NOTAS EN TORNO A «LOS INTERESES CREADOS» Y SUS POSIBLES FUENTES

POR

JOSE VILA SELMA

LA COMPRENSIÓN GENÉRICA DE UNA OBRA TEATRAL (1)

1. La comprensión crítica de una obra teatral tiene exigencias específicas que proceden de género literario; en consecuencia, se puede afirmar, sin grandes riesgos de error, que no hay que considerar como lo específico de un drama un predominio de lo coloquial, pues éste determina lo teatral de una obra sólo junto con otros elementos de muy distinta índole, y nunca sin éstos, como son la estructura de los personajes, que deben sostenerse de «pie» (2), su verosimilitud, la armonía de la acción, movimiento y ritmo escénico, decoración, luminotecnia, etcétera.

La crítica literaria de una obra de teatro no la estudia representada, lo que es una limitación, pero esta limitación puede ser superada. Esta forma de crítica, bajo la influencia del positivismo, considera el diálogo teatral como materia lingüística (véase, por ejemplo, WERNER BEINHAUER: *El español coloquial,* Madrid, 1968) o como matriz nutricia para la historia de las ideas (véase, por ejemplo, K. VOSSLER: *Racine,* Madrid, 1942). Sin embargo, en toda obra teatral hay una relación sustantiva que ha sido desdeñada: es aquella que vincula la lengua con el personaje de ficción, pues éste puede manifestar su personalidad gracias a la lengua, lengua literaria, ciertamente, y hasta intensamente literaria, puesto que el diálogo teatral está siempre concebido y es siempre creado en función de la personalización verosímil de un tipo ima-

(1) Consideramos que la crítica literaria no debe detenerse en el conocimiento exhaustivo y único de la biografía *externa* de un autor, sino en aquellas razones que le exigen figurar en la historia literaria, razones que, constituyendo su biografía *interna* y entretejidas con la fisonomía de su época, sólo se encuentran en su obra. Y ésta, para alejarnos definitivamente de un positivismo a lo Taine o de un historicismo a lo Menéndez Pelayo, no debe ser explicada *desde* una simple perspectiva histórica, sino en función de sus *topoi* o núcleos estructurales.

(2) Expresión propia del *argot* teatral, empleada en un doble sentido, ya para expresar que una obra, antes de ser estrenada, está siendo ensayada sobre el escenario y los actores saben ya la letra de sus papeles, es decir, el instante en que debe operar la dirección escénica; ya para calificar una obra cuya verosimilitud es ejemplar, tanto en su acción como en la textura de sus personajes.

ginado; lengua, por tanto, que es utilizada por el autor *para* una personalidad de ficción.

Esa relación entre lengua literaria y personaje se expresa por lo que hemos dado en llamar «semántica teatral», que es —a modo de definición ocasional— aquel significado que la lengua adquiere al servicio de una situación teatral dada y concreta. Por tanto, la «semántica teatral» es esencialmente diacrónica, puesto que en ella y en cada uno de sus momentos encontramos el desarrollo progresivo del tema.

2. Para concretar lo dicho, nada más oportuno que recurrir a dos ejemplos. Tomemos el primero de Molière, citado por Jacinto Benavente en su prólogo a *Los intereses creados*, y a quien la crítica, equivocadamente, considera como modelo benaventino; el otro será del mismo Benavente y de la obra que es motivo de estas notas y cuyas fuentes posibles indagamos.

Acudamos al *Tartuffe* (1667), obra gozne sobre la que gira el teatro europeo hacia la modernidad plena. El tema de la obra —es sabido— es la hipocresía y la avaricia ocultas bajo el manto de una falsa piedad y una disimulada, casi incontenible sexualidad; la acción está formada por el conjunto de situaciones en las que se manifiesta la influencia del tema axial, en los otros personajes y en las recíprocas relaciones entre estos, así como por la gestión personal del protagonista en busca del logro de sus fines. *Tartuffe* es el tipo literario universal de la hipocresía.

Entre estas situaciones protagonizadas por *Tartuffe*, detengámonos en la de la escena tercera del acto tercero: Elmire, la protagonista, y Tartuffe, están frente a frente; Molière nos quiere mostrar, definitiva e indudablemente, la verdadera personalidad de Tartuffe, quien, tras unos galanteos (versos 878-882) y declaraciones de propia humildad, comienza a desvelar aspectos contrarios a su aparente manera de ser: su sexualidad contenida, ante el perfume que exhala el pelo de Elmire (v. 884), por ejemplo, y nos ofrece su verdadera fisonomía precisamente como réplica, según una perfecta estilística teatral, al adjetivo de *pieux* que Elmire dirige a Tartuffe. Pero sigamos leyendo los versos 903-921, que traducimos:

903 ELMIRE.—En cuanto a mí, deseo una palabra
en la que todo vuestro corazón se abra y no me oculte nada.
905 TARTUF.—Y yo no deseo otra cosa, por gracia singular,
que mostrar ante vuestros ojos mi alma entera,
y juraros que los comentarios que hice
sobre los visiteos que hacen a vuestras gracias,
no suponen hacia vos odio alguno,
910 sino un transporte de celo que me arrastra,
un puro impulso...

ELMIRE.— Así lo creo,
y creo que mi salud os preocupa mucho.
TARTUF.—Sí, señora, no lo dudéis, y mi fervor es tal...
915 ELMIRE.—¡Ay! Me hacéis daño...

Aquí, en este punto, se echa de menos una anotación teatral que indicara la presión de la mano de Tartuffe, avarienta esta vez de caricias, sobre el brazo de Elmire, como confirma la expresión del verso 916 y siguientes. Estas anotaciones teatrales implícitas son la base del proceso semántico o analógico al que nos referimos inmediatamente.

TARTUF.— Es por exceso de celo.
Jamás pensé haceros mal alguno;
por el contrario, más bien...
ELMIRE.—¿Qué hacéis con la mano?
920 TARTUF.—Toco vuestro vestido; la tela es suave.
ELMIRE.—¡Por favor!, dejadme; tengo muchas cosquillas.

3. He aquí las expresiones cuyo sentido directo sufre un proceso analógico en busca de una semántica teatral:

v. 910. *Sino un transporte de celo que me arrastra.*

Con esta frase, Tartuffe inicia el proceso analógico, puesto que sobre *celo* comienza a pesar un equívoco, cuya verdadera faz no está en el coloquio, sino en la intención y en el gesto y en el tono de la voz del actor, que dará a entender, moviendo la fantasía del espectador, que su transporte lo es de amor carnal y no de piedad virtuosa.

v. 911. *Un puro impulso.*

El proceso analógico se afianza.

Tartuffe califica su amor de «puro» sentimiento.

Adviértase el doble sentido de los sustantivos, es decir, de la verdadera personalidad de Tartuffe, pues como decíamos, estructuralmente (3) tiene que haber un perfecto concento entre «escritura» —expresión de la hipocresía de forma sustantiva y coloquial— y estructura teatral del personaje; advirtamos la escasez de adjetivos, y los que hay, sirven

(3) Admitimos que este término se presta a confusiones, sobre todo hoy, cuando el estructuralismo práctico —pensemos en SOLLERS— está tomando orientaciones marxistas. Más modestos en nuestra intención, «estructura» significa para nosotros la manera como quedan íntimamente vinculados entre sí *todos* los elementos de una obra teatral, en una armonía que da fe de la bondad del logro o de su lamentable mediocridad. Más escuetos, diremos que para nosotros la comprensión del término «estructura» se limita a la armoniosa integración de todos los elementos genéricos de una obra literaria.

para reafirmar el cambio semántico que se está dando en lo sustantivo de la lengua y en la sustantividad de los personajes.

v. 915. *¡Ay! Me hacéis daño.*

A partir de este verso, toda la semántica lógica o gramatical se trueca en «semántica teatral», diacrónica en cuanto al tema de la obra, como consecuencia del gesto, físico, sexual, de Tartuffe por acercarse al cuerpo de Elmire, como confirman los vv. 916 y siguientes, hasta el fin del texto citado. Y con este texto, también cambia la orientación temática de la obra en busca del desenlace definitivo.

4. Advirtamos que tras el desarrollo teatralizado de este proceso analógico, quizá no considerado o no advertido hasta ahora como fuente del dinamismo teatral, genérico, camino para penetrar en la estructura de una obra teatral, el significado directo del estilo molieresco sufre transformación y, cada una de las frases de nuestro texto se ha convertido en una metáfora, al enriquecerse con una significación distinta, opuesta o diferente a la gramatical o lógica. Si, además, tenemos en cuenta que el teatro es el género literario que opera sobre multitudes, podremos advertir la importancia que tiene introducir en el método analítico y crítico de este género el concepto de «semántica teatral» o genérica, con tan profunda influencia en la imaginación y en la fantasía de la inmensa mayoría (ROHLFS: *Lengua y literatura.* Anotaciones de Manuel Alvar. Madrid, Ediciones Alcalá, 1966; 76).

5. Pasemos al ejemplo benaventino. Es este lugar idóneo para indicar, que, según nuestro criterio, dos textos en *Los intereses creados* contienen y sostienen la estructura ideológica y temática, de la peripecia y desarrollo de la obra, y por tanto, al mismo tiempo, uno y otro, complementariamente, son el eje de las situaciones y de las acciones secundarias. Nos referimos a los textos de la escena primera del cuadro primero, y al último parlamento de Crispín, en la escena segunda del cuadro segundo, ambos del acto primero (4).

---

(4) LEANDRO.—Gran ciudad ha de ser ésta, Crispín; en todo se advierte su señorío y riqueza.

CRISPÍN.—Dos ciudades hay. ¡Quiera el Cielo que en la mejor hayamos dado!

LEANDRO.—¿Dos ciudades dices, Crispín? Ya entiendo: antigua y nueva, una de cada parte del río.

CRISPÍN.—¿Qué me importa el río, ni la vejez, ni la novedad? Digo dos ciudades como en toda ciudad del mundo: una para el que llega con dinero y otra para el que llega como nosotros.

LEANDRO.—¡Harto es haber llegado sin tropezar con la justicia! Y bien quisiera detenerme aquí algún tiempo, que ya me cansa tanto correr tierras.

CRISPÍN.—A mí no, que es condición de los naturales, como yo, del libre reino de Picardía (a) no hacer asiento en parte alguna, si no es forzado y en

(a) Alusión a la fantasía y diálogo XLIX, de Tabarín: «Quiénes son aquéllos que son peor que diablos.»

Estos textos nos sitúan ante un dualismo, un desdoblamiento, en los que el alcance general del primero, referido a la sociedad, se corresponde con los límites individualizados del segundo, que alude a la simbiosis Crispín-Leandro, pues cuando en aquél Jacinto Benaven-

---

galeras, que es duro asiento. Pero ya que sobre esta ciudad caímos y es plaza fuerte a lo que se descubre, tracemos como prudentes capitanes nuestro plan de batalla, si hemos de conquistarla con provecho.

LEANDRO.—¡Mal pertrechado ejército venimos!

CRISPÍN.—Hombres somos, y con hombres hemos de vernos.

LEANDRO.—Por todo caudal, nuestra persona. No quisiste que nos desprendiéramos de estos vestidos, que, malvendiéndolos, hubiéramos podido juntar algún dinero.

CRISPÍN.—¡Antes me desprendiera yo de la piel que de un buen vestido! Que nada importa tanto como parecer, según va el mundo, y el vestido es lo que antes parece.

LEANDRO.—¿Qué hemos de hacer, Crispín? Que el hambre y el cansancio me tienen abatido, y mal discurro.

CRISPÍN.—Aquí no hay sino valerse del ingenio (b) y de la desvergüenza, que sin ella nada vale el ingenio. Lo que he pensado es que tú has de hablar poco y desabrido, para darte aires de persona de calidad; de vez en cuando te permito que descargues algún golpe sobre mis costillas; a cuantos te pregunten, responde misterioso; y cuando hables por tu cuenta, sea con gravedad, como si sentenciaras. Eres joven, y de buena presencia; hasta ahora sólo supiste malgastar tus cualidades; ya es hora de aprovecharse de ellas. Ponte en mis manos, que nada conviene tanto a un hombre como llevar a su lado quien haga notar sus méritos, que en uno mismo la modestia es necedad y la propia alabanza locura, y con las dos se pierde para el mundo. Somos los hombres como mercancía, que valemos más o menos según la habilidad del mercader que nos presenta. Yo te aseguro que, así fueras vidrio, a mi cargo corre que pases por diamante. Y ahora llamemos a esta hostería, que lo primero es acampar a la vista de la plaza.

LEANDRO.—¿A la hostería dices? ¿Y cómo pagaremos?

CRISPÍN.—Si por tan poco te acobardas, busquemos un hospital o casa de misericordia, o pidamos limosna, si a lo piadoso nos acogemos; y si a lo bravo, volvamos al camino y salteemos al primer viandante; si a la verdad de nuestros recursos (c) nos atenemos, no son otros nuestros recursos.

(b) *Ingenio:* tiene una significación diacrónica, en relación con el desarrollo de la acción. PFANDL (*Historia de la literatura nacional española en el Siglo de Oro*, Barcelona, G. Gili, 1933, página 264) nos da la siguiente noción del ingenio, dentro del espíritu del Barroco español: «(significa) no sólo cierta disposición psicológica, sino también un ingenio...». En cuanto que la culminación de la peripecia dramática de *Los intereses creados* depende del ingenio de Crispín, Benavente confirma su vinculación indirecta y lejana con la novela picaresca, ya que el pícaro, como los Crispines, constituye una estirpe psicológica de criaturas que aporta su propia concepción de la vida.

(c) *Recursos:* esta nota es complementaria de la anterior, por eso tenemos que insistir en la semántica diacrónica en relación con la peripecia dramática. Crispín nos confiesa la ausencia absoluta de *recursos*, con lo que cobra una vital importancia el *ingenio: Aquí no hay sino valerse del ingenio.* El *ingenio* puede proveer a la falta de *recursos*, los cuales, siendo concebidos puramente como económicos según nos apunta Crispín, adquieren valor adjetivo para toda operación del *ingenio.* A lo largo de la evolución del tema o acción principal, el empleo del ingenio se va individualizando, fraccionando, en las acciones secundarias, que allegan recursos —vanidad de Arlequín y del Capitán, celestineo de Sirena, la misma sacrificada inocencia de Silvia, etc.—, que tienden a la unidad o desenlace —creación de una red de intereses que prevalece contra toda justicia—, que transforman la misma biografía de los protagonistas —es olvidado el proceso de Bolonia— y les proporciona una nueva personalidad social, basada en el poder del dinero, cambio de personalidad de los protagonistas que permite a Jacinto Benavente insistir en la misma trama en *La ciudad alegre y confiada.* Tengamos en cuenta que allegar *recursos* es uno de los dinamismos de la obra, que afecta a todos y cada uno de los personajes, hasta al mismo Leandro, en los dos primeros cuadros; el otro dinamismo, que domina todo el tercer cuadro, es el opuesto: reclamar recursos allegados por parte de todos los personajes secundarios. En el fondo se trata de una única relación la que une a todos los personajes, con dos signos o direcciones opuestas, es decir, que la obra está construida sobre una repetición de situaciones invertidas. La estructura de esta obra cumbre benaventina es, simplemente, una situación que revierte sobre sí misma, repitiéndose con signo distinto: es como una pelota que lanzada contra el paredón del egoísmo es devuelta al jugador que la lanzara con y por egoísmo, diríamos siguiendo un método caro a Ramón Fernández. Esta unidad de las situaciones hace veraces y oportunas aquellas palabras de Ramiro de Maeztu, puestas en labios de Benavente: «No hay bondad» («La obra del noventa y ocho», en *Nuevo Mundo*, 13, VII, 1913). Ahora bien, el juicio de Maeztu tenía alcance para toda aquella España.

te se refiere a dos ciudades, con desfigurados tintes agustinianos en la lejanía, nos está diciendo que la vida no es más que un inquietante forcejear de los hombres olvidados por la fortuna para escalar las murallas de la ciudad afortunada, utilizando la mundanal escala de «los intereses creados», por lo tanto, la única fortuna que es meta para los personajes benaventinos es la económica y material, nunca hay en ellos aspiración alguna hacia una expansión o un desarrollo moral y

---

LEANDRO.—Yo traigo cartas de introducción para personas de valimiento en esta ciudad, que podrán socorrernos.

CRISPÍN.—¡Rompe luego esas cartas y no pienses en tal bajeza! ¡Presentarnos a nadie como necesitados! ¡Buenas cartas de crédito son ésas! Hoy te recibirán con grandes cortesías, te dirán que su casa y su persona son tuyas, y a la segunda vez que llames a su puerta, ya te dirá el criado que su señor no está en casa ni para en ella; y a otra visita, ni te abrirán la puerta. Mundo es éste de toma y daca, lonja de contratación, casa de cambio, y antes de pedir ha de ofrecerse.

LEANDRO.—¿Y qué podré ofrecer yo, si nada tengo?

CRISPÍN.—¡En qué poco te estimas! Pues qué, un hombre por sí, ¿nada vale? Un hombre puede ser soldado, y con su valor decidir una victoria; puede ser galán o marido, y con dulce medicina curar a alguna dama de calidad o doncella de buen linaje que se sienta morir de melancolía; puede ser criado de algún señor poderoso que se aficione de él y le eleve hasta su privanza, y tantas cosas más que no he de enumerarte. Para subir, cualquier escalón es bueno.

LEANDRO.—¿Y si aún ese escalón me falta?

CRISPÍN.—Yo te ofrezco mis espaldas para encumbrarte. Tú te verás en alto.

LEANDRO.—¿Y si los dos damos en tierra?

CRISPÍN.—Que ella nos sea leve. *(Llamando a la hostería con el aldabón.)* ¡Ah de la hostería! ¡Hola, digo! ¡Hostelero o demonio! ¿Nadie responde? ¿Qué casa es ésta?

LEANDRO.—¿Por qué esas voces, si apenas llamaste?

CRISPÍN.—¡Porque es ruindad hacer esperar de ese modo! *(Vuelve a llamar más fuerte.)* ¡Ah de la gente! ¡Ah de la casa! ¡Ah de todos los diablos!

HOSTELERO.—*(Dentro.)* ¿Quién va? ¿Qué voces y qué modos son éstos? No hará tanto que esperan.

CRISPÍN.—¡Ya fue mucho! Y bien nos informaron que es ésta muy ruín posada para gente noble.

... ...

espiritual de sí mismos. Y esto es tan desgraciadamente cierto —y tanto más cuanto que es síntoma de la vida de toda una sociedad, de una sociedad que ha sido matriz de la actual, en la que nosotros vivimos—, que no habría nadie capaz de indicar un solo personaje benaventino con una estructura espiritual plenamente positiva.

Del mismo modo que el dinero desdobla las dos formas de vida ejemplificadas en las dos ciudades, así el individuo se ve forzado a que en su manera de vivir prive aquella de sus dos naturalezas que con más presteza le puede convertir en ciudadano de provecho y fortuna. Por eso, de sus dos naturalezas, la de «los altos pensamientos» es la sojuzgada por la que gusta arrastrarse, aquélla, elevada, es sometida por ésta, reptadora, porque, también de las dos ciudades, la de los desheredados de la fortuna sólo existe para ser absorbida por la otra, la de los afortunados en dinero. Esta concertada dualidad estructural explica la orientación decidida del pensamiento benaventino hacia el plano físico y económico.

En Molière, era la semántica teatral la que imponía la conversión de un significado directo en metafórico. En Benavente no hay realidad sustantiva transformada; es una metáfora temática y estructural, erigida como visión de la vida y del hombre, lo que imprime el ritmo de la acción en busca del desenlace final. Por tanto, las estructuras teatrales de Molière y de Benavente son no sólo diferentes, sino opuestas. En el proceso analógico molieresco todos los recursos teatrales se ponen al servicio de la transformación temática de la personalidad de Tartuffe, quien, por ese proceso analógico, se nos descubre en toda su profundidad hipócrita. Advirtamos que, respecto de Tartuffe, también se puede hablar de una personalidad dual, de un desdoblamiento, pero, a diferencia del dualismo benaventino, el de Tartuffe no coexiste, pues o bien actúa temáticamente el falso Tartuffe o el verdadero, pero nunca ambos concertadamente, como ocurre en *Los intereses creados.*

---

que suele andar junto en uno solo. Mi señor y yo, con ser uno mismo, somos uno una parte del otro. ¡Si así fuera siempre! Todos llevamos en nosotros un gran señor de altivos pensamientos, capaz de todo lo grande y de todo lo bello. Y a su lado, el servidor humilde, el de las ruines obras, el que ha de emplearse en las bajas acciones a que obliga la vida... Todo el arte está en separarlos de tal modo que cuando caemos en alguna bajeza podamos decir siempre: no fue mía, no fui yo, fue mi criado. En la mayor miseria de nuestra vida siempre hay algo en nosotros que quiere sentirse superior a nosotros mismos. Nos despreciaríamos demasiado si no creyésemos valer más que nuestra vida... Ya sabéis quién es mi señor: el de los altivos pensamientos, el de los bellos sueños. Ya sabéis quién soy yo: el de los ruines empleos, el que siempre, muy bajo, rastrea y socava entre toda mentira y toda indignidad y toda miseria. Sólo hay algo en mí que me redime y me eleva a mis propios ojos: esta lealtad de mi servidumbre, esta lealtad que se humilla y se arrastra para que otro pueda volar y pueda ser siempre el señor de los altivos pensamientos, el de los bellos sueños.

En Jacinto Benavente no hay, pues, proceso analógico dentro del personaje. Toda la intención temática hay que buscarla en el acerbo léxico, el cual soporta una transformación semántica, que consiste en la impropiedad lógica o gramatical de algunos vocablos, como comentaremos más adelante.

Las razones benaventinas

6. No puede negarse, según nos confirman los textos benaventinos que acabamos de comentar, que la primera preocupación de Benavente era social, no ya sólo porque trata de reflejar, en el primero de ellos, la dual configuración de la ciudad, sino también porque el segundo texto nos permite afirmar la intención normativa, ya que en el citado (véase núm. 4) parlamento de Crispín encontramos todo un código práctico de comportamiento. Pero tanto lo que sobre el dualismo social nos dice el primero de los textos como cuanto nos enseña sobre la conveniente praxis humana el segundo, no proceden de un planteamiento teórico, sino de una verificación empírica; así, Benavente se nos presenta como un catalizador de la sociedad que conociera y de las formas de vida al uso, por eso su teatro más que creador es receptor de realidades. ¿Qué es lo que configuraba esas realidades sociales en los años de mayor apogeo benaventino? ¿Qué ideas modelaban las almas y los espíritus?

7. Imaginando a Jacinto Benavente en el marco de su generación, le contemplamos preocupado parcialmente por las graves cuestiones de su época. El matiz social de su teatro se queda en consideración emotiva, lo que no era buen sistema ni actitud la más idónea para calar en la gran tragedia que tenía por protagonista a toda aquella sociedad, a la que le ocurrió lo peor que le puede ocurrir a una comunidad, que es perder el sentido de la historia e ignorar el valor y alcance de lo que importa verdaderamente. Jacinto Benavente, con su fililismo, contribuyó en gran manera al adormecimiento general y al inconcluso proceso de germinación del concepto utilitario de la vida, del indiferentismo moral y al triunfo del relativismo en las relaciones humanas. Estos son reproches que se le pueden hacer a Benavente, y su teatro no carece de elementos que los justifican. Ahora bien, detrás de cada obra literaria —sobre todo cuando ésta es teatral— hay una motivación, y ante la de Benavente debemos preguntarnos si las motivaciones que la promovieron podían dar como resultado otra clase de temática o significación general. Consideramos que no; lo creemos honestamente.

Detengamos un instante el hilo de nuestras consideraciones para

determinar la índole de esas motivaciones, aunque sea con perspectiva general. Las grandes corrientes de pensamiento del momento, como puede verse en Sherma H. Eoff, *El pensamiento moderno y la novela española* (Barcelona, 1965), sólo podían decidir un sentido casi axiomático en el tratamiento de los temas literarios; era el imperio del positivismo científico. El postitivismo científico, al incidir sobre la literatura —sobre las ciencias del espíritu, en general— las anima con alma pedagógica, al mismo tiempo que las sensibiliza para la captación de toda realidad circunstancial, que casi nunca coincide con la verdadera realidad, en la que se nutre la auténtica creación literaria. De ahí la intención pedagógica de la obra benaventina, su voluntad normativa. El intimismo natural de Benavente —como se desprende del análisis de su estilo en el conjunto de su obra—, hacía que su teatro fuera eminentemente receptivo, con lo que queremos indicar lo siguiente: en esta receptividad, sinónimo de verdadera creación humana, y que en modo alguno es sinónimo de pasividad (véase KARL RAHNER: *Oyente de la palabra* y *Espíritu del mundo,* Ed. Herder, Barcelona, 1967 y 1963), reside la grandeza y la auténtica aportación literaria de Benavente, que viene a mermar la influencia de las motivaciones de tipo general señaladas inmediatamente antes. Ella es la que convierte la significación benaventina en algo muy positivo para la técnica de la creación literaria, dentro del concierto de autores contemporáneos, y es ella la que nos lleva ahora, en 1969, a descubrir estas calidades benaventinas que fueron inadvertidas en 1952, fecha de mi libro *Benavente, fin de siglo.* Pero dejemos aquí la cuestión, no sin antes apuntar que esa misma receptividad le alejaba de la generación del 98, de talante imperiosamente romántico; no en balde Baroja escribirá *Los últimos románticos,* novela clave para la comprensión de toda esta temática.

No podía Benavente pertenecer ni comulgar con el 98; es evidente. Pese a los intentos de *Azorín* por afiliarle a esa corriente viril —con excepciones— de pensamiento (5). Aunque cabe pensar que *Azorín,* habida cuenta de la amargura, de la tristeza que se desprende del teatro de Jacinto Benavente, pensara en estas palabras de Ortega y Gasset: «... la amargura debe ser el punto de partida que elijan los españoles para la labor común..., la alegría no puede ser un derecho natural ibérico. Gravitan sobre nosotros tres siglos de error y de dolor» (*Obras completas,* «La pedagogía social como programa político», con-

(5) El modernismo de Benavente es ocasional y tributario de la nada. Crispín afirma: *Triste de la alegría de la fiesta:* esta sola frase bastaría para situar a Benavente dentro de la corriente del más deleznable modernismo, ya que es hermana de aquel verso de Rubén Darío en el que el poeta se nos muestra *triste de fiestas.*

ferencia dictada en *El Sitio,* de Bilbao, el 12 de diciembre de 1910, tomo I, p. 495, Madrid, 1946).

8. Tal como ya indiqué en mi libro *Benavente, fin de siglo* (pp. 21 y ss.; 171 y ss.), nuestro autor poseía un gran conocimiento de las formas sociales de vida de la burguesía de su tiempo, a la que él mismo pertenecía; su padre fue, como se sabe, un médico de conocido renombre. Experiencia social que le permitió afirmar que su teatro estaba escrito para que la sociedad que accedía, fervorosa, a sus estrenos pudiera escuchar lo que quería escuchar y no lo que debía oír, con lo que tenemos una prueba más de lo que hemos llamado receptividad.

En la postura crítica de Benavente hay un dandysmo, muy siglo XIX, en el que no faltan aromas verlenianos venidos de las *Fêtes galantes.* Al lado de este dandysmo finisecular tenemos la presencia francesa en el teatro benaventino, tan aludida y nunca concretada.

9. El teatro de Benavente vino a cumplir una misión copulativa entre el del siglo XIX, entre su fase romántica —Martínez de la Rosa— y su aportación positivista —Echegaray—, y las formas ultras de *Los medios seres,* de Ramón Gómez de la Serna; entre el postromanticismo realista (permítaseme la aparente contradicción), a lo Daumier, de Valle-Inclán y la tendencia populista de García Lorca. Como toda función copulativa, la de Benavente era necesaria. Las limitaciones del teatro de Jacinto Benavente nacen, exactamente, de esta necesaria misión que tenía que realizar, pues una misión de vínculo en una época en transformación es algo muy distinto a una aportación renovadora sustantiva. De aquí su sensibilidad a las influencias foráneas.

El conocimiento que del inglés y del francés poseía Benavente, diferenciándose en esto de los escritores contemporáneos, salvo excepciones, le permitió abrir la escena española a formas teatrales europeas decimonónicas, nunca indicadoras de esa renovación teatral que, en la misma Francia, se encamina hacia los grandes misterios modernos, por ejemplo, de Paul Claudel, según opinión de Pablo VI. El mismo Benavente confiesa esa filiación francesista de su teatro cuando escribe:

> Se nos señala la ingenuidad y la gracia refinada del teatro francés. Quise demostrar que también era posible aligerar el teatro escribiendo en castellano. Por otra parte, la alta sociedad que yo describía en estas comedias es la misma en todas partes. De aquí que ellas se asemejen a las de los otros países, dada la identidad de los modelos (PAUL VERDEVOYE: «Littérature espagnole», en *Histoire des Littératures,* tomo II de la *Encyclopédie de la Pléiade,* París, Gallimard, 1956, p. 674; es traducción nuestra, no texto original).

10. Jacinto Benavente está plenamente enraizado en el teatro contemporáneo por el rasgo distintivo de su dramaturgia: la plena con-

cordancia entre sus ideas y la sociedad de su tiempo; es como si nuestro dramaturgo hubiera tenido dotes apreciables y especiales para captar la situación espiritual de su época. Desde el primer instante, *Nido ajeno* (1894), el teatro benaventino tiene aceptación casi universal, en la que sólo son excepción, ¡curiosa excepción!, las inteligencias más agudas y mejor formadas de su momento (6). Ni una sola obra de

---

(6) Copiamos algunos juicios de PÉREZ DE AYALA: *El collar de estrellas* es una obra farisaica, porque lo farisaico quiere decir fingida creencia en la letra con detrimento del espíritu; palabras que no obras; imposición de la ley muerta..., lisonja de vientres perezosos. Su moralidad, por mejor decir su inmoralidad, es esterilidad.»

«Examinando en conjunto, como un panorama, la obra teatral completa de don Jacinto Benavente, echamos de ver en seguida que se trata de un paisaje cuya flora y fauna no corresponden a la zona tórrida, ni a la zona fría, sino a una zona epicena, de transición, en donde el clima se muda arbitrariamente del calor al frío y del frío al calor, sin alcanzar nunca grandes extremos.»

Otra opinión sobre *La princesa Bebé:*

«En definitiva, el mundo de la opereta es el mundo de la incomprensión voluntaria. Es un camino descarriado hacia la felicidad. Ya con voz de la Biblia se nos advierte que el comprender acarrea dolor. El personaje de opereta huye la operación de comprender por ahorrarse la secuela del dolor. Evita las realidades profundas y se apoya en realidades superficiales y fugitivas. Cuando cosas y personas le van siendo familiares, las abandona para no comprenderlas. Su norma de conducta es el cambio, el contraste, la diversidad de decoraciones... Su tono favorito es la sátira personal y ligera, que es un modo de incomprensión... Su inquietud predominante, y casi única, se refiere a las relaciones sexuales..., despojando a la inquietud de su carácter de problema que se ha de resolver una vez por todas, para convertirlo en una sucesión de ensayos experimentales y de cópulas efímeras.»

«... deduzco sinceramente que el concepto dramático del señor Benavente es falso. Su dramática, en mi dictamen, sincero, aunque quizá equivocado, no procede inmediatamente de la vida ni se enlaza directamente con la vida: es intelectual, literario, teatro de teatro. Pero en esta categoría de la dramática meramente literaria, creo que el señor Benavente, por su talento, agudeza y cultura, se halla a muchos codos de altitud sobre los autores congéneres y que sus obras no admiten parangón con las demás de especie idéntica».

«La frecuencia de parecidos que se observe en la obra teatral del señor Benavente demuestra esterilidad de imaginación creadora. Aun sin estar al tanto de los originales en que el señor Benavente se inspiró o con los cuales coincidió por acaso, es bien cierto que las comedias de este autor no producen impresión de abundancia, de exuberancia, de fantasía. Se encarecerá la fecundidad literaria del señor Benavente computando las muchas comedias que lleva escritas; pero, tomada cada comedia de por sí, el tema, asunto o maraña es siempre minúsculo, precario, cuando no baladí. En este extremo presumo que todos están conformes. La aridez inventiva del señor Benavente no estorba a que se le admire; antes estimula la admiración. *Los intereses creados* son apreciados como la perla de la labor benaventina, y *Los intereses creados* no son sino una de tantas adaptaciones modernas de la secular comedia italiana. Y en cuanto a estirar un asunto mínimo hasta que dé de sí tres, cuatro, cinco mortales actos, esto, hoy por hoy, se estima como suprema habilidad.»

«Lo peor del teatro del señor Benavente no es la falta de inventiva, sino la falta de originalidad; no la aridez de imaginación, sí la aridez de sentimiento, y de aquí precisamente su sentimentalismo contrahecho y gárrulo. El señor Benavente (me refiero al señor Benavente autor) es todo mente, intelecto, razón discursiva; es ingenioso, es agudo, es certero en la sátira negativa, la sátira que se ensaña en los defectos del prójimo con fruición, sólo por gozarse en ellos, a diferencia de la sátira moral, que, teniendo siempre presente una norma de perfección, fustiga dolorosamente los defectos por corregirlos. El señor Benavente ha querido fabricar con la cabeza un corazón; pero el corazón que ha puesto en

Jacinto Benavente promueve ese silencio, esa incomprensión del vulgo que acompaña a las obras verdaderamente innovadoras o geniales. La única explicación que cabe encontrar a la audiencia vulgar de la obra benaventina es el fondo costumbrista de su teatro, costumbrismo en el que no se ha insistido por miopía, pues ¿qué es este teatro benaventino sino una comedia de «costumbres burguesas» a lo Paul Her-

---

sus obras es frío y vano, por demasiado raciocinante, cuando es sabido que el corazón ha sido puesto en el pecho con el fin providencial de elevar hasta la inteligencia un vaho cálido y nebuloso con que la luz, en extremo viva de la razón, se empañe, se mitigue y no nos ciegue. Dicen que las obras del señor Benavente encierran su filosofía. Bueno: llamémosla así. Esta filosofía, harto simplista, se reduce, en opinión de los hermeneutas entusiastas del señor Benavente (pues yo no tengo autoridad para tanto), al amor por todas las cosas; filosofía a primera vista un tanto incongruente e incompatible con un temperamento cuya aptitud más notoria y cultivada es la malignidad satírica. Y es que el sentimiento que encierra el teatro del señor Benavente no es tan verdadero amor, la difusión cordial, cuanto una vaga apetencia del amor, el *volebat amares* que dejó San Agustín: quería amar. Y en tal sentido sí que tiene algo de filosofía, por lo menos en la intención, el amor intelectual que resplandece con luz aterida en el teatro del señor Benavente. Al hombre, al más completo y cabal, le falta siempre algo; es como la tierra en que vivimos, que jamás el sol la alumbra en su totalidad y a un tiempo, sino que hay en todo momento un hemisferio de claridad y otro de sombra. El hombre piensa que lo más hermoso en la vida sería aquello que le falta, su hemisferio de sombra, por donde, a veces, el ansia de conocimiento (que esto es la vocación filosófica) le lleva a edificar con la inteligencia el hemisferio ausente y oscuro, enalteciéndolo, como obra suya que es, sobre el otro hemisferio, el más próximo y real, en donde reina la claridad nativa. Nietzsche, hombre flojo y desalentado, predica la filosofía de la fuerza y de la voluntad. En el punto inicial de todo sistema personal de filosofía se observa el mismo fenómeno.»

«... El secreto de la felicidad consiste en deformar la propia mente hasta admitir lo absurdo y caprichoso como razonable y fatal, y de formar el propio corazón hasta simular sin esfuerzo amores y dolores que no se sienten. Preciosa moraleja, a propósito para individuos inútiles y naciones agonizantes».

«Dejando de lado otros antecedentes de poco fuste, se ha señalado el parecido de *La honra de los hombres* con otras dos comedias célebres: *A woman of no importance (Una mujer cualquiera)*, de Wilde, y *Et Dukkehjem (Casa de muñecas)*, de Ibsen. Por lo que atañe a la similitud entre la obra de Wilde y la de Benavente, se parece como un huevo a una castaña; no existe entre ellas asomo de parecido. Respecto a *Casa de muñecas*, ya es harina de otro costal; la obra de Benavente es, a trozos, una imitación de Ibsen, pero una imitación desdichadísima y desprovista de todo discernimiento. Por lo pronto, el personaje espectral, a que hemos aludido más arriba, es un calco de otro personaje de Ibsen. En la obra española se llama Cristián; en la noruega, el doctor Rank. Cristián está enfermo, sin esperanza de curación; ama platónicamente a la muchacha que se hace pasar por madre, adivina y comprende su sacrificio y guarda el secreto. (¿Por qué no lo ha de guardar, si no va a ser su marido ni nadie le moteja de manso?) El doctor Rank está reblandecido y se va a morir en seguida; ama platónicamente a Nora y la comprende mejor que su marido. Sólo que Cristián es un personaje inútil, decorativo y episódico, que interviene únicamente a fin de rellenar escenas, mientras las cosas interesantes se supone que acaecen entre bastidores; si se le suprimiese, no por eso cambiaría en un ápice la comedia ni su pretendido significado artístico y moral. En tanto el doctor Rank es, en la comedia de Ibsen, el personaje más significativo, y no se exige ser muy lince para desentrañar lo que significa. El doctor Rank está pagando culpas ajenas, es un enfermo a causa de los desórdenes de su padre. Ahora bien, como en *Casa de muñecas*, se solventa un conflicto de personalidad entre Nora y su marido, Torvaldo, al cual pone fin Nora abandonando el hogar conyugal, esposo e hijos, a fin de vivir su propia vida, claramente se advierte que esta

vieu, Eugène Bieux, François de Curel, Henri Lavedan? Bien puede afirmarse esto cuando se posee un conocimiento suficiente del teatro de Benavente.

Si las líneas fundamentales de la obra benaventina no son sino calas en la emotividad (7), es decir, en la extraversión de la persona, camino opuesto a aquel que conduce a las profundidades oscuras de la personalidad, no nos extraña la plena coincidencia de estas líneas del teatro benaventino con dos hechos del teatro francés, entre 1880 y 1914, fechas límites de la cristalización temática de nuestro Premio Nobel 1922.

11. Uno de esos hechos es el contenido muy singular del teatro

---

arrebatada resolución es errónea, como lo demuestra el ejemplo del doctor Rank, víctima de los errores paternos; por donde el espectador, por su cuenta, y sin que el dramaturgo le formule con pedantería una ley general y absoluta, infiere de los personajes conocidos y de los hechos observados que las personas casadas, si atienden más al cultivo de la propia personalidad y a la satisfacción del propio apetito que al cuidado y responsabilidad de la prole, acaso hagan pagar sus propios excesos a los hijos. O sea, que en los disturbios matrimoniales hay un factor que ha de tenerse muy presente: la responsabilidad de la descendencia. Y por si no estuviera bastante claro, Ibsen escribió *Espectros* a continuación de *Casa de muñecas*, en la que una especie de doctor Rank es la protagonista.»

«Aun suponiendo que el teatro del señor Benavente se hubiera extendido a todos los países y lenguas, ¿se concibe de alguno de los grandes actores modernos, de universal nombradía, seleccionando tales o cuales obras del señor Benavente para fijarlas en su repertorio, y en ellas, como en el patrón más ancho, verterse, colmándolas, con que así demostrase como actor lo caudaloso de su personalidad? ¿Se concibe a Sara, o a la Duse, o a Zaconi, Novelli, Guitry senior, «luciéndose» y patentizando su capacidad de actores en la representación de las obras benaventianas? ¿Qué obras elegirían? *¿Los intereses creados, Lo cursi, No fumadores, El tren de los maridos?* Sería algo así como un gimnasta, que para ostentar su fuerza levantase vejigas hinchadas de aire. Los actores españoles, más o menos distinguidos, de estos últimos tiempos (los Mendoza-Guerrero, Calvo, Tallaví, Morano, la Membrives, la Xirgu, Borrás, Muñoz), o han excluido de todo punto en su repertorio las piezas del señor Benavente o representan de tarde en tarde una o dos, cuando más, y eso, en parte, por haberlas estrenado; en parte, como oblación al fetiche de la fama. Y es que en las obras del señor Benavente no hay situaciones dramáticas; pero, sobre todo, no hay personas dramáticas, no hay caracteres.»

«... También en *La noche del sábado* hay un personaje muy pomposo que se llama Imperia. Aseguran los hermeneutas que este personaje está lleno de significación; significación que nunca he visto dilucidada, y yo confieso que tampoco he podido desentrañarla. De ser el autor de la obra, para mayor sugestión de misterio trascendente, yo hubiera puesto al lado de aquel personaje otro masculino que se llamase República.»

(7) Colombina nos dice (cuadro II, escena 1.ª): «*Y si he de adiestrarme en hacer padecer por mi amor, necesito saber antes cómo se padece cuando se ama.* Esta frase es típicamente benaventina, por eso llamamos la atención sobre ella. Sus caracteres son los siguientes: 1) Elemento dinámico extravertido: *hacer padecer.* 2) El mismo elemento con dinamismo introvertido: *se padece.* 3) La forma personal en el segundo dinamismo, mientras que es impersonal en el primero. 4) El dinamismo introvertido se convierte en vía de relación entre individualidades, con lo que la forma extravertida sólo existe para ser introvertida en aquel individuo que recibe la influencia de quien *se padece* a sí mismo. De aquí nace la incomunicabilidad invencible entre los individuos. Recordemos aquellas palabras de Ortega, publicadas en *El Imparcial* (10-X-1908): «... su teatro no tiene más punto de contacto que el 'calembour'.»

de Georges de Porto-Riche (1849-1930); este autor, concretamente en *Amoureuse* (1891), empleó lo mejor de sus esfuerzos en el análisis psicológico, llevado a buen término con nuevas formas, de la pasión amorosa, que, a diferencia del apasionamiento romántico, es analizada, bajo la influencia naturalista, como una fuerza imperiosa, que sólo puede ser vencida, según frase demasiado repetida de Oscar Wilde, cediendo a sus embates.

El segundo hecho es toda la teoría dramática de Leon Blum, expuesta en la *Revue Blanche,* durante los años en que fue su crítico teatral; todos los esfuerzos de este crítico tendían a justificar la infidelidad matrimonial como forma de vida libre.

No debemos olvidar que las obras de Jacinto Benavente más singulares, las que le han concedido renombre, son aquellas basadas en el problema conyugal, en el sentimiento amoroso causante de una infidelidad: *Rosas de otoño, Señora ama, La malquerida,* etc. Pero queda por hacer una observación; si Benavente se sitúa dentro de esta corriente, entre psicológica y naturalista, no lo hace por haber prestado atención a la importancia que, en sus años de formación, los de mayor influencia de Jacobi, adquirió la psicología, el sentimiento, sino porque en la libre manifestación de éste ve, no las consecuencias de un naturalismo, sino uno de los síntomas de la «degeneración» de la condición humana, siguiendo, devoto fiel, las teorías absurdas de Max Nordau, en *Mentiras convencionales* (Madrid, 1894) y *Degeneración* (Madrid, 1902).

12. ¿Cómo resumir el ambiente ideológico en que escribiera Jacinto Benavente, y, con ello, explicar su propia mentalidad? Nos pueden ayudar estos juicios, un poco polémicos, pero no por ello menos exactos, de Ramiro de Maeztu:

> ... legajos medievales han ahogado a Menéndez Pelayo; las imágenes históricas han desorientado a Castelar; Pereda se encastilla en el verdor de la montaña, sin advertir que sus tipos van desapareciendo a medida que la piqueta del minero allana la comarca; la señora de Pardo Bazán, requerida al mismo tiempo por sus lecturas naturalistas y por sus creencias ortodoxas, no sabe con quién ir; Ganivet ha muerto cuando más le necesitábamos; Benavente murmura delicados *requiescat* ante «figulinas» que Madrid exhibe en su bohemia política» *(Hacia otra España,* Madrid-Bilbao, 1899).

En un plano más amplio, recordemos los juicios de P. Jobit sobre la generación de Jacinto Benavente:

> La generación que recibió sus primeras impresiones científicas entre los años sesenta y setenta del pasado siglo estaba completamente su-

mergida en las categorías biológicas y dominada por el esquema básico de la teoría de la evolución (PIERRE JOBIT: *Les éducateurs de l'Espagne contemporaine,* París, 1936).

Razones tenemos ahora para que no nos resulte extraño el pesimismo radical de Jacinto Benavente; pero todavía cabe hacer una salvedad: Benavente no llega a conclusiones pesimistas, sino que parte de principios pesimistas, como hemos visto en la dualidad que nos ofrecen los textos más importantes de *Los intereses creados.*

EL PROCESO ANALÓGICO Y LOS «TOPOI» EN JACINTO BENAVENTE

13. Cuando Jacinto Benavente dice en el prólogo de *Los intereses creados:* «He aquí el tinglado de la antigua farsa», lo que realmente hace es materializar el contenido de la obra dramática en el *tinglado* o conjunto de materiales y recursos propios del teatro, lo que está en consonancia con la misión que confía a la farsa: *aliviar* el ánimo, ya que si a la farsa se le confiara una misión, para que la realizara por sí misma, no le fuera conveniente este orden relativo —aliviadora—, ya que llevaría al espectador a un plano distinto al de la vida real; sería un teatro que lejos de hundirnos en las incidencias reales, nos conduciría al conocimiento de esas mismas incidencias; sería más realista y menos probabilista; por eso Jacinto Benavente, en su teatro, cuenta lo que ha sucedido, y en él nunca sucede nada. Este teatro que sólo alivia, *emboba,* es decir, no transforma, no es capaz de portar un poder de transformación de la personalidad; lo más que hace es conseguir que el espectador se olvide, *embobado,* durante un instante, de sí mismo, para luego seguir hundido en su ensimismamiento, del que le alivia la farsa, por la misma razón que ésta no se adjudica un contenido expositivo, sino descriptivo de lo que el ánimo del autor recibió en su vivir empírico. Jacinto Benavente se refiere a la farsa que es capaz de *juntar,* como *juntos,* no unidos, caminan por la vida tanto Crispín como Leandro, tanto Capitán como Arlequín (escena IV, cuadro 1.º); pero *juntar,* y no unir, ni congregar, respeta la individualidad estanca, impotente para toda comunicación, de los protagonistas: Crispín se *arrastra,* mientras Leandro *vuela,* después de haber afirmado aquél que ambos son como dos rostros de una misma persona, de aquí que Crispín acaba subyugando el vuelo amoroso de Leandro y poniéndolo al servicio de los *intereses creados.* A pesar de la simbiosis perfecta que se ha querido ver entre estos dos protagonistas benaventinos, sólo son dos esferas concéntricas cuyas paredes jamás llegan a rozarse; dos existencias tangentes, tan sólo *juntadas* por la busca de provecho

en el vivir. Los personajes de Benavente, no sólo los protagonistas, también los agonistas, no pueden comunicarse por lo sustantivo de su ser; tan sólo se sienten *interesados*, por la apariencia de lo que son: detrás de cada personaje de *Los intereses creados* hay una doble personalidad, que actúa diacrónicamente sobre el desarrollo de la farsa, personalidad cuya existencia es anterior al comienzo de la representación de ésta.

He aquí una familia de análogos, que tomamos del prólogo: *tinglado, de la farsa, aliviar* y *juntar*, análogos porque en todos ellos predomina una apariencia, no una especie sustantiva; después que cada una de esas acciones verbales realiza su misión, todo sigue igual: lo sustantivo no es afectado. Pero esas acciones verbales nos llegan en el texto benaventino bajo forma temporal, pasada, indefinida, que nos confiesa el deseo del autor de enlazar su farsa con la tradición teatral tabarinesca (8), para proponernos la validez universal de su ejemplaridad.

---

(8) Sólo en un sentido muy amplio puede relacionarse la farsa con la *Commedia dell'arte*, tipo teatral con el que la crítica positivista española y la escasa extranjera, de una manera fácil, ha hecho emparentar *Los intereses creados*. Siendo lo cómico elemento esencial de la farsa, aunque sea reducido a la mínima expresión del «calembour» o juego de palabras, como sucede muchas veces en Tabarin, esa denominación no puede emplearse para definir la obra benaventina, salvo en algunos recursos esporádicamente empleados. Los testimonios de «palos» en la *Commedia* son gráficos incluso: recordamos un grabado, conservado en la Real Biblioteca de Estocolmo, alusivo a una representación de la «troupe» italiana de los «Gelosi» ante la corte de Henri III de Francia (Recueil Fossard). El recurso a la violencia es repetido por Benavente tanto al final de esta misma escena como en la cuarta del mismo cuadro; semejante repetición de un recurso cómico tan elemental denuncia una concepción bastante infantil de la comicidad, de la risa. Si atendemos a la calificación de *antigua* que Jacinto Benavente emplea, puede sospecharse que Benavente empleó el término farsa con deseo de arcaizar su obra con una clara intención: aumentar, acrecentar el peso didáctico de su intento teatral. Debemos tener en cuenta que todo el teatro de Benavente tiene un deseo de adoctrinar, según un doble sentido: primero, para influir en la sociedad; luego, y principalmente, en un intento de explicar la realidad, de acuerdo con la filosofía científica de la época. Lo peculiar de la farsa francesa —y nos referimos a ella, ya que Benavente hace que, a la manera francesa, Polichinela tenga jorobas, como es propio en la versión francesa de este tipo de la *Commedia* italiana, en la que adquiere una gran riqueza de matices (véase *La farce des bossus*, de Tabarin, I)—; por ejemplo, prototipo de ellas *Maître Pathelin* (Lyon, 1564), es en el enredo de la situación final, es decir, es en el desenlace en donde reside la comicidad y en las situaciones, no en el coloquio, y en modo alguno, en los recursos. La farsa popular —*Del pueblo recogió burlas y dichos sentenciosos*, nos dice Benavente— está hecha de frases gruesas y juegos de palabras. Véase, por ejemplo, *Procez gagné sans despens*, de Tabarin, en donde *despens* significa costas y vómitos. *Tabarin;* ya hemos hecho referencias a sus obras y circunstancias de su teatro. Su nombre verdadero era Antoine Girard; «Tabarin» era su sobrenombre artístico y popular. Vivió entre 1584 y 1626. La edición que hemos citado de sus obras es literal, según texto dictado por el mismo Tabarin en 1602. Además del grabado al que nos hemos referido, se conserva otro, casi copia del primero, debido a Abraham Bosse (1602-1667), en la Bibliothèque Nationale de Paris, Cabinet des Estampes. El tinglado de Tabarin, en el grabado de Bosse, lleva una inscripción, en la que leemos: «El mundo sólo es engaño, / o al menos garrulería. / Nosotros agitamos nuestro

Pero la farsa, el espectáculo, no sólo junta y alivia, también solicita —*solicitaba la atención de todo*...— la atención de los que cabe al tinglado pasan; pero la solicitud es acción que se dirige, para su eficacia, hacia una persona, no hacia un auditorio *juntado;* aquí Benavente debería haber dicho: «procuraba o promovía la atención», pero el empleo de *procurar* hubiera personalizado a la farsa, lo que no está dentro del dinamismo que materializa la farsa en su tinglado, del dinamismo que toma la parte por el todo: la enumeración caótica de las clases sociales, a la que luego aludiremos.

El empleo de solicitar da primacía al espectáculo en sí y no a lo que es materia del espectáculo, a lo que parece y no a lo que es. El mismo Jacinto Benavente se deja arrastrar por esta apariencia del público congregado, y nos *pinta* su aspecto, hasta cultivar el detalle impresionista, pero sólo con notaciones físicas: el *espetado* doctor, que lleva la frente *arrugada* y cargada de *graves* (del latín *gravis,* pesados, importantes por extensión) pensamientos. Al aspecto *espetado* del doctor corresponde la apariencia *docta* de su cabalgadura (9).

14. Después de estas descripciones del público, Jacinto Benavente desciende a los efectos de la farsa, como cuando dice que la risa que produce el espectáculo sirve para engañar el *hambre* del pobre, pero con ello, gracias a la influencia superficial de la farsa, no se modifican las condiciones económico-sociales, *hambre,* del espectador, ni se mueve la generosidad de los poderosos: desafortunados y afortunados quedan vinculados por la risa, y nada más que por la risa, por el *alivio* de la farsa. Esa risa es expresión momentánea —alivio— de lo individual y aparente; cuando pase, los pensamientos del doctor seguirán siendo graves, espetado su aspecto, paupérrimo el pobre y rico el poderoso, ya que, más que de la farsa, *reía el grave de ver reír al risueño* (aquí *grave* significa de continente serio, austero). Y, como es lógico, esa risa que se comunica por simpatía sólo sirve para tran-

---

cerebro / como Tabarín su sombrero. / Cada uno representa su personaje; / aquel que se crea más prudente que él, / no es sino más charlatán. / Señores, Dios os conceda buen año.»

(9) *espetado:* que afecta gravedad, seriedad, *doctor que ... de la alegre farsa:* el sentido benaventino es que el doctor busca descanso en la gracia de la farsa, para lo que invierte el orden lógico de causa y efecto; de ser respetado éste, diría la frase: «Para descargar su mente de graves pensamientos, el doctor detiene su cabalgadura, deseando escuchar algún donaire de la alegre farsa.» Por tanto, la redacción de Benavente sólo admite la posibilidad de que la farsa pueda alegrar al doctor, y éste, deteniendo su cabalgadura en busca de un alivio, corre el albur de no encontrarlo. La farsa, en consecuencia, queda humillada en su función. Esta casi incompatibilidad entre alegría y pensamiento benaventino, como se deduce del rasgo de estilo que nos ocupa, nos explica, al mismo tiempo que la introduce, la tristeza con que en España se pensaba en tiempos de Benavente, tristeza que acentuaba la influencia del positivismo científico y la ausencia de un realismo científico verdadero.

quilizar —*tranquilizar su conciencia:* participio pasivo, es decir, pasividad del hombre ante lo que no sea él mismo— su conciencia de grande, de rico, con la risa ajena, con la risa de quien debe participar de sus riquezas: los *pobres,* los *pobretes.* Con esta serie de términos analógicos, Jacinto Benavente nos presenta una sociedad cuyos vínculos radicales son únicos y de un solo signo: ocasionales y económicos. De nuevo la receptividad.

Benavente da un paso más. No sólo tiñe de economía el proceso analógico de su estilo, sino que, cuando hace referencia al parco mundo moral de la risa, lo vegetaliza: *Que nada prende tan pronto de unas almas en otras como esta simpatía de la risa;* con el empleo de *prende* (podría estar tomada su semántica del fuego, que prende para destruir; de la simiente que crece, después de haber prendido, es de donde procede el sentido benaventino) produce una asociación analógica, casi inconveniente, pues desnaturaliza la significación espiritual de la risa, aproximándola, con ese cuasi-*oximeron,* a la multiplicación biológica del grano de trigo en la espiga enriquecida.

15. La escena primera del cuadro primero (v. n. 4), contiene el comienzo de la acción propiamente dicha. Crispín y Leandro llegan a una ciudad que, a buen seguro, en la imaginación de Jacinto Benavente, era Florencia. No tarda Crispín en decirnos cómo entiende su llegada: como una *caída* —«ya que sobre esta ciudad caímos»—, lo que supone una acción física, según un proceso analógico semejante al señalado para *graves,* en la primera de sus acepciones. Pero este caer supone, al mismo tiempo, implícitamente, una idea de azar ciego, casi estoico a la manera griega, inevitable, que exige una pasividad semejante y correspondiente a la que hemos encontrado en el prólogo, al referirnos a la simpatía con que se comunica la risa. En este proceso analógico de la caída, sinónimo de llegada, late el elemento picaresco, tenue y superficial, que podemos encontrar en *Los intereses creados,* lleno de viveza en lo que nos sugiera de azar, de fortuna, de imprevisto y de inevitable. *Caímos* nos permite considerar ciertos aspectos religados con la estructura de la obra, con la concepción teatral de Jacinto Benavente. Debemos observar que en el desarrollo expositivo de la acción, nos dice la manera de llegar —*caímos*— a la ciudad, después de decirnos a qué ciudad llegan (véase núm. 4, primer texto).

Casi entre paréntesis, advirtamos que en esa escena encontramos quizá la única alusión a la naturaleza de toda la obra —salvo en esa poesía horrenda en sus significantes y en sus significados, que cierra el cuadro segundo—: *¿Qué me importa el río...?* O cuando Crispín dice de la timidez de Leandro: «Es una violeta» (escena IV, cuadro 2.º). O cuando, también Crispín compara a Polichinela —sin pa-

rentesco estructural alguno con el personaje de la *Commedia dell'arte*— con un viejo zorro (escena I, cuadro 3.º).

Después del texto referido, *caímos* se enriquece, nos ofrece una nueva faceta semántica: vivir en la ciudad no es cuestión de inteligencia, sino de aventura, que es aquella manera de vida que, determinada por su primer instante, se convierte en algo forzoso e ineludible: hacer frente a una situación; es este caso, la carencia de dinero. Advirtamos de paso —y no por ello es menos fundamental el objeto de nuestra observación— que inmediatamente después de los parlamentos trascritos en la nota 4, se produce una ruptura coloquial; la continuidad en el coloquio exigiría una alusión a la carencia de recursos económicos; en cambio, Jacinto Benavente prefiere pasar a la caracterización de los protagonistas. No es ésta la única ruptura coloquial de *Los intereses creados.*

16. No caen en una ciudad, sino en dos ciudades. Esta dualidad no sólo aumenta el azar y sus consecuencias, sino el peso de vivir bajo la miseria económica —Crispín confesará que se ven obligados: «Duras necesidades de la vida pueden obligar» (escena II, cuadro 2.º; véase párrafo 5 de este texto)—, sino que también nos ayuda a dar un paso hacia la comprensión estructural de esta obra benaventina. Cada una de estas dos ciudades supone dos formas de vida, opuestas entre sí, pero ambas determinadas por el dinero, poderoso e influyente en una de las ciudades, ausente en la otra, con imperiosa ausencia. Entre una y otra ciudad, una y otra forma de vida, se produce una especie de ósmosis —nosotros mismos, al escribir este análisis, nos vemos obligados a recurrir a préstamos de índole mecánica, física, para penetrar y explicar el pensamiento benaventino—, en la que la adinerada succiona a los seres que viven en la otra desprovista, tenso el ánimo, a aquellos que, como Crispín y Leandro, el rastrero y el soñador, tienen una doble personalidad que les permite, en perfecta simbiosis, aparentar lo que no son: tanto monta, monta tanto, Crispín como Leandro —todo paralelo con Quijote y Sancho es falso— hasta el final de la obra, hasta el instante en que la vileza del primero arrastra la nobleza efímera y débil del segundo.

Esta dualidad es temáticamente diacrónica, ya que resume la estructura de la obra, en tanto en cuanto esas dos ciudades constituyen el *topoi* o núcleo imaginado, raíz de temas secundarios y de acción principal, es decir, elemento constante en esta obra literaria que lleva en sí la concepción del mundo y del hombre recibidos por el autor. En teatro, en el género teatral, la concepción del mundo y del hombre se expresa en el modo de relacionarse los personajes entre sí y en la finalidad —desenlace de la obra— de esas relaciones. De la teatraliza-

ción de estas relaciones surge el segundo *topoi* o segundo núcleo, que engendra la eticidad, que a modo de categoría teatral —y literaria— propone la validez de aquella concepción del mundo y del hombre, así como el alcance de la misma; universal en el caso de las obras maestras, parcial en las obras que se fundan sobre estructuras anecdóticas o individualistas. La vieja regla de la verosimilitud teatral es la cópula que une estos dos *topoi* o núcleos de la obra literaria.

17. Nuestros protagonistas, hermanos menores, con su poco de bastardía, de los pícaros del seiscientos, entran en situación teatral con la caída a las puertas de la ciudad del dinero, al que lo fían todo, pues sólo de poseerlo o no depende la plena manifiestación de su personalidad; ahora bien, la personalidad que de ambos conocemos no es más que aquella que utilizan para lograr sus propósitos, es decir, una personalidad instrumental. De aquí que, para vestir decentemente su acción, deban acudir al proceso analógico, y se llaman *prudentes capitanes que van a la conquista* —«debemos conquistarla»— de la ciudad del dinero. Pero no se trata de una conquista idealista, sino provechosa: quieren *lograr provecho*. Indudablemente, estos militares de provecho emparentan con aquellos hidalgos de la España decadente y pícara, cervantina. En esta metáfora encontramos parentesco, con uno de los temas histórico-sociales más enraizados en la causa del fracaso de España; recordemos las palabras de Claudio Sánchez Albornoz:

> Los atajos del heroísmo y la picardía se cruzaron y a veces coincidieron, por separado, en el camino real que intentaban evitar... No era todo heroísmo en la vida del conquistador ni faltaba aquél en el asenderado vivir picaresco. Ni el conquistador renunciaba a la picardía cuando podía serle útil...; ni carecía el pícaro a veces de rasgos de señorial dignidad (*España, un enigma histórico*, Buenos Aires, 1956, I, 702).

Notemos que la expresión adverbial *con provecho*, utilitariamente, da sentido, un solo y único sentido posible, al azar que dispuso la caída de Crispín y Leandro en las esferas concéntricas de la ciudad humana. No es verbo, sino adverbio; no una acción, sino un modo de acción, lo que da impulso a lo teatral, lo que lo matiza y cataliza. No es algo sustantivo lo que fundamenta a *Los intereses creados*, sino algo accidental, algo modal: el modo de la acción: prudente, provechosa. Jacinto Benavente hace con esto que, en su concepción de la vida sea lo mudable o adverbial lo característico de las relaciones humanas entre sus personajes. Si todo es y sólo es modo de acción, y no acción en sí y por sí, resulta posible aquel consejo del autor en su prólogo: «El autor sólo pide que aniñéis vuestro espíritu», es decir,

la inteligencia; no aconseja la vida de infancia, sino una simplificación peligrosa para la persona y para la sociedad, acaso más dañina que los mismos *intereses creados.*

La frase de Leandro: *¡Mal pertrechado ejército venimos!,* cierra una familia de análogos que tiene su primera rama en la alusión a las dos ciudades que hay que conquistar con el arte prudente y provechoso de nuestros capitanes de mal pertrechado ejército. No es fácil pasar por alto el hipérbaton de esta última frase; barroquismo que sólo se explica por el afán, que colma el espíritu de Jacinto Benavente, de dar prioridad a la parte material de su mundo analógico: *pertrechado* se impone a la construcción directa de la frase, la distorsiona. No, no se trata de un arcaísmo, que tantas veces intenta Jacinto Benavente —el empleo de la segunda persona del plural—, sino de un recurso inconsciente: la familiaridad entre *provecho* y *conquistar* y *prudentes capitanes* explica la aparición súbita de *pertrechado;* con esta continuidad, Jacinto Benavente logra imponer, cerrar la familia de análogos con una idea material, lo que nada tiene de extraño ya que para él hasta la misma persona es moneda contante (escena IV, cuadro 1.º), como dice Leandro: «Por todo caudal, nuestra persona.»

18. No pasará por alto a quien leyere el texto que, salvo la frase del hipérbaton, que dice Leandro, todas las otras analogías proceden de labios de Crispín. A éste corresponde la acción, a aquél el ánimo; por eso, lo hemos dicho, la acción acaba imponiéndose al ánimo y no éste a aquélla. Y tanto más fácil imposición cuando el ánimo, como nos dice Leandro, está *abatido* (analogía que emparenta con *caímos): ¿Qué hemos de hacer, Crispín? Que el hambre y el cansancio me tienen abatido y mal discurro.* (El mismo empleo de *abatido* en escena IV, cuadro 1.º: *... nuestro abatido espíritu...*; en este empleo, repetición de la metáfora anterior, el abatimiento también es producido por el hambre.) Ciertamente que el ánimo de los hombres se ve abatido, pero este ánimo de Leandro está caído por causas físicas —*cansancio*— y económicas y físicas —*hambre.*

El ánimo abatido, como el de Leandro, es propicio a la prostitución de su dignidad. Por eso, Crispín no tardará en convertir a Leandro en mercancía de toma y daca para conseguir sus planes. A los lamentos de Leandro, Crispín responde con consejos sobre la manera de comportarse provechosa, prudentemente; como el parecer, no el ser, es lo que importa, la conducta debe ocultar lo que el ánimo siente, pues somos los hombres como mercancía, que valemos más o menos, según la habilidad del mercader que nos presenta, porque este mundo es *lonja de contratación, casa de cambio* y *antes de pedir ha de ofrecerse.* La consecuencia sólo puede ser una: en la ciudad donde impera

el dinero, la mercancía más barata es el hombre de ánimo abatido; la más cara de precio, aquéllos que finjen tener lo que no poseen, ser lo que no son. No, no creamos que Leandro, con su humanidad, con su sensibilidad, va a ser capaz de rebelión; Jacinto Benavente nos dice que es un hombre vacío: *¿Y qué podré ofrecer yo, si nada tengo?*, se conduele Leandro.

La respuesta de Crispín-Benavente no deja lugar a dudas: lo único importante es *sacar provecho; para subir, cualquier escalón es bueno.* Es necesario destrozar toda humildad, toda compasión digna y justa de sí mismo, todo conocimiento verdadero de sí, como el que expresa Leandro: *¿Y si aún ese escalón me falta?* A la queja, a la duda humanísima de Leandro, Crispín responde con la despersonalización: *Yo te ofrezco mis espaldas para encumbrarte.* No nos puede extrañar esta extrema deshumanización pues, poco antes, Crispín acaba de afirmar que entre los distintos medios u oficios que existen para subir —otra metáfora física para significar el triunfo en la vida— es la de *ser criado de algún poderoso señor que se aficione a él y le eleve hasta su privanza.*

Esta última afirmación de Crispín contiene toda la acción de *Los intereses creados* y, al mismo tiempo, el núcleo único de *La ciudad alegre y confiada* (1916), que los críticos consideran, erróneamente, como la segunda parte de *Los intereses creados.* Hay una diferencia sustantiva, estructural, entre ambas obras; conocemos la doble estructura tópica de *Los intereses creados;* en *La ciudad alegre y confiada* se da unicidad de núcleo o de *topoi,* ya que imaginación y eticidad surgen de la frase que acabamos de citar.

Antecedentes históricos de «Los intereses creados»

19. No, *Los intereses creados* nada tiene que ver con *Volpone* (1606), de Ben Jonson (1532-1637), en donde la avaricia del «captador de testamentos», Mosca, el criado de Volpone, de abolengo lucianesco, nos expone una lección de moral. Tampoco podemos relacionar *Los intereses creados* con *Les affaires sont les affaires* (1903), de Octave Mirbeau (1848-1907), a pesar de un cierto parentesco, de un cierto aire de familia en los temas y la proximidad de las fechas de ambas obras.

Hay dos hechos que llaman la atención: uno, el afán de Jacinto Benavente de enlazar *Los intereses creados* con la antigua farsa de la *Commedia dell'arte;* otro, la precisión con que cita a Tabarin, siendo así que podía haber citado otro nombre. Además, precisa el lugar en donde el farsante francés daba sus representaciones, aunque se equi-

voca, pues no era el Pont Neuf, sino la Place Dauphin, aunque sí acudían —como en el prólogo de *Los intereses creados*— los pequeños comerciantes y baratilleros del Pont Neuf, como atestigua el grabado de la contraportada, realizado por P. Dieu, de las *Oeuvres de Tabarin. Avec les adventures du Capitain Rodomont. La farce des bossus* (recordemos las jorobas de Polichinela) *et autres pièces tabariniques,* nouvelle édition, préface et notes par George d'Harmonville, Paris, 1858, Bibliothèque gauloise, t. XV; en este grabado se ve al embobado, al espetado doctor, a su docta cabalgadura... Coincidencias.

Además, debemos observar que es a partir de la segunda mitad del siglo XIX cuando comienzan a reeditarse los textos de las farsas y los *canevas* de las *Commedies dell'arte* (véase DUCHARTRE, PIERRE-LOUIS: *La Commedia dell'arte et ses enfants,* préface de Jean-Louis Barrault, Paris, Editions d'arte et d'industrie, 1955).

Coincidencias, pero si los *Amours de Tabarin et Isabelle* inspiraron a Molière, ¿qué hay de deshonroso en que Jacinto Benavente buscara en las farsas tabarinescas inspiración para su originalidad?

Citemos de paso, sin insistir, pues no es necesario, algunas coincidencias con el texto de *Los intereses creados.* En las obras de Tabarin encontramos el siguiente título de una *question,* la XXVI: *Si el servidor es tan grande señor como aquel a quien sirve* (edición citada, pp. 45-6).

En la segunda parte de las obras del farsante francés, pp. 91-93, esta otra cuestión o farsa: *Quiénes son aquellos que hacen peor fortuna entre los hombres,* de la que traducimos este parlamento:

> MAÎTRE.—La fortuna es ciega, y sólo mira a quienes concede sus favores. Algunas veces los hombres de valía son desafortunados y los que nada valen adelantan; el estado de la vida humana es un perfecto desequilibrio; uno sube, otro baja; la caída del uno es adelantamiento para el otro... La virtud es despreciada hoy, y el vicio reverenciado y respetado; tal es la decadencia de nuestra época..., pero sobre todo deploro la condición de quienes van a galeras para mover el remo, pues se les puede llamar en verdad esclavos y el desecho de la fortuna.

Así se considera Crispín: escena 7.ª, cuadro II.

Cuestión XVIII: *Por qué medio se puede dejar de pagar en las hosterías (loc. cit.,* pp. 120-122):

> MAÎTRE.—(Nos expone que el diablo es lo peor de todo lo creado.)
> TABARIN.—Creo que, sin embargo, hay algo en la naturaleza que les gana en malicia.
> MAÎTRE.—¿Qué les supera, Tabarin?

TABARIN.—Los alguaciles o agentes judiciales, maestro; son peores que los diablos, porque éstos sólo atormentan el alma, pero aquéllos atormentan alma y cuerpo... Es necesario deciros que en la frontera de Picardía, bastante cerca de Compiègne, un alguacil de los más que pueda haber en el mundo, citó a tres pobres aldeanos para que asistieran a un determinado proceso, en el que estaban implicados; estas pobres gentes, para retrasar el día de la citación, le llevaron a la primera hostería que encontraron e hicieron preparar la comida; mientras estaban en la habitación de arriba, un diablo pidió al hostelero que le sirviera una pinta de vino, para refrescarse (porque quería llegar aquel mismo día a Madrid); mientras bebía, oyó ruidos en las habitaciones; preguntó qué huéspedes habían llegado; le dijeron que era un alguacil que comía con tres pobres diablos (se referían a los villanos), y, entonces, el diablo sediento echó a correr sin pagar al hostelero...

Fantasía y diálogo, LIII: *Quiénes son aquellos que nada deben a nadie (loc. cit.):*

TABARIN.—Son los pordioseros, maestro, los únicos que están libres de toda deuda; antes bien, piden a todo el mundo.

Dejemos al estudioso lector de *Los intereses creados* que, por sí mismo, compare los textos tabarinescos con los momentos decisivos de la obra benaventina, y, sin mucho esfuerzo, encontrará que es Tabarin, el farsante de la Place Dauphin, la fuente del elemento anecdótico de *Los intereses creados,* la mejor obra, al decir de las gentes, del vulgo, de Jacinto Benavente, cuya estructura hemos analizado.

JOSÉ VILA SELMA
Félix Boix, 6
MADRID