TEATRO FANTÁSTICO DE JACINTO BENAVENTE: ¿UNA RENOVACIÓN DRAMATÚRGICA Y ESCÉNICA?

Valentina García Plata
Universidad de Paris III

A finales del siglo XIX, el teatro —tanto la literatura como la representación dramática— ha agotado las posibilidades de concebir este arte como un reflejo más o menos exacto de una realidad única. Aunque siempre se fueron añadiendo elementos nuevos, tanto temas modernos como inventos técnicos, el teatro no parece encontrar una vía moderna a su creación sin plantearse una nueva definición de sus significantes como las llevaban adelante otras artes. En un momento en que se vuelven permeables las murallas entre cada disciplina y género, el teatro tiene que ahondar su manera de representar, tanto en su dimensión literaria como en el escenario. Por eso, los ensayos realistas de renovación del género se revelan pronto un mero perfeccionamiento del tecnicismo decimonónico: más detalles o más veracidad no conducen el teatro hacia su definición específicica como arte.

A partir de la reacción simbolista, toda empresa de representación global de una realidad queda pronto obsoleta frente a un arte de ruptura que se propone indagar cuestiones que la descripción y la lógica no han podido todavía cercar, aun siendo próximas: la complejidad del hombre, y sobre todo su conciencia mal conocida son las nuevas metas a las que unos artistas intentan acercarse por una refundición del signo. Frente a un sistema que quería abarcar la realidad humana con el entorno histórico y social que lo determinaba, los simbolistas prefirieron imaginar a un hombre que no había descubierto los límites técnicos del mundo conocido más que para adentrarse por fin en su

mundo interior aún inexplorado. Aproximarse a la terra incognita del alma no presupone, pues, una técnica nueva de la representación objetiva; cada artista, desde su honda subjetividad, propone su solución, suscitando una emoción tan personal como universal. Decir y sugerir lo que jamás antes se dio a entender, ésa es una de las propuestas máximas de la modernidad a finales del siglo XIX.

En 1892, con sus obras recogidas bajo el título de *Teatro Fantástico,* Jacinto Benavente propone su versión de la modernidad artística: huyendo tanto de los hábitos de la tragedia grandilocuente como de los ensayos veristas o los productos costumbristas del teatro español, pretende abrir nuevos caminos hacia el misterio, lo sobrenatural. Estas cuatro pequeñas piezas[1] —*Amor de artista, Los favoritos, El encanto de una hora, Cuento de primavera*— atestiguan una verdadera audacia en un dramaturgo que pasará a la posteridad como el cronista de su clase social: aquí nada de "carnet mondain", y si hay clichés, quisieran ser los de las grandes ideas universales, cordiales sobre todo acerca del amor. Sin embargo, la obra es rara vez citada ya que suele considerarse *El nido ajeno* (1894) como la primera pieza relevante en su carrera por ser también la primera en representarse. Mal conocida y poco difundida, *Teatro Fantástico* es una de las primeras obras que se proponen plantear en el orden del teatro los credos idealistas de los simbolistas franceses y más tarde de los modernistas[2].

Si bien se puede considerar dicho conjunto como una muestra de las concepciones teatrales de actualidad, esta obra presenta ya de alguna forma los caracteres venideros del estilo benaventino —diálogos que son verdaderos monólogos, arquetipos de mujeres caprichosas y narcisistas— y, por consiguiente, los límites del proyecto tan anhelado de modernización teatral. Rompe con la grandilocuencia escénica de José Echegaray prefiriendo ambientes más intimistas donde personajes discurren

---

[1] Jesús Rubio habrá encontrado otra edición de *Teatro Fantástico*, donde Benavente "recopiló ocho obritas donde se hizo eco de las propuestas de Maeterlinck, Poe, Hoffmann y Maupassant", en *Teatro poético en España, del Modernismo a las Vanguardias*. Murcia: Secretariado de Publicaciones y actividades Culturales de la Universidad de Murcia, 1993, p. 107.

[2] Jesús Rubio presenta *Teatro Fantástico* como "la primera entrega de teatro simbolista en España.", *Ibídem*, p. 28.

sobre la naturaleza de sus sentimientos. Aparecen el sueño y las emociones como protagonistas de las obras, mas siempre de un modo evidente, explicativo, razonado. La reforma del significante lingüístico escapa al proyecto benaventino para quedarse en los límites de una innovación temática: su empresa no profundiza las posibilidades formales del teatro mediante el diálogo o las acotaciones para dar cada vez más claramente las pautas de unos diálogos entre personas "bien".

En la última década del siglo XIX, las sucesivas empresas dramatúrgicas europeas de reacción frente a la producción más comercial primero, a los intentos naturalistas luego, son obra de una nueva generación, los que tienen entre viente y treinta años al cumplir el siglo, que quisiera hacer tabla rasa de los preceptos que reinaron durante el siglo que concluye. Entonces los cambios más relevantes que afectan definitivamente al teatro: la concepción de la representación teatral como una obra que conjugue distintas artes en un espacio y un tiempo determinado para la interpretación escénica de la esencia de la fábula, llevando la puesta en escena a la dignidad de arte. Al contrario de los naturalistas que se apoyaban en los panoramas detallistas de las novelas para ordenar en el escenario el caos de la vida y del destino, los idealistas, inspirándose en las visiones de Wagner[3] y de Mallarmé, proyectaron hacer del escenario el marco de representación del "teatro del alma"[4], que precisa tanto de una concepción plástica del escenario como de una poetización del texto. Esta peculiar evolución del texto dramático nace de las raíces poéticas de las concepciones idealistas[5], y del pasado poético de algunos dramaturgos como Maeterlinck[6]. Como si retomara una opinión de Paul Fort y de Rachilde, Benavente llamaría esta

---

[3] Cfr D. Bablet, en "L'œuvre d'art totale et Richard Wagner", in *L'œuvre d'art totale*, Études réunies par D. Bablet et présentées par E. Koenigson. Paris: C.N.R.S. Edition, 1995.

[4] Así define Jean Pierre Sarrazac la posición idealista como un "théâtre non plus du corps et des 'bas instincts', mais selon l'expression donnée par Edouard Schuré, dramaturge et théoricien, 'théâtre de l'âme' ". Cfr. J.P. Sarrazac, "Reconstruire le réel ou suggérer l'indicible", en J. de Jomaron (dir.), *Le théâtre en France. De la révolution à nos jours*. Paris: Armand Colin, 1989, p. 205.

[5] Cfr. Stéphane Mallarmé, "Richard Wagner, rêverie d'un poète français", en *Igitur, Divagations, Un coup de dés*. Paris: Gallimard, 1976, p.168.

[6] Antes de dedicarse a la literatura dramática Maurice Maeterlinck publicó un poemario, *Serres Chaudes* en 1889.

corriente "teatro de los poetas" en su obra *El teatro del pueblo* de 1909[7]. Por eso, los pocos textos teatrales idealistas de calidad que se conservan hoy como parangones de este estilo, intentan realizar en el teatro un acercamiento a potencias superiores e inasibles como el destino, la muerte o el amor, mediante une nueva utilización del signo linguístico, como se llevó a cabo en poesía.

El sueño: un "escaparate" del simbolismo benaventino.

Antes de publicar su *Teatro Fantástico*, Jacinto Benavente ya había viajado por Europa, enterándose de los ensayos que se llevaban a cabo en el campo teatral, principalmente los de París[8], y paralelamente había vivido una relación tumultuosa con una especialista de los trapecios volantes, Geraldine[9]. Esta experiencia sentimental le hizo sentir su primera decepción amorosa que dejaría lastres de melancolía en su obra y le indujo a escribir también versos, aunque de dudosa calidad[10]. Las referencias a esta biografía nutren una obra del *Teatro Fantástico*, *Amor de artista*, la loa del conjunto. Pero las fuentes de las cuatro obras son varias y resumen las diferentes tendencias del teatro idealista. Con *Los favoritos*, Benavente reivindica la herencia de Shakespeare —baluarte contra todas las esclerosis teatrales—[11]. Luego la fantasía ocupa un papel importante en las tres demás

---

[7] En 1890, "Le Théâtre Libre a été parrainé par les romanciers; Paul Fort et Rachilde battent le rappel des poètes en espérant que le Théâtre d'Art sera peut-être un jour le théâtre de Verlaine, de Maeterlinck, de Mallarmé, de Charles Morice, de Moréas, d'Henri de Régnier, de Vielé-Griffin," J.P. Sarrazac, *op. cit.,* p. 205.

[8] La primera experiencia simbolista en el teatro empieza el 5 de abril de 1890, fecha de "l'appel pour la création d'un théâtre idéaliste" de Louis Germain, fundador del Théâtre d'Art con Paul Fort, ese mismo año en junio. Cfr. J.P. Sarrazac, *ibídem,* p. 204

[9] "Hacia 1890 provocó gran sensación, en Madrid, la bella Geraldine, artista de circo inglesa que actuaba en el Colón. Asistida por una hermana y un hermano, hombruna aquella, atildado éste, Geraldine realizaba los trapecios volantes." F.C. Sáinz de Robles, *Jacinto Benavente*, Temas madrileños XII. Madrid: Instituto de Estudios madrileños, 1954, p. 9.

[10] "Bien provisto de "cuartos", de ocio y de entusiasmo, acompañó a Geraldine por diversas provincias españolas, dedicándole suntuosos ramos de flores, frases ingeniosísimos con dos y hasta tres sentidos ocultos y *poesías francamente mediocres y cursis*", *ídem*, subrayo yo.

[11] Presentaron también a M. Maeterlinck como un "nuevo Shakespeare" en contra de la opinión de S. Mallarmé: "Lear, Hamlet lui-même et Cordélie, Ophélie, […] agissent en toute vie, tangibles, intenses […]. Différente j'envisageai la *Princesse Maleine*, une après-midi où domina l'abandon […] d'un milieu à quoi, pour une cause, rien de simplement humain ne convenait.[…] Bruges, Gand, terroir de primitifs, désuétude… on est loin, par ces fantômes, de Shakespeare", in "Crayonné au théâtre", *Divagations*. Paris: Gallimard, 1976, p. 229.

obras: ora para animar objetos en *El encanto de una hora*, ora para conducir a personajes hacia sueños que son realizaciones de sus deseos, como en *Cuento de primavera*, ora para hacer que aparezca un personaje fantástico como en la loa. Por lo tanto, todas se reúnen bajo el signo de lo imaginario expresado mediante el campo semántico del sueño, para llegar las más de las veces a una ecuación simbólica simple: cada pieza quisiera ser un *carpe diem,* una exaltación del amor sencillo liberado de las contingencias sociales aunque sean las de unos príncipes o duques, pero amenazado por la sombra de la tristeza que les inspira la muerte venidera. Así presentaba Rubén Darío las obras de *Teatro Fantástico* : "El alma perspicaz y cristalinamente femenina del poeta crea deliciosas figurillas de abanico y tabaquera, que en un ambiente de Watteau salen de la pintura y sirven de receptáculo a complicaciones psicólogicas y problemas de la vida[12]".

De hecho, por muchas carencias que presenten las obras del *Teatro fantástico*, su plasticidad, sus tonalidades psicológidas y sensibles le otorgan un lugar aparte, no sólo en el panorama teatral español de entonces, aunque quedaran sin estrenar, sino también en el conjunto de la obra de Jacinto Benavente que buscará de ahora en adelante la fórmula más (re)presentable para el público que irá formando con sus comedias mundanas. Gracias al sueño, hace penetrar al lector en unos ambientes distanciados de la realidad por la fantasía o por lo fantástico. Al primer caso corresponden *Los favoritos* y *Cuento de primavera* que bañan en un ambiente de palacios: el palacio ducal de la primera pieza quisiera ser una variación sobre *Mucho ruido para nada*[13], centrando la intriga sobre los personajes de Benedicto y Beatriz y su amor imposibilitado por su respectivo y desmesurado orgullo; el palacio de cuento de la segunda, no muestra ninguna preocupación por el lugar o la época siempre que ésta sea de paz aunque

---

[12] Cfr. Díez-Echarri y Roca Franquesa, *Historia General de la Literatura Española e Hispanoamericana*. Madrid, Ed. Aguilar, 1968, p. 1238. Cabe recalcar que la pintura de Watteau es una referencia plástica para poetas como Paul Verlaine que daría su personal interpretación de la obra de este pintor de finales del XVIII en su poemario *Les fêtes galantes*.

[13] Benavente presenta la obra de este modo: "*Los Favoritos*, comedia en un acto basada en un episodio de *Much ado about nothing*, comedia de Shakespeare." J. Benavente. *Teatro Fantástico*. Madrid, Imprenta Franco-Española, 1892, p.31.

repleta de príncipes bizarros. Por otro lado, caracteres realmente fantásticos aparecen en *Amor de artista* y *El encanto de una hora* donde un personaje alegórico —la musa— y objetos —figuras de porcelana— cobran vida en el escenario.

El tema recurrente del ensueño en *Teatro Fantástico* es una negación del realismo, pero también cobra distintos valores y funciones dramáticas según las obras. La irrupción del sueño puede hacerse merced a una palabra que cambia inmediatamente la escena y la dimensión en la que transcurre la acción, o darse a entender con un detalle de la escenografía imaginada. Este es el caso en *El encanto de una hora*; el autor describe el decorado que infundirá vida a los dos personajes de la obra, una *Merveilleuse* y un *Incroyable*, dos figuras de porcelana vestidas a la moda estrambótica que se inventó la buena sociedad francesa durante el Directorio (1795-1799). En este gabinete ya "elegantísimo" por ser benaventino, ocupan el mayor sitio dos columnas donde están "los personajes citados". Pero el detalle que hace volcarse este salón en un ambiente fantástico es la hora, las doce horas del encanto, que "suenan […] en un reló de torre lejano, y poco después en el reló que habrá sobre la chimenea[14]." Al darse las doce, hora de todos los posibles, se da el espacio-tiempo, una hora, mágica, para que se animen las dos figuras y conozcan "la vida de la que tanto tiempo [han] sido nada más que impasibles espectadores[15]". El tono ligero de la obra no quisiera encubrir sin embargo el verdadero objetivo de este encanto: conocer lo que importa realmente en la vida, antes de que la muerte se manifieste. Por eso se oponen en un principio los dos personajes: la *Merveilleuse* se apresura a copiar las actitudes humanas que ha visto desfilar ante sus ojos, mirándose en el espejo, arreglando su aspecto, cogiendo un libro, para percartarse de que todo la aburre al cabo de un rato. A su vez, el *Incroyable* quisiera entender las causas de la transformación que les afecta a los dos para descubrir que el "recinto mezquino" en el que están confinado no es el límite del espacio al que pueden acceder: "de mí bullen pensamientos que acaso merecen fijar mi atención mejor que cuanto nos rodea"[16].

---

[14] *Ibídem*, p. 87.
[15] *Ibídem*, p. 88.
[16] *Ibídem*, p. 89.

La realidad, con sus detalles, no parece captar la atención de los personajes más que durante un tiempo escaso que aprovechan para satisfacer su curiosidad. Enseguida presienten que la vida real es la que llevan dentro, la imagen que se forman de su propio entorno y no lo que existe para todos, en una realidad objetiva. Así lo expresa la *Merveilleuse*: "Crea Ud. que el mundo está en nosotros y de nuestro corazón parte la línea que le limita a nuestros deseos… el objeto amado cerca; allí acaba el mundo para nosotros[17]".

De hecho, los dos personajes invierten la proposición que se desarrolla en las demás obras del *Teatro Fantástico* donde los personajes recurren al sueño para realizar sus deseos y su existencia. En *El encanto de una hora*, se ofrece la posibilidad a dos seres inanimados de "vivir" una hora, "la hora del amor, la única que vale la pena vivir": acceden entonces a la conclusión de que el único deseo que hay que escuchar y realizar es el amor para escapar al destino y a su programada muerte: "…presiento que no habrá terminado esta noche, cuando seremos otra vez lo que fuimos: mudas inmóviles imágenes, hasta que un rudo golpe nos convierta en polvo[18]".

El encanto ha durado lo justo para revelar a estas figuras, que ya por sus nombres parecían de otro mundo, el sentido de la vida, el *fatum* que rige tanto sus existencias como la de los seres humanos también destinados a ser polvo. El *Incroyable* y la *Merveilleuse*, esos seres descarnados se revelan paradójicamente más vivos que muchos seres humanos ya que en los pocos momentos que han vivido, ha predominado el sentimiento amoroso sobre los demás elementos, vanos, que integran una existencia. Estos que no pueden vivir su amor, son los que privilegian un personal modo de sentir, y de concebir su universo a partir de sus sensaciones: "*Incroyable* - Acaso este amor que ha sido en nuestra vida encanto de una hora, será el eterno encanto en otra eterna vida"[19].

La subjetividad del sentir rige la concepción del tiempo que tiene cada uno fuera del marco racional y lógico de la realidad, como el sueño rige la visión del teatro que puede representar en

---

[17] *Ibídem*, p. 94.
[18] *Ibídem*, p. 91.
[19] *Ibídem*, p. 101.

un instante una vida eterna. Ese momento dramático elegido por el autor va a ser la hora de reflexión, el momento de lucidez que revela en parte lo que nos reserva nuestro sino. Además, al escoger las figuras de porcelana como protagonistas en la revelación del amor, Benavente los transforma en el símbolo de un amor libertado de las contingencias pero atrapado en las mallas del destino. Sin embargo, el autor no utiliza todas las posibilidades que ofrecen estas figurinas ya que las figurinas caen en las mismas explicaciones psicólogicas que cualquier personaje de "carne y hueso". De hecho, Benavente no lleva adelante lo que harían más tarde renovadores del teatro como M. Maeterlinck y E. G. Craig que consideraron la marioneta, el figurín desanimado como el símbolo, la esencia del teatro despojado de sus oropeles psicológicos e histrionescos.

El lector no percibe tampoco esa vida eterna, interior y mágica tras las palabras de las dos figuritas que explican y argumentan lo que les está pasando, sin dar a sentir aquella otra dimensión a la que aluden, como si las tiradas de su autor se quedaran en esa misma superficialidad de la realidad de la que intentan escapar. No acceden a comunicar la sensación de ese misterio de vida y muerte en su diálogo como lo haría Maurice Maeterlinck gracias a su personal construcción del diálogo con sus silencios elocuentes [20].

El silencio permite escuchar la resonancia de las palabras en la que se queda reflejado el misterio de los temas universales humanos [21]. No obstante, el sueño, silencio de la conciencia social y voz del espíritu ideal, es una vía que le proporciona al hombre las claves que lo harán más lúcido en su vida consciente. De este modo, el poeta de *Amor de artista* conocerá el nuevo giro que tendrá que dar a su existencia mediante la aparición en

---

[20] "Et, surtout, Maeterlinck voit dans le drame la possibilité d'exploiter les ressources du dialogue, qui traduit tous les mouvements intérieurs, conscients et inconscients, dans un moment révélateur, autant par ce qui est dit que par ce qui n'est pas dit, ce qui est suspendu. Le silence prend alors autant de signification que les paroles. Marcel Postic, *Maeterlinck et le symbolisme*. Paris: A.G. Nizet, 1970, p. 52.

[21] "Si je vous parle en ce moment des choses les plus graves, de l'amour, de la mort ou de la destinée, je n'atteinds pas la mort, l'amour ou le destin, et malgré mes efforts il restera toujours entre nous une vérité qui n'est pas dite qu'on a même pas l'idée de dire, et cependant cette vérité qui n'a pas eu de voix aura seule vécu un instant entre nous, et nous n'avons pas pu songer à autre chose. *Cette vérité*, c'est notre vérité sur la mort, le destin ou l'amour et nous *n'avons pu l'entrevoir qu'en silence.*" M. Maeterlinck, *Le trésor des humbles*. Paris, Mercure de France, 1949, pp. 18-19, subrayo yo.

su sueño de la musa:

> No pido la muerte, el sueño sólo, y con él no la calma y el silencio, que simulan la muerte, no; ¡quiero soñar!…"[…]
> *ESCENA IV*
> *El poeta y la musa que aparece de un modo fantástico.*

Benavente justifica la presencia en el escenario de la musa, alegoría de la inspiración y del arte, por el sueño que ha implorado el poeta para escapar de la vida sin caer en los hilos de las Parcas. La musa le enseñará entonces cómo tiene que emplear su exacerbada sensibilidad en versos inmortales y no en lamentaciones y demás penas de amores estériles.

En *Cuento de Primavera*, el sueño actúa también como un revelador del destino y de los sentimientos verdaderos. Esta es la obra más larga del conjunto y también la más acabada, la que destila menos tópicos; su prólogo es una verdadera reivindicación del teatro de ensueño. Desde el título, Benavente intenta enmarcar su obra en el mundo de los cuentos teatrales, reminiscencia del *Cuento de invierno* de Shakespeare, donde las fronteras de espacio y de tiempo quedan abolidas bajo el peso y el valor de los deseos de los personajes, que sólo pueden existir gracias al teatro:

> Se trata de contaros un cuento, cuento de primavera; […] pues en esta estación hermosa del año y en esa edad dichosa de la vida, por influjo de una en otra sin duda, nació este cuento, ensueño juvenil, sin fijeza, sin orden, tumulto de imaginaciones sin más realidad que la de un sueño[22].

A su manera, y siguiendo las pautas tanto de Ibsen como de Maeterlinck, Benavente intenta relacionar las manifestaciones de la naturaleza, a las que otorga una página entera de descripción, con el comportamiento de sus personajes, como si fueran las manifestaciones naturales del sino que los persigue: la primavera es el símbolo de la juventud y la estación de los amores que habrán de conocer los protagonistas. Dentro del gran "sueño de la obra", la princesa Lesbia y el príncipe Zafir, dos hermosas

[22] J. Benavente, *op. cit*, p. 107.

juventudes, unirán sus destinos, después de haberse conocido en otra dimensión gracias al hechizo de Zara, nodriza de la joven. Pero la interferencia de lo sobrenatural no parece tan clara en esta obra; ya lo había dicho Ganímedes, el personaje del prólogo que sustituía al autor para invitar a su público a seguirlo en un "ensueño vago y borroso", y el sueño-hechizo que le permite a Lesbia enamorarse del príncipe que le habían elegido por un acuerdo político, se sobrepone a la fábula central de la obra. Desde la escena XV del Acto I (p. 165), Lesbia queda sumida en el sueño que le hará conocer el amor, y no se despierta hasta la escena VI del acto II (p. 206). Durante este lapso de tiempo, su prometido, el príncipe Zafir, al que aún no conoce, se enamora de una aldeana también llamada Lesbia y cuyo padre tiene por nombre Salomón, el mismo que el rey, padre de la princesa. En la escena en que Zafir y la aldeana se declaran interviene la nodriza Zara para eliminar, mediante un brebaje, a la Lesbia aldeana. Ese desdoblamiento de Lesbia aparece entonces como la realización del deseo de la princesa que quería escapar de una boda de compromiso sin haber amado antes. El autor la representa en otra dimensión paralela a la de la fábula central, proporcionando a su protagonista el medio de realizar lo que nunca hubiera podido hacer en su realidad social de princesa formal: enamorarse y morirse de amor. Entonces, todo lo que se desarrolla entre las dos escenas que enmarcan el sueño de la princesa, no parece existir más que en la imaginación onírica de Lesbia, aunque ninguna acotación lo precise; tiene el lector que interpretar según su personal modo de sentir. Esta experiencia soñada ofrece a Lesbia la posibilidad de "madurar" y conocer el verdadero valor de la vida, sin huir de su destino y aprovechando cada instante: "¡Míseros humanos! han de ir labrados con materiales de la realidad, si el volver de un ensueño a la vida o el soñar después de ella es siempre muerte, quiero vivir la realidad del mundo y sentirme dichosa hoy, que es todo luz en tierra y cielo"[23].

El autor, en boca de Lesbia, considera el sueño como una puerta de acceso al mundo desconocido de la muerte, tan cercano al sueño; pero el personaje que vuelve de aquél, no parece sentirse como el héroe ya cabal que ha viajado explorando las

[23] *Ibídem*, p. 209.

"galerías" de su alma, como después de un rito iniciático, sino que expresa sólo un rechazo violento del sueño y un apetito reforzado por la vida y sus placeres. El sueño es, pues, el mundo intermedio entre muerte y vida, entre mundo ideal y mundo social, que nos devuelve a la vida para seguir disfrutándola y soportar sus pequeñas e inherentes vicisitudes. Jacinto Benavente difiere en cierto modo de Maeterlinck ya que no emplea el sueño como un símbolo abierto a varias interpretaciones y lecturas, sino que le otorga sólo un valor: el de realizar lo que no se puede en la vida "normal" por el peso de las reglas sociales. No se percibe aquí lo que caracterizó las obras de Ibsen y del dramaturgo belga, es decir la presencia continua, en el escenario y en el diálogo, del misterio y del mundo desconocido y tan cercano que rodea a los seres humanos, en su vida más cotidiana. Lo sobrenatural no aparece más que en un mundo señalado como diferente, o sea un mundo excepcional separado de la realidad. Para Ibsen como para Maeterlinck, la dimensión fantástica de la vida era asequible desde situaciones cotidianas mediante la poesía, el teatro, es decir, mediante una formulación nueva del lenguaje corriente merced al símbolo y al silencio. En las obras de Maurice Maeterlinck:

> Les symboles lui permettent de suggérer le sourd travail du destin, les troublantes réactions de l'inconscient des personnages et de donner des prolongements aux actes et aux paroles.[…] Le symbole reprend sa valeur universelle et va, derrière l'apparence, quêter la réalité[24].

Los personajes de Benavente se asemejan más a tipos que a símbolos y en su obra no hay objetos o elementos que puedan cobrar un valor simbólico, como las puertas en *La Intrusa*. Aunque no utiliza esos elementos que proporcionan al drama una dimensión atemporal, Benavente presiente que, para expresar el misterio, lo inefable, es imprescindible una refundición del lenguaje; lo sugiere en algunas tiradas, como la que pone a modo de chiste en boca de Arlequín en *Cuento de primavera*, cuando el rey Salomón le pide que componga una poesía con motivo de la boda de su hija:

---

[24] Marcel Postic, *op. cit.*, p. 50.

> Rey Salomón —Sobre todo no alardéis de originalidad y procurad inspiraros en los poetas clásicos. Nada puede decirse que ellos no dijeran antes de modo inimitable.
>
> Arlequín —Así para nosotros, quedó sólo lo que no puede decirse[25].

"Lo que no puede decirse", la vida interior intuida y jamás antes expresada no puede darse a entender más que a través de una sensación y no por una explicación compartida entre el autor y su público, tanto en la letra como en el escenario que describe Ganimedes en el prólogo de *Cuento de Primavera,* recordando una puesta en escena del Théâtre d'Art. Benavente quisiera utilizar la sencillez del decorado, para sugerirle en vez de explicarle la esencia del drama al espectador.

> ¡Quién sabe, si […] la fórmula suprema del Arte no será reducida a mostrar entre nubes difusas imágenes al sonido de una música sin ritmo ni melodía, y el espectador con tan sencillo aparato escénico y sólo por virtud de su inteligente espiritualidad, hallará en ello inefable goce artístico, componiendo a su grado un poema sublime[26].

Observamos un rechazo de las ideas naturalistas que quisieran abarcar la obra dramática en una representación global, técnica e histórica en el escenario. Por medio de su protagonista, Benavente invita a una comprensión que se hiciera a partir de los sentidos (vista y oído) halagados por sonidos e imágenes sencillas con las que el espectador pudiera llegar al "inefable goce artístico" sin pasar por la intelección, la comprensión lógica. En esta invitación de Ganimedes, Benavente expresa su interpretación del arte de la sugestión, punto de diferencia entre naturalistas y simbolistas, que éstos últimos habían heredado de las teorías wagnerianas sobre el drama y que otros hombres de teatro, como Adrià Gual[27], intentaban expresar en sus proyectos, mediante el protagonismo del color.

Jacinto Benavente intuye las posibilidades formales y los pro-

---

[25] J. Benavente, *op. cit.* p. 127.

[26] *Ibídem* p.107.

[27] Sobre la teoría de la sugestión en el teatro, véase V. García Plata, "Primeras teorías españolas de la puesta en escena: Adrià Gual", *A.L.E.C.*, octubre de 1996.

yectos estéticos abiertos por una corriente como el simbolismo que huye tanto de la explicación lógica como del detalle sociohistórico que transforman la obra en una lectura unívoca y lineal, sin dejar espacio para la interpretación propia de cada individuo. Sin embargo, el autor de *Teatro Fantástico* no parece haber integrado las posibilidades estéticas que ofrecen los símbolos para la representación de la obra[28]. En efecto, salvo en *El encanto de una hora* donde las doce horas son símbolos de la magia y del tiempo que transcurre ineludiblemente, no se interesa por la proyección escénica de las demás obras teniendo en cuenta las escasas indicaciones que da de los lugares donde se desarrolla la acción; jardines, palacios, cámaras, ni siquiera la "sala modesta" en la que se deprime el poeta de *Amor de artista* parecen haberle inspirado una visión pictórica, plástica del decorado como lo solían hacer simbolistas como Maeterlinck e incluso A.Gual en *Nocturn, andante, morat*. El autor de *La intrusa* compone la escena como un cuadro en el que las puertas son los símbolos de la conexión entre realidad y misterio, vida y muerte[29]. Al imaginar el drama a partir de una visión que se asemeja a un cuadro, el dramaturgo belga compone siguiendo un esquema preciso:

> La vision est architecturée, non comme une symphonie, où les thèmes se croisent, se perdent, se retrouvent, mais comme un tableau, avec une organisation méthodique de l'espace, des lignes de force, un rythme, des appels et des réponses de tonalités, une harmonie de couleurs et de structures[30].

El simbolismo había empleado las técnicas pictóricas en la regeneración del teatro, no sólo en el escenario[31], sino también en la literatura toda, empezando por las técnicas de difuminado para captar la materia de la luz. Jacinto Benavente no integra por

---

[28] "Le symbole provoque une activité spontanée par sa puissance suggestive", según Novalis, citado por M. Postic, *op. cit.,* p.53.

[29] Véanse las acotaciones de *La Intrusa*:"Une salle assez sombre en un vieux château. Une porte à droite, una porte à gauche et une petite porte masquée, dans un angle. Au fond, des fenêtres à vitraux où domine le vert, et une porte vitrée s'ouvrant sur une terrasse. Une grande horloge flamande dans un coin. Une lampe allumée", M. Maeterlinck, *Théâtre complet*, t. I. Paris, Genève: Ressources, 1979, p. 201.

[30] M. Postic, *op. cit.*, p. 115.

[31] Véase, D. Bablet. capítulo "Les peintres au théâtre", *op. cit.*, p. 148.

lo tanto esas influencias de la pintura en sus obras, lo que le habría permitido tal vez evitar el desarrollo lineal al que somete sus argumentos, organizados según el encadenamiento lógico de las ideas expuestas en los parlamentos de los protagonistas. Esa visión arquitectónica sobre la que Maeterlinck construía sus dramas era un barrunto del papel que desempeñarán poco a poco los elementos visuales en la literatura, tal como lo profundizaron más tarde las Vanguardias.

¿Y la dimensión metateatral?

El lenguaje discursivo y no poético sigue siendo el motor de la dramaturgia benaventina en *Teatro Fantástico*, lejos de los intentos de renovación formal a los que se acercaba el autor belga. Por consiguiente, es natural encontrar todavía en este conjunto de obras del primer Benavente unas concepciones teóricas muy alejadas de las opciones estéticas simbolistas. De hecho, la loa de *Teatro Fantástico*, *Amor de artista*, que hubiera podido encargarse de exponer las ideas simbolistas de las que se encuentra algún que otro detalle, ensarta los tópicos que la burguesía podía conocer sobre el arte, y cierto espíritu convencional de la bohemia decimonónica. Como no parece haber parodia, tan sólo acentos melodramáticos en los detalles que pudieran remitir a su propia biografía, Benavente no consigue más que "hablar de", explicar y exponer con derroche de detalles psicológicos su concepción de la literatura, sin elaborar ningún ideario coherente.

El análisis atento de *Amor de artista* evidencia los límites de la renovación teatral que había dejado esperar el título *Teatro fantástico*. En efecto, esta loa tendría como función exponer las concepciones artísticas escogidas para la elaboración de los dramas siguientes, lo que dejaba esperar una presentación de las líneas simbolistas, tal como Benavente pretendió adaptarlas a su teatro. Desafortunadamente, *Amor de artista* hace una caricatura de los puntos esenciales de la reacción simbolista demostrando que, para él, esta corriente no sería más que una moda, un tema de actualidad que habría que reflejar para estar al día, desentendiéndose de toda la dimensión metapoética que el simbolismo inauguró.

En la cosmogonía simbolista, si bien el amor ocupaba un lugar importante como tema, al igual que la muerte o el destino, no fue la meta de su reacción artística frente al naturalismo. La experiencia sensible en general, sea amorosa, musical, o visual,

es una de las direcciones hacia la conciencia humana; no es un tema cualquiera sino un juego formal para conseguir la liberación total de la palabra y después del signo en arte. Unas reflexiones filosóficas como *Essai sur les données immédiates de la conscience* de Henri Bergson, abrirían nuevas perspectivas determinantes para la siguiente evolución del arte y de la literatura, su liberación del molde del "sentido común". De hecho, el artista simbolista y más tarde modernista tenía ciertos parecidos con el romántico que había reaccionado ya antes contra una organización racional y positivista del mundo. En este panorama, el artista simbolista se excluye de una sociedad que ensalza los valores de progreso técnico, y que es reacia a toda innovación artística. Al sentirse apartado de la sociedad materialista burguesa, el artista no tendrá más remedio que cultivar una bohemia más menesterosa que poética[32]. Frente a esta situación de exclusión social, el artista ahonda las posibilidades expresivas de su disciplina que ya no pone al servicio de una sociedad. Por eso, la siguiente reflexión de Ricardo Gullón aplicada a los poetas modernistas parece ser la trama sobre la que Benavente, tal vez, habría querido estribar su loa:

> La convicción de que la poesía, la obra, es el último baluarte, el único reducto invulnerable del ser (contra la aniquilación) les hizo dedicarse con plenitud de esperanza a la invención salvadora, y de ahí la paradoja del esteticismo, entendida por tantos como fuga de la vida cuando en verdad simboliza el ansia de afirmarla, de hacerla eterna, tansmustándola en palabras imperecedoras[33].

En *Amor de artista*, el poeta expresa la "aniquilación [de su] ser" con la pena que tiene tras el desamor sufrido, para huir luego hacia los caminos enseñados por la musa aparecida en sueño: invertir su gran sensibilidad, su "hiperestesia", en concebir una poesía nueva. Benavente expresa ambas cosas mediante largas explicaciones psicológicas que, de paso, pudieran justificar los debuts del autor en la literatura dramática. Aparece el

---

[32] Han quedado como emblema de esta decrepitud humana Paul Verlaine y su amor por la absenta.

[33] R. Gullón, *Direcciones del Modernismo*. Madrid Alianza Editorial, col. Alianza Universidad, 1990, p. 37.

poeta en rebelión contra los valores representados por Don Prudencio, tipo de médico burgués y paternal que no se ocupa más que del papel social que tiene que desempeñar el poeta en su existencia: hacer algo útil y tener una descendencia prolífica con una moza aldeana y sana, como lo hiciera otrora el propio padre del autor. Don Prudencio opone al desvarío del poeta un discurso científico que encuentra remedio a los males de este "pobre niño". En vez de curarse, el poeta se sume en una exposición desesperada de su esplín hasta la llegada milagrosa de la musa.

En este resumen del argumento, queda patente uno de los rasgos principales que Benavente pudo heredar del Simbolismo: la oposición al discurso científico que tiene una solución racional adaptada para cualquier situación. En la obra, el tipo del médico abusa de su jerga gremial cuando le diagnostica al poeta "fiebre intermitente", "sangre empobrecida", y unos "nervios muy excitados", o empleando todo el campo semántico del desequilibrio: "¿Sufres?¡Bah! Temperamento desequilibrado [...] Desequilibrio eso es todo […] El desequilibrio es la muerte[34]". Más allá de las vitaminas y otras pócimas que le receta, Don Prudencio parece un verdadero anuncio para la felicidad que se consigue con voluntad y "sufrimiento útil", gracias al matrimonio y a la procreación, sinónimos para él de eternidad. Pero a esta caricatura de hombre sensato corresponde otra caricatura, la del artista "[cuya] inteligencia, ávida del espacio no acierta a marchar entre carriles[35]" y que se vuelca hacia el arte en busca de una compensación frente al amor perdido: "¡La poesía!… ¡El arte!… Mientras me sentí amado, nunca acudí a vosotros en demanda de alientos"[36].

Pero este pensamiento dista de la idea expresada por R. Gullón puesto que el poeta de *Amor de artista* se dedica a la poesía por no soportar los sufrimientos que le imponen su vida, escapando del destino que le reservan su familia y la sociedad. Este no busca una forma nueva y diferente de concebir y entender el sentido de la vida; sólo le preocupa conseguir fama e inmortalidad: "Me sentiré vivir a través de los siglos siempre yo,

[34] J. Benavente, *op. cit.*, p. 10.
[35] *Ibídem*, p. 15.
[36] *Ibídem*, p. 7.

siempre el mismo, con el recuerdo de una vida pasada, inmutable en mi esencia, eterno en mi espíritu"[37].

Aunque el reconocimiento sea una meta para todo artista, el movimiento simbolista no buscaba la eternidad personal a través de las obras, pero sí una forma eterna de decir las cosas, buscando una posible trascendencia de un lenguaje cotidiano, ya raído tras tanto "ejercicio lógico", tantas descripciones veraces. Esa trascendencia no se consigue con declaraciones de principios espirituales y explicaciones de estados de ánimos, sino a partir de un verdadero trabajo sobre el signo lingüístico que revelaría luego la esencia de las cosas.

> En soumettant les mots à une structure, par le *travail de la prosodie*, nous sortons de la "selva oscura", nous pouvons voir, mais nous pouvons aussi exprimer, et cela avec des moyens déjà plus immédiats, et plus purs —*ces sonorités qui viennent droit de nos sens* que ceux dont nous disposions[38].

La revolución del Simbolismo y del Modernismo hispánico viene de esa formulación nueva de la palabra a partir de juegos rítmicos, asociaciones analógicas nuevas en poesía, y silencios —¿ No es el silencio una prosodia de la escena?—, personajes desencarnados[39], sin psicología, y utilización límite de las convenciones en el orden del teatro. De hecho, la noción que prevalece en el simbolismo, es la del trabajo de la "materia", del significante por oposición a esa idea paseísta de la espontaneidad artística que retoma Benavente en boca de su musa: "He inspirado cantares brotados del corazón, expontáneos (sic) como esas flores sin cultivo, de más vivo color y más fragante aroma"[40].

En *Amor de artista* no se encuentra ninguna referencia a la dimensión metapoética que se está cultivando en cada disciplina artística, cada género literario, y que resulta ser la verdadera modernidad formal del simbolismo y del modernismo, fuera de toda innovación temática. Por contra, Jacinto Benavente no hace

---

[37] *Ibídem*, p. 28.

[38] Y. Bonnefoy, prefacio a la edición de S. Mallarmé, *op. cit.*, p. 14, subrayo yo.

[39] Traduzco el título de un capítulo de R. Abirached, "Le personnage désincarné", in *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris: Editions Gallimard, 1994, p.180.

[40] J. Benavente, *op. cit.*, p. 21.

[41] "Comunión del alma del artista con el alma del universo: eso es el arte", *ídem*.

más que retomar algunas ideas románticas como las de unión entre el alma del artista y los elementos de la naturaleza[41], rechazadas por simbolistas y modernistas que preferían las representaciones mentales a las que conducía la reflexión sobre una naturaleza convencional. Sin embargo, parece intuir que el Simbolismo va más allá de unas poses post-románticas de rechazo de la lógica y de una tradición académica agobiante, cuando dice por la voz de la musa: "Ahora ya no saben que hacer de mí. Hay quien pretende darme muerte, pero si mi forma varía con lo variable, mi espíritu es inmortal en lo eterno"[42].

Bien lo dice la musa, Jacinto Benavente no pensaba que la forma iba a ser el depósito de la esencia del arte y que no algo cambiable con las épocas según la sensibilidad al uso. Pensó que el simbolismo era un nuevo modo de "sentir" el arte cuando innovaba un nuevo modo de pensar en arte.

Innovación y no renovación parece ser el paradigma de elaboración formal de *Teatro fantástico* donde ya se nota ese rasgo benaventino de reflejar la actualidad como en una crónica de moda. Por eso, la musa se da unos aires modernos, utlizando un vocabulario que parece sacado de un estudio del Doctor Charcot: "Sí Poeta hay en ti hiperestesia para el dolor —perdona el tecnicismo—, pero Musa del siglo XIX me complazco en alardear mi sabiduría"[43].

La actualidad del vocabulario y del tema no es una característica relevante para que, formalmente, *Teatro fantástico* sea una obra que empalme con las preocupaciones literarias de renovación, de modernidad. A Jacinto Benavente, le atraen los rasgos específicos del Simbolismo, mas su adaptación de los temas no es una empresa suficiente para participar de la modernidad artística que alborea al final del siglo XIX. Intuición de la necesidad de un teatro con exigencias artísticas, conocimiento de la actualidad del arte eso sería lo que Jacinto Benavente aportó a la renovación del teatro español, años más tarde con su participación en el *Teatro Artístico*.

Tratándose del teatro de Benavente, se habla muchas veces de su público y del espectro social que sus obras fueron formando a la comedia burguesa del siglo veinte. Rara vez se pone en tela de

---

[42] *Ibídem*, p. 24.
[43] *Ibídem*, p. 23.

juicio las etiquetas que se dio a sus obras según las épocas sin recalcar apenas los rasgos formales que suponían. Al observar con lupa las raíces simbolistas de *Teatro fantástico* de Jacinto Benavente se descubre que los principios de aquel movimiento artístico, preludio de las reacciones vanguardistas, sólo resultaron ser un matiz en esta primera obra del autor madrileño, eso sí diferente de la producción dramatúrgica de aquel entonces. Mas la obra no rompe con el clacicismo teatral sino en apariencia, ya que no ofrece una verdadera refundición formal de los elementos dramatúrgicos. Ni el texto, ni las acotaciones dejan prever un cambio relevante en los hábitos teatrales al uso en España. Tal vez la obra hubiera causado sensación por la novedad o más bien la actualización del tema del sueño, pero sin alejarse de una comedia burguesa que ahora preferiría los parlamentos intimistas a las peripecias anticuadas del drama a la Echegaray.

BIBLIOGRAFÍA

BABLET, Denis. *Le décor de théâtre de 1870 à 1914*, Paris, Editions du C.N.R.S., 1965.

BABLET, Denis (Etudes réunies par), KOENIGSON, Elie, (et présentées par). *L'œuvre d'art totale*. Paris: C.N.R.S. Edition, 1995.

BENAVENTE, Jacinto. *Teatro Fantástico*. Madrid, Tipografía Franco-Española, 1892.

BENAVENTE, Jacinto. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1956.

BARROT, Olivier, ORY, Pascal. *La revue blanche*. Histoire, anthologie, portraits. Paris: U.G.E., col. 10/18, 1992.

BOREL, Jean-Paul. *Théâtre de l'impossible. Essai sur une des dimensions fondamentales du théâtre espagnol au XXè siècle*. Neuchâtel (Suisse): Editions de la Baconnière, 1963.

CABANNE, Pierre. *Dictionnaire des arts*, tome I. Paris: Bordas, 1979.

CORVIN, Michel. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris: Bordas, 1991.

DÍEZ BORQUE, José María. *Historia del teatro en España, tomo II, siglo XVII, siglo XIX*. Madrid: Altea, Taurus, 1988.

DÍEZ ECHARRI y ROCA FRANQUESA, Historia general de la Literatura Española e Hispanoamericana. Madrid: Ed. Aguilar, 1968.

FUENTE BALLESTEROS, Ricardo de la. *Introducción al teatro español del siglo XX (1900-1936)*. Valladolid: Aceña, 1988.

GARCÍA PLATA, Valentina. "Primeras teorías españolas de la puesta en escena: Adrià Gual". *A.L.E.C.*, 1996.

GULLÓN, Ricardo. *Direcciones del Modernismo*. Madrid: Alianza Editorial, col. Alianza Universidad, 1990.

MAETERLINCK, Maurice. *Le trésor des humbles*. Paris: Fasquelle, 1949.

Théâtre complet, I. Paris, Genève: Ressources, 1979.

MALLARMÉ, Stéphane. *Igitur. Divagations. Un coup de dés*. Paris: Gallimard, 1976.

MATHÍAS, Julio. *Benavente*. Madrid: EPESA, 1969, p. 10.

MONLEÓN, José. *El teatro del 98 frente a la sociedad española.* Madrid: Cátedra, 1975.

MONTERO ALONSO, José. *El Madrid de Jacinto Benavente*. *Itinerarios de Madrid XIX*. Madrid:, Instituto de Estudios Madrileños, 1959.

POSTIC, Marcel. *Maeterlinck et le symbolisme*. Paris: Editions A.-G. Nizet, 1970.

ROBICHEZ, Jacques. *Le symbolisme au théâtre. Lugné-Poe et les débuts de l'Œuvre*. Paris: l'Arche, 1957.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. *Ideología y teatro en España 1890-1900*.

Zaragoza: Libros Pórtico, Departamento de Literatura española. Universidad de Zaragoza, 1986.
El teatro pético en España. del Modernismo a las Vanguardias. Murcia: Secretariado de Publicaciones y Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia. 1993.

RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del Teatro Español, siglo XX*. Madrid, Cátedra, col. Crítica y estudios literarios, 1992.

SAÍNZ DE ROBLES, Federico Carlos. *Jacinto Benavente*. Temas Madrileños XII. Madrid, Instituto de Estudios madrileños, 1954.

SHAKESPEARE, William. *Beaucoup de bruit pour rien*. Traduction de François-Victor Hugo. Paris: Garnier-Flammarion, 1964.

UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre*. Paris: Messidor/Editions Sociales, 1982.