mujer que ha sido su novia!. No me avengo a creerlo. Y aunque así fuera; aunque en la realidad se diera tal sujeto, siempre sería poco artístico. Lo que sucede es que el autor necesitaba ese muñeco; le necesitaba para hacer llegar hasta Raimunda la revelación del secreto, la verdad del crimen, y no vaciló en hacerlo como lo hizo, femenilmente medroso... ¡y tonto de capirote!. Acaso hubiera sido mejor que Raimunda descubriera la verdad sin que nadie se la dijese: un caminante que cruzase frente a la casa cantando la copla, la famosa copla. Declaro que, al leer las reseñas del estreno en los periódicos de Madrid, así creí que sucedía. Y la copla cantada, en el silencio del campo, hiriendo al mismo tiempo los oídos y el alma de Raimunda, me parecía algo mas bello y mas real que la relación atropellada y temblona hecha por el pazguato de Norberto. Acaso Benavente haya querido huir del recuerdo de *La Dolores*.

Una de las cualidades que más se han ensalzado en *La Malquerida* es su realismo. ¡Es la verdad misma!, se ha dicho. No es ocasión de discutir si el teatro debe o no debe ser reproducción exacta de la vida. Emilio Zola, al definir los dogmas del naturalismo, dijo: —«El teatro será naturalista... o no será». Pero, en primer lugar, el naturalismo, que fué una obsesión de Zola, está, como es sabido, completamente *demodé*; su época ha pasado y hasta los que figuraran como sus más entusiastas partidarios han desertado de sus filas; además el naturalismo de Zola, en su esencia, era la aplicación del método experimental a las artes, como a la ciencia, como a la política; era la

exaltación de los procedimientos analíticos de Compté, de Littré, de Taine, de Claudio Bernard; significaba algo más que una fórmula literaria: Lo mismo que decía del teatro, decía Zola de la república: «será naturalista o no será»; y en su *Carta a la juventud* encomendaba al naturalismo... la empresa de reconquistar Alsacia y Lorena.

No es, en este sentido, naturalista *La Malquerida*; en ella no hay análisis, disecciones de almas a la manera zolesca, ni tampoco psicologías intrincadas a lo Bourget: todo es simple, rudo, primitivo; si hay algún espíritu complejo, como el de Acacia, el autor deja al público el trabajo de entrarse solo por él y descubrir, si puede, su contenido.

Podría discutirse, no ya si el teatro debe ser la verdad, sino si puede serlo; si no existen los que yo llamaría «derechos inalienables de las bambalinas» que imponen la ficción sobre la escena; pero repito que no es ocasión de hablar de ello. Basta recordar que Benavente fijó su concepto del arte —hablando, por cierto, del gran pintor vallisoletano Anselmo Miguel Nieto— con esta frase: «Una verdad, que no es la verdad; ¿no es eso todo el arte?». Parecida, aunque no idéntica, a esta fórmula del Maestro es aquella de Eça de Queiroz; «La verdad envuelta en los velos de la fantasía». *La Malquerida* no se acomoda a estas fórmulas; pudiera decirse que es la antítesis de la segunda: la fantasía disfrazada con el ropaje de la verdad. Porque la verdad en *La Malquerida* es lo externo; el lenguaje, la aparente sencillez de la acción; el fondo es de una absoluta falsedad. Procuraré demostrarlo.

Prescindo de detalles; de artificios como los del primer acto: —Acacia enseñando a Milagros los regalos de su padrastro, sin más objeto que poner al público en antecedentes de la obsequiosidad de Esteban hacia la chica; la carta de Norberto quemada en tal ocasión como pretexto para abrir la ventana y que se oiga el tiro; el quedarse en escena las dos muchachas, en vez de bajar corriendo como era natural, para preparar así el cuadro efectista, con vistas a Maeterlink, de la noticia de la muerte... Todo esto tiene poca importancia... y entra en «los derechos de las bambalinas». Pero hay en la obra falsedades fundamentales; la primera de todas lo ilógico del conflicto, nudo

de la obra. Esteban quiere a Acacia; siente por ella una pasión impetuosa, avasalladora, irresistible; por esta pasión, intriga, miente, mata, asesina, hace todo cuanto cabe hacer... menos lo único que podía importarle: a la chica no la dice una palabra. Y este hombre, que la pasión convierte en monstruo, que no retrocede ante el crimen y que tiene junto a sí, en intimidad constante, a la mujer amada... se conduce con ella tan respetuosamente como el más infachable caballero. Es un bandido... que sabe resistir las tentaciones como el varón más fuerte, como el más virtuoso anacoreta...

¿Es esto lógico? ¿Puede ser esto verdad? ¿Sucedería así en la vida? Raimunda adivina lo que en la realidad sucedería: —«¡Cuando pienso —dice— que mi hija ha estao amenazada de una perdición como esta; que el que es capaz de matar a un hombre es capaz de todo!...» — ¡Y tan capaz!. Como que en la vida, Esteban, el monstruoso Esteban, hubiera empezado por ahí...

Otra falsedad, también de importancia, representa la actitud de Acacia. Acacia sabe que Esteban la quiere; lo sabe hace tiempo: —«Me comía con los ojos... andaba too el día desati-
nao tras mi»— dice. Y, sin embargo, Acacia calla. ¿Por qué? ¿Es que odiaba a su padrastro? ¡Pues ha debido hablar! ¡Decfr-
selo todo a su madre! ¿que mayor castigo?, ¿que mayor ven-
ganza? Y no se diga que el amor a su madre la detenía, porque ella misma confiesa que «no quiere a su madre como debía», y que ha estado a punto de ir una noche con un cuchillo y matarles a los dos; y, como diría Raimunda, «la que es capaz de eso, es capaz de todo»... ¿Es que amaba a Esteban? Pues, en tal caso, si era fuerte para resistir el empuje del amor culpable, ha debido huir, alejarse, irse con su tía la del Encinar, o a las monjas, casarse cuanto antes... ¡todo; menos seguir en su casa, junto al peligro, junto al fuego, años y años!

La indecisión del carácter de Acacia hace que no se vea claramente si el odio de Acacia a Esteban es una realidad, un fingimiento... o una equivocación. Fingimiento no es posible que sea, a menos de diputar a la muchacha por un prodigio de disimulo que la haría más repulsiva aún que su padrastro.

Lo que el autor pretende es que Acacia ame a Esteban creyendo que le odia. Aceptando tal supuesto el cambio resulta demasiado brusco: Acacia repite a gritos que aborrece a su padrastro; quiere delatarle; un instante después se abraza a él... y sale de sus brazos diciendo que es el único hombre que ha querido en su vida... Esto podrá ser teatro... ¡pero no es verdad!... Y ni teatro es; porque, lo he observado; en esta escena se produce invariablemente en el público un movimiento de extrañeza; ese «paso atrás», ese repliegue que rompe el hilo que ata con las de los personajes las almas de los espectadores; el público «no entra» en la situación.

Falso es también el prodigioso instinto que lleva a Norberto a adivinar que a Faustino le han matado por orden de Esteban, y porque este quiere a Acacia. Norberto no tiene más que un dato: que a él le han hecho reñir con Acacia diciéndole que está prometida al hijo del tío Eusebio, —motivo muy lógico porque entre ambas familias, según nos dicen en la obra, existían intereses comunes. Norberto no sabe más que esto, y, con ser tan poco, le basta para inducir que Esteban ama a Acacia, y que por eso ha mandado matar a Faustino... Para un policía conandoylesco, para un *detective* americano, no estaría mal; para un semi imbécil como Norberto... ¡resulta demasiada perspicacia!

En cambio, toda la que le sobra a Norberto para el caso, fáltale a Juliana. Está justificado que Raimunda no se entere de nada, y que padezca la consabida ceguera de todos los que aman; pero ¿y Juliana? La ladina Juliana, cuya natural sagacidad había de hallarse avivada por la antipatía que la inspira Esteban; Juliana de quien Esteban no ha de recatarse tanto como de Raimunda, ¿cómo no ha visto ni ha sospechado nada?...

Falso es también el acoquinamiento de Esteban al final del segundo acto, sin mas objeto que preparar un *tableau* efectista: Raimunda le increpa fieramente, le insulta, le desafía, y él se mete en un rincón, baja la cabeza, mudo, encogidito, manso... Falso, totalmente falso, el desenlace: el escopetazo fatal en que los hados fijan la trayectoria de la bala como en el disparo de la pistola de Don Alvaro, el escopetazo indefendible, recurso

con el que se fía la solución del problema a la servicial y desacreditada fatalidad. (1)

... Y nada más. Como resúmen de mis comentarios estas afirmaciones:

Que considero a Benavente merecedor de todos los homenajes, y soy el más ferviente admirador del Maestro: al hablar como he hablado pruebo la sinceridad de mi entusiasmo. Príncipe de la literatura española es Benavente, y a los príncipes se les sirve con la verdad.

Que estimo que *La Malquerida* es inferior a Benavente, y me produce tristeza, no su éxito —pues para mi todo éxito sea de quien fuera, y mucho más siendo de autor tan admirado, es motivo de alegría— sino que tal éxito no le superaran otras obras del Maestro, mayores en belleza.

Que mi tristeza aumenta al pensar que *La Malquerida* será la obra de Benavente que más se propague por el mundo, de la que se hagan más traducciones, con lo que se consumirán dos males: —Primero: Que al Maestro no se le conozca por sus

(1) La «servicial y desacreditada fatalidad» vuelve a ser hoy requerida por los autores como en los días románticos. Ejemplo: *El destino manda*. Paul Hervieu ha creído oportuno poner en manos de la misteriosa deidad, los alambres de que penden todos los bien vestidos muñecos de su obra. Es un procedimiento altamente recomendable por la comodidad que proporciona al autor que puede, libérrimamente, plantear conflictos sin preocuparse de buscarles una solución que facilitará, suelto de toda lógica, *Fatus* solícito... Para un carpintero teatral como el discreto Hervieu, está bien. Pero lo que en Hervieu puede ser permitido no puede serlo en Benavente. Porque el Maestro —que al prestarse a ser traductor de la obra de Hervieu ha dado una gran prueba de humildad... o de ironía— está muy por encima, no ya del autor de la insulsa *Bagatelle* y de *Le destin est maître*, melodrama trasnochado en que, para no ahorrarse ninguna cursería, ha puesto Hervieu la insoportable notita *panachista*, tan grata al corazón francés —*oh, l'armée!*— sino de Donnay, Capus y Bataille, que son —«digan lo que quieran los tornadizos termómetros de la crítica»— los verdaderos dueños del teatro francés contemporáneo, en el que Paul Hervieu ocupa plaza de secundón experto, aunque no tanto como los grandes conocedores del *metier*, Bernstein y Kisteermaekers.

He querido señalar, de pasada, esta superioridad de Benavente, que han proclamado, con más o menos veladuras impuestas por la hospitalidad y la cortesía, los críticos madrileños al dar cuenta del estreno de *El destino manda*, como quiero decir que juzgo lamentable que cuando la ciencia desdeña y abandona las orientaciones fatalistas; cuando se afirma la responsabilidad humana y la eficacia de la voluntad como resorte de la vida; cuando exaltan el libre albedrío y la espiritual energía filósofos, bien distintos entre sí —el fuerte Nietzsche, el ególatra Kirkegard, el optimista Bergson— el viejo determinismo se traiga al teatro, como disculpa de extravíos, por una rezagada literatura de *ananké*.

mejores creaciones, por las que son más suyas, más personales. Segundo: Que habiendo en el teatro de Benavente tantas obras modernas, europeas, —¿como lo diré?— *civilizadas*, se vaya a traducir y divulgar con preferencia a ellas una obra primitiva y ruda, en la que no hay matiz especial de españolismo —pues lo mismo que en Castilla podía desarrollarse su acción en los Cárpatos— pero que contribuirá a fijar por el mundo la impresión de una España de pintoresca rusticidad, de pasiones sin domar, semisalvaje, fuera de la civilización... la España degenerada y sombría de esos cuadros afrentosos en que Zuloaga —gran pintor y mal patriota— exhibe como representativos de la raza, tipos de excepción descubiertos en mal intencionada búsqueda— jueces mendigos, toreros contrahechos, hidalgos hambrientos, hembras depravadas... ¡visión cruel de un pueblo de despojos!...

... Sobre todas estas tristezas una esperanza: la esperanza de que el Maestro no reincidirá; de que, en su ánsia de renovación, buscará otras formas para su arte, cambiando siempre y sin cambiar jamás, igual a sí mismo, y hasta cuando está más bajo más excelso que nadie— fiel a aquellas palabras del divino Shelley que él ha traducido:

«¡Mezquinos el corazón que ama, y el cerebro que piensa, la vida que abarca, el espíritu que crea un solo objeto, una sola forma, y en ellos pretende encerrar todo su espíritu, que es inmenso porque es inmortal!»...



DEL MISMO AUTOR

LITERATURA

Epistolario, Novela premiada. Tomo III de la *Biblioteca Patria*.

Alma Mater, Novela. Tomo XXII de la *Biblioteca Patria*.

¡Por el nombre!... Novela. Tomo XXXIV de la *Biblioteca Patria*.

La casa de Balsain, Novela. Tomo LVII de la *Biblioteca Patria*.

Por Francia y por Suiza, Apuntes de viaje. Tomo XCVII de la *Biblioteca Patria*.

POLÍTICA

Organización política de España, (La teoría y la práctica).
Los católicos y la política.

