

INTRODUCCIÓN

No parece arriesgado, a día de hoy, afirmar que Juan Benet es uno de los tres o cuatro novelistas más importantes del siglo xx español y, con permiso de los representantes del *boom*, uno de los grandes narradores de la lengua de Cervantes. Numerosas tesis, monografías y artículos científicos dan fe de ello, amén de la pléyade de homenajes que se le han rendido en los más diversos foros. Si acaso, resulta un poco más audaz defender su relevancia como pensador; precedido por su fama de polemista, sus ideas solo han sido interpretadas con seriedad por sus incondicionales, y desacreditadas, por su heterodoxia y aire provocador, por sus detractores. Se comprende, pues, que el rescate de su pensamiento sería un poco más peliagudo que el de sus relatos. Ahora bien, si existe un área movediza, donde cualquier observación se antoja un grito en medio del desierto, esa es, sin duda, su producción dramática.

Benet siempre fue muy crítico con su faceta teatral. Las pocas veces que habló del tema lo hizo con gran displicencia. Por lo general, prefería guardar silencio, como si sus incursiones en el teatro constituyesen deslices o meras veleidades de juventud. Con ello consiguió que no solo el circuito de la escena ignorase sus aportaciones, sino que incluso sus más entusiastas adeptos fueran desconocedores de esta parcela, y que los pocos que sí tenían noticia de ella la considerasen un producto menor. Una de las últimas bibliografías con aliento de exhaustividad —Margenot (2003)— es sintomática a este respecto.

En vida, Benet solo dio a la imprenta seis de sus obras teatrales, así como una séptima pieza a caballo entre el teatro y la narrativa. La publicación de la gran mayoría se produjo, por lo demás, con notable discreción, como si pretendiese que nadie se apercibiera del movimiento. El único volumen que suscitó algo de expectación fue la antología *Teatro*, uno de los primeros textos editados por Siglo XXI en España, donde se recogían tres de sus dramas: dos inéditos y uno que ya había sido dado a conocer en una revista. Tampoco este hito, empero, tendría demasiada repercusión.

Su creciente popularidad como novelista eclipsaría sus otros desempeños y finalmente decidiría abandonar su pluma de dramaturgo, retomándola tan solo de forma parcial en dos ocasiones: en el híbrido antes aludido y en una traducción, realizada dos años antes de su muerte, de cuatro piezas breves de Beckett. Sus escarceos con las tablas quedarían, por tanto, oscurecidos casi totalmente. Tanto es así, que cuando di comienzo a mi investigación prácticamente nadie sabía de qué estaba hablando. «Ah, ¿es que Juan Benet escribió teatro?», era la apostilla más habitual, a la que solía acompañar un mohín de desconfianza, como si la posibilidad representase no ya tanto un desatino cuanto una inconveniencia en un autor suficientemente consagrado. Lo cierto, sea como fuere, es que el madrileño no solo se dejó tentar por el arte de Talía, sino que su dedicación al mismo ocupa un lugar mucho más destacado de lo que se piensa.

Como se sabe, Juan Benet comenzó a ser conocido tras la publicación de *Volverás a Región*, en 1967. Seis años antes había editado de su propio bolsillo el libro de relatos *Nunca llegarás a nada*, al que seguiría, al cabo de un lustro, el ensayo *La inspiración y el estilo* (1966). Tales son, según muchos manuales, sus inicios en el mundo de la literatura. Pocos recuerdan que Benet veló sus primeras armas literarias en el campo del teatro, y casi ninguno que no fue solo en una ocasión, sino hasta en cinco. De tales tanteos, únicamente tres verían la luz por aquel entonces y, de nuevo, sin hacer apenas ruido. No deja de ser elocuente, aun así, esta inclinación primeriza. Entre sus otros proyectos de esa época, se cuenta la primera versión de lo que después sería *Volverás a Región* —a la que proyectaba titular «El guarda»—, así como otros esfuerzos narrativos que aún hoy continúan inéditos.¹ Sin embargo, los hechos objetivos hablan claramente de que su inicio en el mundo de las letras no fue con la narrativa, sino con el género dramático, con una tragicomedia en dos actos llamada *Max*, así como dos publicaciones posteriores. Sería después de estas cuando nuestro autor apostase con más empeño por la narrativa. Más adelante ahondaré en las vicisitudes editoriales y críticas de cada una. Queden por ahora patentes estos datos objetivos, ilustrativos respecto de ese gusto por la escena del primer Benet, no solo como escritor, sino también como comediante.

«Era un gran histrión», dice Eduardo Chamorro (2001: 27) en su libro de memorias sobre el ingeniero; y más adelante: «admiraba demasiado la exageración» (*id.*: 33). Cualquiera que sepa algo sobre su persona puede certificar la justeza de estas afirmaciones. Debajo de su máscara de autor impenetrable y hombre huraño, se ocultaba un carácter burlón, entrevistado en su punzante ironía, que alcanzaba su apogeo en las reuniones con los amigos. De todos son conocidas las charadas que organizaba en su casa de la calle Pisuerga: como cuentan sus discípulos y camaradas, el

¹ Cabe apuntar que parte de esta producción se hizo pública con la aparición, en 2012, de *Variaciones sobre un tema romántico*. En cuanto al resto, el novelista José Suárez Carreño declaró en una ocasión que Benet y Luis Martín-Santos habían concurrido juntos al primer Premio Café Gijón (1950): este último con un texto sobre el que se ha especulado mucho —*El vientre hinchado*— y nuestro autor con una narración «muy faulkneriana» titulada «Paraíso perpetuo» (*apud* Bravo, 1985: 208, n. 38).

ingeniero solía recibirlos disfrazado de revisor, y entre todos montaban una modesta e irreverente representación, en la que remedaban los pasajeros de un tren (*id.*: 41). Ese era el plato fuerte, aunque también había otros números, en los que se exacerbaba una situación hasta desatar la carcajada o se parodiaba a los más circunspectos maestros del Séptimo Arte. Todo esto, digo, es del dominio público desde antes de la muerte de Benet. Hay, sin embargo, otros hitos que, menos conocidos, completan el cuadro de su personalidad histriónica, proclive al disfraz y la farsa.

El primero lo revela el escritor y compañero de francachelas Vicente Molina Foix (2010a: XIV) en el prólogo al *Teatro completo*: en él habla de su afición a «crear *alter egos* faranduleros», entre los que destacaba el Profesor Calefato, «un desastrado sabio con ínfulas musicales que el escritor, disfrazado meticulosamente antes de la pantomima, encarnaba en los días de Navidad para regocijo de los hijos pequeños y de ciertos amigos adultos acogidos a veces en la celebración». En cuanto al segundo, también glosado por el novelista alicantino, remite a un círculo menos familiar, y posee una importancia mucho más decisiva: su participación en las actividades de la Orden de Caballeros de Don Juan Tenorio, en la década de los cincuenta. Compuesta por personalidades de la cultura y el espectáculo de la posguerra, su principal objeto consistía en homenajear la inmortal obra de Zorrilla; para ello, entre otras cosas, escribían versiones de la historia donjuanesca: parodias que representaban ellos mismos y que serían compiladas en el volumen *Teatro civil: 1949-1959*. Dos de los títulos antes citados del ingeniero forman parte del mismo: *El Burlador de Calanda* y *El salario de noviembre*, ambos terminados más de diez años antes de la publicación de su primera novela.

Estos datos nos demuestran que el desinterés de Benet por el teatro no era todo lo sincero que aparentaba; bien al contrario, encubría una querencia recurrente, perfectamente relacionable con su personalidad guasona. Esta brilla con fuerza en sus novelas, aun en las más graves; así lo refrenda Molina Foix (*id.*: IX), en unos términos muy parecidos a los de Chamorro: «Hay un espíritu histriónico y travieso en la literatura de Benet que no todos han visto o aceptado, por ceguera o respeto desmedido, y en eso, aunque no solo en eso, Benet se asemeja a Beckett». También Chamorro (2001: 33-34) incide en esta comparación, enmarcando al ingeniero en «la trayectoria que comienza con el chamán y el druida y alcanza hasta Valle-Inclán, Ghelderode y Beckett». Como veremos, no son los únicos que remiten a la obra del irlandés para iluminar la benetiana. Ambos tienen el alma dividida entre la novela y el teatro. Benet, sin embargo, solo alcanzaría la gloria en el primer dominio.

Aparte de estos, hay otros detalles que, insertos en su producción narrativa, delatan su propensión a las candilejas. En primer lugar, tendríamos el uso insistente de la *metáfora teatral*: la vida como teatro, el mundo como escenario y las personas como intérpretes (*cfr.*, por ejemplo, Margenot, 1994: 39-40, Molina Ortega, 2007: 61-65, y Serrano, 2010: 359-400). A este aspecto, un tanto anecdótico, habría que añadir otro de tipo formal, más significativo y no siempre reconocido: la habilidad de Benet para construir diálogos. Que en la mayoría de sus obras rehusase construir

conversaciones naturalistas o que prefiriese el fluir del monólogo interior no quiere decir que no dominase el arte. Ciertos pasajes de sus grandes novelas y numerosos de los títulos de menor envergadura lo ponen de manifiesto. Amo (1993; cursiva del autor) compara su caso con el de Henry James, quien

escribió novelas que no eran, como él mismo decía, sino dramas o comedias, en donde en vez de colocar delante de cada parlamento el nombre de cada personaje encargado de pronunciarlo, se añadía después el consabido «aseguró Menganito» o «preguntó Zutanita». Así Benet repartió en sus novelas situaciones y *escenas* que muy bien podían haberse presentado en su teatro.

El mismo comentarista, no obstante, se cuida de matizar la comparación: frente al estrepitoso fracaso del novelista norteamericano —abucheador por su pieza *Guy Domville* (1894)—, Benet «[n]o es que *hubiera sido* un buen dramaturgo [...], sino que lo era, lo fue, y ahí están sus piezas para demostrarlo» (*ibid.*; cursiva del autor).

Así es: ahí están sus piezas; por fin *están* sus piezas. Ellas son, en último término, la mejor evidencia. Olvidadas durante décadas, en mayo de 2010, gracias a los esfuerzos de los herederos y al interés de Siglo XXI, consiguieron, de una vez por todas, salir a la luz en la antología *Teatro completo*: edición que corrió a cargo de quien escribe estas líneas y que supuso uno de los proyectos más largo tiempo acariciados por muchos seguidores del escritor. Con ella se hizo justicia al gusto benetiano por el teatro, en general, y a su condición de escritor dramático, en particular. En los meses siguientes, la prensa se hizo eco de la noticia, celebrando la recuperación del Benet comediógrafo,² y el volumen fue presentado en la carpa «Carmen Martín Gaité» de la Feria Internacional del Libro de Madrid. Se dio, además, una coincidencia deliciosa: fue el último título que publicó Siglo XXI antes de ser absorbida por el grupo Akal. Se puede decir, pues, que vino a cerrar el círculo, a completar un dibujo que llevaba demasiado tiempo a medias.

El estudio que ahora comienza aporta una guinda más al pastel. En él me lanzo al minucioso escrutinio de las trece obras que forman dicha antología, así como del híbrido antes mencionado. Al principio, mi mayor aspiración era rescatar del ostracismo al teatro del ingeniero, otorgarle la visibilidad negada. La publicación del citado volumen relativizó la pertinencia de dicho objetivo, pero no lo volvió baladí. Nada de eso: hoy, más que nunca, hace falta un estudio de conjunto. La actualidad y accesibilidad de los dramas hacen que este sea el mejor momento para reivindicar esta parcela de la creación benetiana y porfiar por que, de aquí en adelante, sea contemplada no solo en las notas biográficas del ingeniero, sino también en los diccio-

² Entre notas y reseñas, aparecieron, que yo sepa, diez textos, a saber: Barrigós (2010), Caparrós Gómez de Mercado (2010), Cortina (2010), Fernández de Castro (2010), Ferrer (2010), Molina Foix (2010b), Riaño (2010), Vallejo (2010) y Villán (2010 y 2011). Cabe apuntar que en todos ellos la valoración de la antología era, quitando algún reparo circunstancial, positiva.

narios y manuales de historia de la literatura y el teatro, tanto españoles como internacionales.³

De este objetivo general se derivan otros más específicos. Para empezar, me interesa rastrear las concomitancias entre la dramaturgia y la narrativa de nuestro autor. Dado que, como dije, la mayoría de sus dramas fue compuesta antes de darse a conocer como novelista, es de esperar que en ellas se aprecien, por tenuemente que sea, constantes temáticas y estilísticas en agraz. Me empuja algo más que un prurito arqueológico. Con mi examen pretendo verificar si su predicamento como renovador de las formas es extensible a su faceta dramática. No me refiero, por supuesto, al plano sociológico, toda vez que la totalidad de su dramaturgia pasó completamente desapercibida y es imposible atribuirle el mismo peso que a sus novelas. Lo que me interesa es su relación con los modelos imperantes en la época y su presumible adscripción a una línea vanguardista. Como se verá, los vínculos con el Teatro del Absurdo hacen más que plausible un análisis en paralelo con los mayores representantes de esta corriente.⁴

En paralelo con este objetivo, se encuentra la otra gran meta de este estudio. Convencido de que analizar el teatro aplicando los mismos criterios que a la narrativa o a la poesía ofrece resultados muy parciales —a veces incluso inexactos—, mi segundo objetivo particular será considerar el *corpus* en cuanto literatura teatral, es decir, en los rasgos que determinan su pertenencia al orbe dramático. Es mi intención traer a discusión uno de los reparos que podrían ponerse al teatro de Benet: su escasa teatralidad. Con esto busco perfilar su valor ya no respecto al resto de su producción ni a la dramaturgia más rompedora de su tiempo, sino *per se*, por su constitución formal. A este fin, recurro a un modelo teórico nutrido de los últimos avances en investigación semiológica y con garantías de eficacia: la dramatología del Dr. José Luis García Barrientos.

De este modo, el trabajo se divide en dos partes bien definidas, más o menos correlativas a los objetivos propuestos. En la primera, tras contextualización del *corpus*, ofrezco una introducción a los títulos que lo conforman. Esta no se limita a consignar las vicisitudes editoriales y resumir el argumento de cada obra, sino que incluye un pormenorizado repaso de su fortuna en los escenarios, referencias a los

³ Con anterioridad a la aparición de *Teatro completo*, los recuentos que aludían a ella eran realmente escasos, y en ninguno de ellos la mención superaba el párrafo. Destacamos los diccionarios de Gómez García (1997: 95) y Huerta Calvo, Peral Vega y Urzaiz Tortajada ([dirs.] 2005: 78) —ambos de teatro—, así como el de Bregante (2003: 106) —de literatura—; y en cuanto a manuales, estaban el de historia teatral española de Oliva (1989: 398), el dedicado a la escena patria del siglo xx de Pedraza & Rodríguez (1995: 522) —los únicos que hacían mención a la antología *Teatro*— y el dirigido por Canavaggio (Tena & Resot, 1993: 283) sobre la historia literaria de nuestro país, donde, de todas maneras, solo se aludía a *Max*... y sin siquiera citar el título. Aunque la tónica después de la publicación de la dramaturgia completa parece seguir siendo la misma —con una brevísima, a la par que decepcionante, alusión a *Max* en el volumen correspondiente de la ambiciosa *Historia* dirigida por José-Carlos Mainer (Gracia & Ródenas, 2011: 114)—, confiamos en que pronto cambien las cosas.

⁴ Sirvan al mismo mis contribuciones de los últimos años (Carrera Garrido, 2008, 2012a, 2014a y 2014b) y de la profesora Bobes (2012), animada por mi investigación.

artículos y capítulos de libro que han aludido a ellas, así como una reflexión sobre los modelos con los que se podrían relacionar. Dado que hasta hace poco solo se conocían cinco de las catorce piezas contempladas, la presentación será desequilibrada. En el capítulo titulado «Las piezas de *Teatro civil*: el homenaje irreverente» doy cuenta de todas las razones que explican esta descompensación.

Por lo que respecta a la segunda parte —la más sustancial—, se consagra al análisis dramático. En él también menudearán las alusiones a la narrativa de Benet y a referentes vanguardistas. El foco, de todas maneras, se concentra en su creación dramática, en sus atributos específicamente teatrales. En esta parte reside, sin duda alguna, el mayor aporte del libro. Mi designio es emular a aquellos —Compitello, Benson, etc.— que, sumergiéndose en las estructuras y códigos significantes de sus novelas, han logrado ilustrar su funcionamiento y poner de relieve su carácter renovador. En una dramaturgia tan desatendida y cuestionada como la que nos ocupa, se trata, sin duda, de la tarea más pertinente.

Tal es mi plan, tales las etapas del viaje. Para él parto, por así decirlo, con las manos vacías; o mejor dicho, *partía*. Desde la publicación del *Teatro completo* han aparecido, como apuntaba, algunos textos, la mayoría de muy relativo interés científico. Ahora bien, cuando comenzó la búsqueda —allá por 2005—, el panorama era mucho más desolador. Un estudio global como el de García Pérez (1998: 178-180), que se ocupaba sumariamente de *Max* y de las tres piezas de *Teatro*, no listaba en su bibliografía más que tres entradas sobre el asunto: una breve reseña de José Monleón y dos artículos —de Fernández Insuela (1993) y Amo (1993)— recogidos en sendos homenajes tras la muerte del escritor (el de *Ínsula* y el de *El crítico*). A esta reducida nómina añadía una monografía posterior —la de Díaz Navarro (2000)— otras tantas remisiones: dos artículos de Octavi Martí (1995a y 1995b) sobre la presencia de Benet en el Salón del Libro de París en 1995 —en cuyo marco se representó una de sus obras y se hizo una lectura dramatizada de otra— y una breve reseña de Haro Tecglen (1980) del montaje de *Anastas* en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Tal era, por entonces, lo único que se había escrito sobre el objeto de estudio... aunque sería mejor decir «que *parecía* haberse escrito».

No voy a enumerar aquí todas las referencias centradas, parcial o totalmente, en el teatro benetiano; para ello remito al anexo bibliográfico. Señalo tan solo que la investigación —enriquecida por las impagables aportaciones de los Benet y algún que otro informador desinteresado— fue iluminando un ámbito que, de estar prácticamente desierto, pasó a contemplar un nutrido número de fuentes de diversa condición y procedencia. Ninguna de ellas, es cierto, se ocupaba de la materia con demasiada profundidad: entre que muchas se restringían a un título en particular y que todas manejaban información incompleta y, en ocasiones, demasiado sesgada por la displicencia del autor, la imagen resultante era de lo más fragmentaria. Había, aun así, algunos documentos apreciables, que me ayudaron en mis primeros pasos. Entre ellos hay que citar el de Cabrera (1983), los ya mentados de Monleón, Fernández Insuela, Amo y García Pérez, el también aludido de Chamorro y el de Lope (1996);

todos ellos van más allá de la mera noticia, dan claves que, en una fase inicial, me sirvieron para orientar las pesquisas. En cuanto al resto, aunque también contribuyeron a esclarecer zonas oscuras, lo hicieron de una manera más localizada. Quiero destacar, en cualquier caso, la copiosa cantidad de noticias referidas a la representación parisina, obviadas por la mayoría de los críticos y que, sin embargo, suponen, en sí mismas, la legitimación de la teatralidad benetiana. Tanto estas como el resto de textos me serán de apoyo para alcanzar mis propósitos.

Mención aparte merece la ingente cantidad de estudios existentes sobre la narrativa de nuestro autor. También de ellos, como no podía ser de otro modo, me valgo en mi escrutinio. La recién aludida carencia de bibliografía sobre el objeto de análisis me obliga a recurrir a ellos, pero, sobre todo, mi voluntad de detectar afinidades entre los dos polos. No pierdo de vista, con todo, la especificidad de cada medio de expresión: en ello radica, como dije, uno de mis primeros compromisos. A él va unido otro no menos importante: el de integrarme en el dilatado discurso crítico sobre la creación benetiana. Como sugería, la idea es espolear la discusión, seguir alentando a los expertos a volver la vista hacia un campo apenas explorado. A ello van encaminadas las páginas que siguen, así como otras impresas en otros lares.⁵

⁵ A los textos mencionados en la nota anterior se unen otras dos publicaciones propias, la primera sobre *Anastas* y la naturaleza del compromiso desplegado en ella (Carrera Garrido, 2008), y la segunda sobre *Un caso* y sus vínculos con la tradición gótica (Carrera Garrido, 2012b).