

La crítica de *Los intereses creados* ante la historia del teatro español contemporáneo *

Manuel Pérez Jiménez
Universidad de Alcalá

Considerando la cuestión desde la perspectiva de la historia del teatro del siglo XX, la crítica generada por la reposición de *Los intereses creados* en 1999 resulta, en su conjunto, decepcionante como actividad reflexiva en torno al hecho teatral.¹ Ello pudiera no tener mayor importancia si no fuera porque desvela un fenómeno más amplio, del que a su vez participa y al que el anterior calificativo puede resultar también extensible.

Dicho fenómeno aparece, por su parte, relacionado con otras cuestiones de mayor trascendencia, cuales son la efectiva capacidad para historiar nuestro teatro (y, por extensión, nuestro propio pasado), la voluntad real de comprender la producción teatral y artística contemporáneas (y, por extensión, nuestra propia realidad circundante) o el interés por utilizar la reflexión como un factor imprescindible para describir el hecho teatral (y, por extensión, los hechos todos de nuestro palpitante presente).

En efecto, parece llegado el momento de hacer la historia de nuestro teatro dejando de lado la reiteración de postulados ya inservibles, así como de mostrar, por lo mismo, una auténtica disposición para encarar de frente la sistematización de estilos, formas, tendencias, períodos, autores y obras que están siendo mirados una y otra vez de soslayo. Se trata de estrenar, por fin, instrumentos analíticos modernos, que desbanquen a los ya ineficaces lugares comunes de que se siguen alimentando, no sólo la mirada crítica a nuestro teatro, sino también la misma existencia de éste, el hecho teatral vivo, nuestro, real y presente. Hacer y escribir teatro, crear teatro, son facetas de un acto completo, de un fenómeno global, en el que se incluyen también la actividad crítica y la labor historiadora: de la honestidad y eficacia de las últimas dependerán las primeras tanto como de éstas nace la propia esencia de aquéllas. Todo ello implica, por otra parte,

* La versión aquí ofrecida constituye una revisión de la publicada en 2000.

¹ Se trata de la puesta en escena dirigida por José Tamayo, al frente de la compañía Lope de Vega, en el Teatro Bellas Artes de Madrid, cuyo estreno tuvo lugar el 3 de noviembre de 1999. A dicha puesta en escena se refieren las críticas teatrales, publicadas en la prensa periódica madrileña, a las que aludimos reiteradamente en el presente trabajo.

un reto que las nuevas realidades, las nuevas opciones de ocio, las nuevas tecnologías, los nuevos horizontes experienciales del también nuevo milenio, están lanzando con denuesto creciente a creadores y amantes de esa realidad mágica y subyugante que es el teatro. Dicho reto no es otro que la confianza, auténtica y profunda, en el valor, en la especificidad, en la excelencia, en fin, de lo teatral y del teatro.

El ámbito especulativo constituye un buen termómetro para calibrar el calado y dimensiones de esta confianza. Más allá de estimaciones cuantificadoras, de la existencia de publicaciones críticas de carácter periódico, de la producción de una bibliografía en la que, como en el resto de la serie, suele darse mayor valor a una perduración sin sobresaltos que a una auténtica convulsión vivificadora, resaltan algunos procesos tan incontestables como significativos, cuales son, entre otros, el progresivo abandono del campo crítico en busca de objetos y ámbitos más aventajados en su consideración extra-teatral, o la propia difuminación de los contornos en el interior de un espacio conceptual que, borrados éstos, está resultando preterido en el tratamiento cotidiano, público y privado, en favor de áreas que, si colindantes, no dejan de ser, por lo mismo, espurias y demandadoras en sí mismas de un proceso de clarificación que crítica y creación teatrales parecen haber dejado escapar de entre sus propias manos.

En opinión de quien esto escribe, afirmaciones tan concluyentes como la inicial y tan amargas como las que le siguen están más que justificadas cuando, para explicar y describir un espectáculo teatral como el que constituye el objeto de estos párrafos, la *crítica inmediata*² se cree necesitada de sacar a colación el tan manoseado como hoy rancio recuerdo de la guerra civil española y, más aún, de aportar la última anécdota sobre los gestos y palabras de apoyo de Jacinto Benavente a cualquiera de aquellos inmemoriales bandos en conflicto, adobando tales inoportunidades con viejos datos relativos al carácter circunstancial o no de tal o cual postura política del autor y a su posterior caída en desgracia.

Tales circunstancias se sitúan nada menos que treinta y tantos años después de la gestación y estreno de *Los intereses creados*, obra de teatro, no lo olvidemos, y, como tal, creación inscrita en unas coordenadas históricas que le son propias, pero, además, en otras coordenadas de carácter estético, individual y social, conjunto de *mediaciones*³ cuya equilibrada consideración por la historia de nuestro teatro contemporáneo permitiría dar adecuada cuenta de la verdadera naturaleza de esta obra que, pese al tiempo transcurrido y a su innegable éxito a lo largo de todo el siglo, parece seguir resistiéndose al análisis mesurado y certero, no sólo de la crítica de prensa, sino también de la *crítica mediata o de investigación*, como lo prueban la naturaleza y talante general de las ediciones del texto benaventino o del corpus bibliográfico generado por el mismo.

² “Las críticas teatrales como fuentes de la historia del teatro”, introducción, en Manuel Pérez, *El teatro de la Transición Política (1975-1982). Recepción, crítica y edición*, Kassel, Edition Reichenberger, 1998, pp. XIII-XXIV.

³ Juan Ignacio Ferreras, *Fundamentos de Sociología de la Literatura*, s.l., Círculo de Lectores, 1988, págs. 47 y ss.

En efecto, la correcta aplicación del concepto de mediación aclararía, por ejemplo, que *Los intereses creados* fue estrenada en 1907, y no exactamente en el marco de nuestra literatura finisecular, ni en el seno de tal o cual impulso creador generacional que, al menos en el teatro, nunca existió. Como mostraría que se trata de la obra más conocida y representada de Benavente y, quizá, de todo el teatro del siglo, y no de ningún lamentable producto de una inspiración epidérmica, ocultadora o no comprometida. Como explicaría, sin duda, las razones por las que la reposición de esta obra en el otoño de 1999, bajo la dirección de José Tamayo, registró unos índices de público más que envidiables, confirmando con ello una regularidad que acredita su condición de valor seguro en la escena española desde el momento de su estreno hasta el presente. Estos son, entre otros, los hechos: piedra de desconcierto, cuando no de escándalo, para la crítica periodística. Pero no piedra de condenación: ésta es categoría que afecta por igual al resto de las instancias teatrales dotadas de voz en nuestros días y que emana directamente del pecado de un desconocimiento que, disfrazado con frecuencia de superficialidad, afecta a la verdadera naturaleza (genérica, estética, escénica) de la obra de Benavente y del entorno teatral en el que germina.

Como es sabido, la ausencia de categorías verdaderamente explicativas genera en el ejercicio crítico unos procedimientos descriptivos que, a su carácter mecánico, unen su condición de univocidad, en tanto son aplicados casi sin excepción a cualquier obra de la historia del teatro. Dichos procedimientos incluyen indefectiblemente la cuestión del carácter crítico de la pieza en el tiempo de su creación, seguida tarde o temprano de su extrapolación al momento de la representación, esto es, a nuestro tiempo. Se lleva a cabo, entonces, un proceso de metaforización de los referentes de la obra, intentando mostrar cómo a las actuales fallas de nuestra convivencia colectiva (tales, a propósito de *Los intereses creados*, la corrupción del poder y de la justicia, el carácter más o menos turbio de la actividad financiera, la hipocresía y el pragmatismo que rigen las relaciones personales) les son perfectamente aplicables la intención y el sentido que animaron en su tiempo la creación del autor, todo ello como si a jueces, políticos o banqueros les importara en alguna medida lo que de su condición actual dijera o dejara de decir un individuo que, hace casi cien años, pudo o no decirlo de los que eran sus coetáneos, o como si el criterio de calidad o de validez del teatro fuese directamente proporcional a su explícita condición de flagelo social o de fusta política.

Como es natural, los resultados de dicho propósito alegorizador nunca son satisfactorios ni, mucho menos, coherentes, a causa de su mínima uniformidad. Frente a quienes señalan que tal o cual circunstancia significativa de la actividad pública del momento presente contribuye a reforzar la actualidad de la pieza, no falta quien, incapaz de ocultar su decepción, insiste en la inocuidad de aquélla incluso en el tiempo mismo de su composición. El autor es tildado entonces de superficial, si ya no de hipócrita; el obligado progresismo de su persona y de su obra es tachado de ocasional u oportunista, mientras los términos y conceptos de raíz propiamente estética son utilizados como elementos ornamentales cuya eficacia se ve limitada a disimular un desconcierto que, sin embargo, muestra su verdadera cara a través de los deshilvanados y contradictorios juicios vertidos sobre los aspectos concretos de la puesta en escena que se desea comentar. Generalmente, la reivindicación de la naturaleza crítica de la obra viene unida

al subrayado del carácter realista de la puesta en escena, mientras que el cuestionamiento de la verdadera intención crítica de Benavente deja entrever una mayor benevolencia hacia modos interpretativos y escénicos determinados por el juego o por la desrealización.

En este sentido, resulta especialmente significativo el hecho de que las mismas categorías estéticas que desbordan hoy los planteamientos de la crítica inmediata, también se hallen generalmente ausentes del común de las historias del teatro español contemporáneo. Entre aquéllas, la de *teatro simbolista* presenta un estado de ausencia particularmente reseñable, por cuanto dicha categoría resulta especialmente útil para la caracterización de una obra como *Los intereses creados*, en torno a la cual, según se ha dicho, confluyen circunstancias como la inadecuación de los estudios críticos generados, la insatisfacción producida por unas puestas en escena reiteradas, sin embargo, con profusión y, finalmente, el desconcierto ante las mismas por parte de una crítica que a duras penas consigue explicarlas de manera coherente.

Sucede además que, en puridad y en el marco del teatro español del primer tercio del siglo XX, la estricta denominación *teatro simbolista* incluye, entre otros conceptos plenamente consagrados en el entramado teatral europeo de la época, el muy preciso de *teatro del arte*, enraizado a su vez en la idea de espectáculo que, articulada en torno a un *bello relato escénico*, se esforzaron en desarrollar Camille Mauclair y, sobre todo, Aurelien Lugné-Poe en el Théâtre de l'Oeuvre. Amalgamada, además, con otras fórmulas y procedimientos instalados desde tiempo atrás en la tradición teatral española, la teatralidad simbolista –considerada en su conjunto– iba a reemplazar, en lo que concierne a la decisoriedad estética, a la preeminencia mantenida por la teatralidad naturalista –complementada ésta por manifestaciones de entronque realista tan numerosas como dispares– en el comienzo de la vigésima centuria. Una vez más, *Los intereses creados* constituye un ejemplo muy elocuente de dicho desplazamiento estético (incluso si el cotejo se reduce a la trayectoria creadora del propio Benavente), deparando de este modo la ocasión del estreno de 1999 una línea de reflexiones teóricas e histórico-teatrales que la crítica suscitada no parece ni siquiera haber intuido.

Sin embargo, la aplicación rigurosa de los conceptos y categorías aportados por la adopción de una perspectiva estrictamente estética muestra, sin mayor dificultad, cómo la resultante generada mediante la incorporación de los elementos de la teatralidad simbolista aparece configurada a través de una serie de rasgos, cuya consideración arroja conveniente luz sobre aspectos no siempre ni bien considerados por la crítica.

Así es como la aspiración a la totalidad teatral de raíz wagneriana determina el rango estético (además de narrativo y conflictual) del texto dramático, aclarando de paso las controvertidas (y ahora sí sacadas a colación por la crítica) calidades prosísticas del prólogo de *Los intereses creados*.

Así también, el carácter finalmente idealista de su estética da cuenta de la ordenación y configuración del universo teatral de la pieza, no necesitada por tanto de referencias coetáneas, ni mucho menos actuales, que apuntalen la consistencia de su dimensión imaginaria.

Igualmente, la condición predominantemente estética del hecho teatral potencia la relación con otros campos de la creación artística y explica (de manera mucho más

adecuada que la inoportuna y extemporánea denominación de *pastiche*) la integración de elementos, fórmulas y hasta géneros anteriores, principalmente los de la *comedia del arte* (y no tanto la farsa, pese a la referencia inicial que tanto ha confundido a los críticos: el propio Benavente reconocerá más tarde la débil vinculación de su obra al género farsesco).

Así también, por último, la consideración de los códigos verbales como elementos predominantes en la estructuración del proyecto teatral desvela mecanismos profundos de la teatralidad de la pieza, en la que el discurso no va a ser, a la manera naturalista, la parte lingüística de la conducta lógica de unos personajes, sino un elemento dotado de valor en su propia materialidad, tanto si adopta la forma de canción en versos modernistas, la de doctas sentencias y expresiones latinas o la de aparentemente tópicos fórmulas amatorias.

La amplia perspectiva proporcionada por la consideración de las características apuntadas permite, a su vez, la comprensión integradora de aspectos concretos de la puesta en escena dirigida por José Tamayo, los cuales, de nuevo, superan el tratamiento crítico recibido. Entre ellos, tal vez sean los más relevantes los juicios vertidos acerca del trabajo actoral. En efecto, tanto la apuntada disparidad en las líneas interpretativas adoptadas por los diferentes actores y actrices, como la evidente falta de vuelo del personaje de Crispín, apegado a los cánones de una actuación realista y de una credibilidad trillada, constituyen otros tantos resultados de una única causa común, deparada por la omisión o conculcación de los códigos que inspiran la teatralidad del texto benaventino. Igual podría afirmarse, en otro ámbito, de la plástica escénica, que, en ambientación y en vestuario, suscita los juicios encontrados de los críticos, en razón, pensamos, de su propia desconexión con la teatralidad simbolista que se halla en la base de la pieza.

Son varios más los problemas suscitados que demandan una contemplación ubicada en los adecuados observatorios proporcionados por la estética y por la historia teatrales. El indiscutible éxito de la pieza (reeditado en el año teatral documentado en el volumen en el que aparece publicado este trabajo) constituye tal vez el más llamativo, si juzgamos por la destemplanza generada en las reacciones de una crítica empeñada en la recontextualización y reacia, en este caso, a comprender lo que el público sanciona con su más que aceptable respuesta. Ante esto, tal vez sea hora de asumir que la pretendida homología entre las condiciones histórico-sociales concretas y el universo imaginario de *Los intereses creados* va a permanecer siempre, en las razones profundas de su aceptación por el público, un grado más bajo que el carácter de creación ideal que la pieza posee; como también que los grandes atractivos de la misma, aquéllos que hacen de ella un producto de calidad grato a diferentes públicos y épocas, derivan precisamente de su condición de hecho teatral no supeditado en su esencia a servidumbres externas.

Pero también este hecho (no siempre explicado de manera satisfactoria), el de la favorable recepción de la obra ochenta y tantos años después, está demandando unos modos de historización teatral capaces de renovar las categorías conceptuales y terminológicas, ya rebasadas, que hasta el momento han venido siendo puestas en juego. Esta vez, es la crítica mediata o de investigación la que evidencia en mayor grado su

limitada percepción de la obra benaventina y su insuficiente reflexión sobre *Los intereses creados*, a través sobre todo de unas ediciones y estudios introductorios que, de manera menos infrecuente de lo que cabría esperar, se limitan a un repaso puntual y descontextualizador de algunos aspectos de la obra, encomendando a la vieja historiografía teatral la tarea de dilucidar aspectos que, cual el del perenne éxito de la pieza, desbordan las pretensiones y aun las capacidades de aquélla.

De modo bien diferente, la consideración, en la creación teatral española del siglo XX, de una corriente que el propio Benavente inicia y de la que es principal representante en su tiempo, confiere un sentido preciso, nada propenso a depreciaciones críticas, a unas labores creadoras coherentes con la mentalidad librecambista presente en las sociedades occidentales modernas y atenuadas, en el plano estético, a los principios emanados de la tradición compositiva propia de la *obra bien hecha*. Como señala la crítica en esta nueva reposición, *Los intereses creados* es pieza de hábil arquitectura y sabia construcción dramática, pero ello, lejos de arrojar a su autor al infierno de quienes no eligen morir por una creación imposible, constituye una dimensión determinante de buena parte de nuestro teatro contemporáneo y llamada por lo mismo a convertirse en categoría explicativa de la historización y descripción del mismo.

En caso contrario, seguiremos proyectando, desde el campo de la reflexión, enjuiciamientos invalidados por sus mismas limitaciones, que, a no dudarlo, afectarán a los cercanos ámbitos de la creación y de la práctica teatrales. Al fin y al cabo, seguir hoy convirtiendo a Benavente en víctima de una historia teatral mal planteada sólo es comparable al hecho de hacer pagar a quienes asumen la tarea siempre plausible de representarlo las consecuencias de una labor crítica no vivificada por la necesaria comprensión de un fenómeno que, cual lo es el teatro, requiere tan dilatado temple en quienes lo explican como en quienes lo hacen.