"LOS INTERESES CREADOS" Y LA CREACIÓN DE LOS INTERESES. REFLEXIONES AL HILO DE LA OBRA BENAVENTINA"

Francisco Alemán Páez[1]

"Arte de componer o representar obras dramáticas"/
"Sitio o lugar en que se realiza una acción ante espectadores o participantes"/
"C*onjunto de todas las producciones dramáticas de un pueblo, de una época o de un autor"* (DRAE)

"Para salir adelante con todo, mejor que crear afectos es crear intereses" (JB)

"¡Teatro! ¡Lo tuyo es puro teatro! Falsedad bien ensayada. Estudiando simulacro" (Bolero, 1969)

"*Cuando el eco cimbrea languidece la voz. Si retumba, ciega"*

Sumario

1. El hecho teatral y su trastienda sociopolítica; 2. Jacinto Benavente y los hilos de Polichinela; 3. La mirada laboralista. Comentario general: 3.1. Clases sociales. Sinhogarismo y relaciones discriminantes; 3.2. El vínculo Leandro-Crispín. Arribismo y relaciones de subalternidad; 3.3. Los intereses "creados" y la "creación" de los intereses; 3.4. Los cinceles de la falsedad y la justicia ofensiva; 4. Bibliografía.

1. EL HECHO TEATRAL Y SU TRASTIENDA SOCIOPOLÍTICA.

Las frases expuestas nos introducen a este nuevo emplazamiento de las relaciones entre el DTSS y la creación artística, esta vez desde el filtro reflexivo del hecho teatral y la dramaturgia de Jacinto Benavente. Las cuatro referencias, que utilizaremos como pasajes introductorios de los epígrafes, cualifican la encomienda. A diferencia de otras manifestaciones artísticas, donde predomina la capacidad expresiva del sujeto creador y su obra, el teatro es un producto cultural de elaboración compleja. Integra un cuadro de recursos técnicos, logísticos y literarios para recrear obras dramáticas, construcciones y deconstrucciones de la realidad. Su objeto fusiona elementos estilísticos, personales, corales, circunstanciales, etnográficos, incluso instrumentales, de difícil atemperación creativa y proyectiva. Ahora bien, el hecho teatral es un fenómeno esencialmente escénico. Requiere el concurso de varias instancias realizadoras y comunicativas cuyo ensamblaje condiciona el desenvolvimiento del espectáculo y el resultado exitoso del mismo. El dramaturgo inicia ese proceso dando forma a una realidad imaginaria, compendiada literariamente en un texto dialógico y narrativo, sin embargo, ese mundo ficcional requiere ser dramatizado a través de los códigos de la representación escénica. Ambas cosas, texto y representación, conducen la tensión dramática en dos ámbitos complementarios. De una parte, en función del sentido asignable al texto y las apuestas y singularidades insertas en él. De otra, y muy especialmente, merced al carácter lúdico de dicho producto cultural (Rojas M, 2011: 64) y las contribuciones del mismo en los procesos de generación de valor (rentabilidad comercial, prestigio, opinión del público, críticas, etc).

El texto escrito codifica los diálogos y monólogos de los personajes; dosifica los silencios, incluso esculpe los gestos actorales. El drama, por su parte, enhebra la acción

[1] Catedrático de Derecho del Trabajo y de la Seguridad Social; Universidad de Córdoba. El presente estudio constituye la contribución del autor en la obra colectiva: "Una mirada laboralista al Teatro", Coord. por el Prof. AV. Sempere Navarro "et al" (en prensa)

en una sucesión de escenas presentadas al público. Así las cosas, los espectadores no son sujetos pasivos del conflicto dramático. Quizás lo fuesen en la trayectoria evolutiva de la creación teatral, por ejemplo, si consideramos las raíces etimológicas de dicha manifestación artística: "*mira*r" (del lat. "theātrum"; y este del gr. "θέατρον", "théatron"). Muy por el contrario, los dramaturgos deben saber utilizar los recursos más adecuados para influir activamente en el público (y la crítica) suscitando el interés por su creación. Obviamente el cuerpo del teatro está formado por palabras, construcciones semánticas y literarias, del mismo modo que el hilo narrativo recrea los ambientes y los personajes en la estructura del drama, y que su desenvolvimiento se resuelve en la "esencial actuación" (García Barrientos, 2004: 34). Sin embargo, el hecho tangible teatral necesita otros recursos realizadores, cuyos mimbres transducen las vertientes políticas, ideológicas y económicas subyacentes. El texto escrito con-forma un "sistema de representaciones que, como tales, requieren ser llevadas a escena, y entre ambos vórtices media un camino de realización muy abierto. El dramaturgo resuelve un primer bloque de intereses armonizables. Al confeccionar el guion podrá verter más o menos dosis de creatividad, intuición, talento o lirismo, siendo inverosímil que el texto resultante no trasparezca los factores vitales y personales y las circunstancias políticas y sociológicas circundantes, pues de uno u otro modo tales elementos se intercalan en los intersticios de cualquier manifestación artística.

Ese complejo juego de influencias están reflejadas en la producción benaventina. Cada autor traslada al formato creativo una visión del mundo, toma partido y asume decisiones literarias. Vierte en la trama las relaciones con determinados grupos y su entorno, y todos estos códigos resultan proyectados desde el texto a la realidad. La obra dramática termina, pues, siendo "trans-individual" (Berenguer A, 1999: 22). La puesta en escena del montaje teatral transita prácticas realizadoras y medidas decisorias, muchas veces ajenas al texto escrito, residiendo en este campo de intervención los componentes políticos e ideológicos del hecho escénico. En verdad, entre el hecho sustantivo (proyecto, texto, guion) y la cualificación de su objeto (éxito) media un azaroso espacio que aproxima o separa el espectáculo (sustantivo) y la espectacularidad (adjetivación). El libreto codifica una dramaturgia virtual que aspira ser representada escénicamente, recabándose en ese aspecto una red de influencias y resortes políticos contingenciales. Entre las corrientes del objeto teatral fluye un régimen de patrocinios y productores financieros que gestionan la puesta en escena de la obra; esos mismos promotores hacen circular la obra en los circuitos de comercialización y venta al público; todo ello, sin olvidar el alcance de los poderes de compra de las conciencias ni el abigarrado cuadro de conmutatividades de favor ("do ut das"). La realidad es cejuda demostrando las disparidades entre un éxito de taquilla y un éxito cultural, no en vano, la rentabilidad de ciertos proyectos escénicos tiene el poder de transmutar las basuras creativas en oropeles espectaculares.

La obra y el autor que nos congrega ilustran varios contrapuntos de estas ideas introductorias. Jacinto Benavente fue, en efecto, un creador vanguardista, suave de formas, buen conocedor de su oficio y de la lengua castellana. Su gigantesca obra (162 composiciones teatrales) y las apuestas propias de renovación teatral marcan un hilo disruptivo en la evolución del género de finales del XIX e inicios del XX. Con un fuerte sentido ingenioso y una socarronería magistral, supo dibujar las clases sociales de la época y dirigirse a ellas "con mucho veneno" (Dámaso Alonso, 1967: 24) diluyendo el

antídoto. Cuando estrena su primera obra en 1894 ("el nido ajeno"), imperaba la alta comedia -o comedia burguesa- cuyo cetro ostentaba Echegaray. Un teatro, esto es, ampuloso, rebuscado y engolado, lleno de efectos literarios, finales truculentos y soluciones sorprendentes, y es obvio que estos recursos entorpecían la comprensión del mensaje teatral por el público (Rosales A, 2005: 10). Benavente descarta aquellos estarcidos melodramáticos para implementar un realismo costumbrista. Construye un teatro donde prime la naturalidad, la verosimilitud e incluso la diversión. Sus textos incorporan narrativas más ligeras, conversaciones más naturales, personajes empáticos con los pies en la tierra, apelando a la vida. Escenifica los entornos rurales y urbanos, juega magistralmente con la comedia, e hilvana ácidas críticas contra el sistema de clases envueltas de ingenio e ironía. Así las cosas, el éxito benaventino no habría sido de tal guisa sin la colaboración de un mentor: Emilio Mario. Este empresario, cliente de su padre, allanó el inicio de su carrera contribuyendo decisivamente a su reconocimiento. El patrocinio de este mecenas, y su apuesta por el género de comedias, modifica las concepciones escénicas imperantes. El público, acostumbrado a un teatro ampuloso y rígido, acoge favorablemente los nuevos formatos costumbristas y naturalistas pues, aparte de empatizar con los personajes, comprenden la trama ludificando ese tiempo de esparcimiento. Una dramaturgia audaz, inconformista, renovadora, incluso revolucionaria; defensora del arte sin barreras, capaz de retar la moral sin excesos moralizadores.

2. JACINTO BENAVENTE Y LOS HILOS DE POLICHINELA.

Jacinto Benavente (y Martínez) nace en Galapagar (Madrid, 1866) y fallece con ochenta y ocho años en la capital (1954), siendo ambos domicilios lugares donde elaboró gran parte de su producción literaria[2]. Desde niño muestra conatos vocacionales pues jugaba con teatritos de cartón representando escenas imaginadas[3]. Su padre, un afamado médico pediatra, y los recursos familiares, le proporcionan una posición acomodada y una sólida formación educativa. Tras aprobar el examen de estado, inicia la carrera de Derecho en la Universidad Central de Madrid, estudios que sin embargo abandona en 1855 coincidiendo con el fallecimiento de su padre. La herencia recibida y la posición económica desahogada que adquiere, le llevan a dedicarse por entero a la escritura y el teatro. A raíz de ahí se integra en el ambiente literario capitalino colaborando con intelectuales y asistiendo a tertulias ("el gato negro" y el café de Lisboa, las más conocidas), cenáculos y salones aristocráticos. Al mismo tiempo viaja por Europa, se familiariza con las tendencias de vanguardia (Stanislavsky, Ibsen, Chejov), siendo influido por las corrientes del realismo y el naturalismo. Todo ello le llevará a adoptar, entre otros métodos y recursos estilísticos, la experimentación emocional, la "acción indirecta" (explotar acontecimientos dramáticos fuera de la escena sin atenerse a lo que los personajes dicen o expresan) o una mayor agilidad en las estructuras conversacionales.

Nuestro dramaturgo tuvo relaciones complejas con los escritores e intelectuales y la arena política e ideológica de su época. Las relaciones de rivalidad y el cainismo idiosincrásico español erigen su persona y su obra en un entramado de odios y adhesiones incondicionales. Sus creaciones iniciales, de estilo modernista, no tuvieron eco ni

[2] Jacinto Benavente vivió en su casa familiar de Galapagar, donde mandó construir "el Torreón". Por su parte, la casa donde falleció, sita en los números 26-28 de la calle Atocha, detenta una placa conmemorativa.
[3] Vid. Diario Pueblo, 15-7-54.

acogida. En 1892 publica "teatro fantástico", al que seguirán en 1893 un libro de poemas ("versos"), otro de cuentos ("vilanos") y otro de crítica ("cartas de mujeres"); y en 1894 estrena con veintiocho años su primera obra, "el nido ajeno", con escaso éxito. El giro en su carrera acontece en 1903 con "noche del sábado", al que seguirán otros éxitos, como "los intereses creados" (1907), "señora ama" (1908), "la losa de los sueños" (1911) o "la malquerida" (1913) probablemente su mejor creación. En 1912 ingresa en la Real Academia, y en 1918 es elegido diputado por el partido conservador (de Antonio Maura), aunque su actividad política será inane. La máxima celebridad deviene en 1922 con el Nobel de Literatura. La academia sueca premió la labor renovadora del género dramático y "la brillante forma en que ha continuado las gloriosas tradiciones del teatro español". El Nobel lo consagra literariamente a nivel mundial reconociéndose la valía de su obra dentro y fuera de España (nombramiento de hijo predilecto en Madrid y Nueva York, viajes y estancias en La Habana, Egipto, Oriente Medio, Rusia, etc).

Pese al logro, la ambigüedad ideológica y el carácter acomodaticio de nuestro dramaturgo suscitaron duras críticas. Algunas obras y artículos suyos serán motivo de escándalo para los sectores conservadores, considerándolo como un sujeto anticlerical, amoral, disoluto y "sospechoso" (nunca contrajo matrimonio, incluso fue tildado de homosexual). De otra parte, su enfrentamiento con Valle Inclán, el apoyo a Alemania en la primera contienda bélica, o su pasividad con la dictadura de Primo de Rivera, también le acarrean fuertes críticas entre los sectores progresistas. Estos reproches proseguirán tras la guerra civil, lo que contrarrestará con manifestaciones públicas de adhesión al régimen franquista y giros político-literarios en algunos formatos de sus piezas teatrales. También será criticado el "modelo argumental" benaventino (vid. Carreter L, 1976: 44). La dialéctica "texto-centrismo"-"etnocentrismo" es un dilema abierto y de enorme calado en la teorética de la dramaturgia (vid. García Barrientos, 2014: 5) aduciéndose una excesiva presencia del texto novelado en los libretos. Ante estas objeciones, Benavente siempre aducirá el hecho de ser un creador heterodoxo e independiente. En su libro de aforismos "palabras" (1910) sentencia lo siguiente: "podéis dar al pueblo toda clase de libertades; él se encargará de perderlas"; máxima completada con esta otra: "lo malo de la conciencia es que siempre está hecha a la medida". El escepticismo ideológico de nuestro nobel de literatura puede explicarse por el período convulso que le tocó lidiar, lo que no oculta un carácter pragmático, conservador y acomodaticio. La fama y el éxito prosiguieron hasta su fallecimiento en 1954.

"*Los intereses creados*" (en adelante LIC) es una formulación dramática de gran empaque literario. Su estructura, en puridad una comedia coral, sutura originalidad, humor, sabiduría y crítica social. Sus claves están insertas en el título y el subtítulo. Del primero destaca el gran acierto de rescatar una frase hecha de la lengua contemporánea erigiéndola en nudo temático. Escoge además ese título para dar fuerza a los roles dominantes en una sociedad cuyos actores giran alrededor de la materialidad, el arribismo, la hipocresía y la apariencia. El subtítulo, por su parte, es una apostilla que avanza al público el formato del drama: "*novela de polichinelas en dos actos, tres cuadros y un prólogo*".

Teatro Lara (1907): Escena del Segundo Acto



La obra fue estrenada en el Teatro Lara la noche del 9 de diciembre de 1907 obteniendo gran éxito y acogida entre el público y la crítica[4]. Nuestro dramaturgo construye un teatro renovador, ágil, estructurado, entretenido y crítico con la sociedad burguesa. El exordio inicial de LIC recoge esa intencionalidad dramatúrgica. En él se pide al público "que aniñéis cuanto sea posible vuestro espíritu", entre otras cosas, porque "el mundo está ya viejo y chochea. Y el arte no se resigna a envejecer". Para impulsar tales apuestas Benavente explota su conocimiento de la literatura castellana y de la escena moderna, adquirido en los numerosos viajes que realizó fuera de España. De lo primero recaba la dramaturgia de Lope de Vega ("El caballero de Illescas")[5] y la picaresca española ("El Lazarillo"). De lo segundo, hace suyas la comedia dell'arte italiana del siglo XVII (Pantalone, Pulcinella, Arlechino, il Dottore, il Capitano, Colombina, etc) y el espacio escénico de los teatros de títeres del Lyon obrero del siglo XVIII. Estos paralelismos terminan convergiendo en el eje nuclear del drama: la figura del pícaro que, avezado en mañas, sabe mover los hilos de "polichinela" (sucedáneo de marioneta). Las construcciones simbólicas del personaje clásico napolitano ("Pulcinella") y las versiones de Juan Tomás (Lope), Lazarillo o el tándem Leandro-Crispín (LIC), giran en derredor del buscavidas que sale adelante con listeza y lisonja. La astucia y el instinto de supervivencia les hacen expertos del ditirambo clásico en loor de alabanza y lisonja cobista. Han desarrollado habilidades muy sutiles que detectan al instante los halos hipócritas y las manipulaciones abyectas. El gran teatro del mundo, del que hablara Calderón, escenifica entonces un enorme guiñol donde los actores son movidos como marionetas: polichinelas. Nuestros protagonistas, representantes del pícaro hampón universal, encarnan el antihéroe -conminado a serlo- que sabe modular el ditirambo falsario, o intensificar el estrambote, según las escenas, contextos y circunstancias.

Benavente utiliza este nudo conductor para articular toda la trama coral, cuyo argumento puede resumirse en pocas palabras. Dos pícaros buscavidas, Leandro y Crispín, pertenecientes al "libre reino de la Picardía" (p. 26) y con antecedentes

[4] Según los cronistas de la época, el drama tuvo un "éxito de apoteosis desde el prólogo en el que se iniciaron los primeros aplausos, que ya no cesaron toda la noche", y Benavente fue llevado en hombros tras finalizar la obra; vid. Ministerio de Cultura: https://www.cultura.gob.es/dam/jcr:7d28d606-820d-4a8f-9dd1-21e2bd73e65a/folleto-intereses-creados.pdf. La puesta en escena requería un importante apoyo financiero pues exigía cambios de decorados y de trajes.

[5] El régimen de equivalencias e influencias literarias entre la obra y personajes de Lope fue sesudamente analizado por DÁMASO ALONSO en la Revista de Filología Española, Tomo L, Cuadernos 1-4, 1967, pp. 1-24.

delictivos[6], llegan a una próspera y pequeña ciudad. Como "trajinantes" que son, urden varios planes para enamorar a la hija del hombre más adinerado y poderoso de la urbe: Polichinela. Leandro es un joven apuesto, Crispín le triplica en edad, astucia y labia embaucadora, por ello deciden que el primero represente el papel de un noble señor en viaje de negocios asistido por su criado. La estrategia estriba en utilizar "el ingenio de la desvergüenza" (p. 27) para abrirse paso a la sopa boba en una sociedad cerrada y "quedirante", de manera que, perteneciendo a la alta alcurnia, sean tratados y reconocidos como tales, lo que a su vez allanará el acceso al magnate y el cortejo de su hija. El postín del tándem Crispín-Leandro les permite tejer una red de favores entre los lugareños. Para ello explotan la figuración de la apariencia y la facundia verborreica y engatusadora del criado (*"que nada importa tanto como parecer, según va el mundo, y el vestido es lo que antes aparece",* p. 27), lo que llevará a los comerciantes a conceder tales préstamos en símil jactancia distintiva. La ficción de clase elitista y caballerosa envuelve la imagen de Leandro en una sociedad ávida de conocerlo. En una fiesta de alta alcurnia conocen a la familia Polichinela, sin embargo, la estrategia cambia cuando ambos jóvenes terminan enamorándose. Emerge entonces el dilema del peso de la verdad y el peligro que su afloramiento malogre el romance saliendo a la luz las malas artes practicadas y las deudas debidas.

3. LA MIRADA LABORALISTA. COMENTARIO GENERAL

"*Los intereses creados*" representa una trama ácida e irónica cuyos acontecimientos, según se subraya en la presentación del libro, eran ficcionales e inexistentes. El prólogo insiste que estamos ante "una farsa guiñolesca, de asunto disparatado, sin realidad alguna", y que, "cuanto en ella sucede, no pudo suceder nunca". Sus personajes, añade el exordio, "no son ni semejan hombres y mujeres sino muñecos o fantoches de cartón y trapo, con groseros hilos, visibles a poca luz y al más corto de vista". Con estas consideraciones estamos avanzando la inexistencia de categorías iuslaborales en dicho texto. Benavente juega al "despiste del espectador o del lector" (Dámaso Alonso, 1967: 24) y lo pone en práctica difuminando la trama en las variables de espacio y tiempo. Así, los hechos discurren en un "país imaginario" (termina siendo una ciudad italiana) y se encuadran cronológicamente en el siglo XVII. El libreto secunda la impostura de dos granujas, mitad trujamán, mitad embaucador, que viven de la picaresca (ADN español) en una gran hoguera de vanidades, apariencias y arrogancia. La apuesta del autor y su mentor por un libreto imaginario, paródico y satírico, explican que pasase de puntillas en las categorías laborales. Cosa distinta es que puedan identificarse ciertas figuras socio-jurídicas, o de perfil sociolaboral, lo que realizaremos en cuatro planos categoriales. Como singularidad, los epígrafes integran un elenco de aforismos, refranes y reflexiones benaventinas. Nuestro dramaturgo cultivó todos los géneros líricos, y tuvo la excelente idea de intercalar tales sentencias en los diálogos de los personajes. Colacionar esas máximas viene a ser, pues, una grata ocasión reflexiva y un modesto homenaje de reconocimiento.

[6] En algunos pasajes de LIC se apunta haber estado en galeras (pp. 26 y 93); y en la presentación inicial de la obra, los protagonistas espetan haber llegado "sin tropezar con la justicia"; incluso no descartan volver "al camino y saltear al primer viandante" (p. 28).

3.1. CLASES SOCIALES. SINHOGARISMO Y RELACIONES DISCRIMINANTES.

El teatro es un termómetro de medición de la vida social, sus pasiones y desquicios, y del esquema de valores dominantes. Permite testear las problemáticas más sentidas, los tumores benignos y malignos del ser, las compraventas del alma. El trabajo, entendido ello como empleo u ocupación, es un eje ordenador -y explicativo- de tales elementos, por tanto, las resultantes combinatorias terminan aflorando en el hecho teatral. Las conversaciones de los personajes infieren la visión del mundo del escritor y las cosmovisiones de su esfera circundante. En la que aquí nos congrega, Benavente reconoce que sus hados provienen "del pueblo que siempre sufre", y que llevó al relato las burlas, malicias y dichos sentenciosos de la sociedad circundante (exordio del prólogo). Nuestro escritor recrea el contexto sociológico y axiológico de su tiempo, del que destacan tres aspectos

El primero nos lleva al sistema de clases y las categorías sociolaborales representadas en la obra. Pese a ubicar el libreto en el siglo XVII, hace una lúcida crítica mordaz del capitalismo burgués, desbrozando sus estructuras y los procesos de construcción social de la realidad. Escenifica las polarizaciones de dicho tejido socioeconómico y los efluvios del sistema señorial y nobiliario. La trama actoral ilustra las tensiones entre una burguesía ascensional enriquecida comercialmente, una clase subalterna en situaciones de exclusión, y el declive de las clases nobiliarias improductivas. Estos marcos de acción aparecen en los primeros compases del guion. Cuando la pareja de pícaros vagabundos llega a su destino construyen la metáfora de las dos ciudades. Leandro concibe la urbe como "*una gran ciudad* (donde) *en todo se advierte su señoría y riqueza*". Crispín, empero, dice ver dos escenarios *"como en toda ciudad del mundo: una para el que llega con dinero, y otra para el que llega como nosotros"* (p. 26). El introito no es baladí pues avanza el tratamiento valorativo del trabajo en la obra. Salvo el comerciante Polichinela, que vincula su riqueza al tesón y el esfuerzo, el trabajo adolece de carga normativa y emocional en el conjunto de los personajes, lo que en cierto modo se explica por el predominio de una sociedad comercial-señorial donde no ha cuajado aún la centralidad del trabajo en los procesos de construcción de las identidades modernas. Vivir de la apariencia y las situaciones de supervivencia deviene incompatible con la vocación de las profesiones, antes bien, LIC rompe una lanza por el trabajo comprometido y bien hecho: "*Nadie combate con fe por lo que no estima"* (p. 35).

Los personajes, abultados en número (rozan la veintena)[7], van apareciendo por grupos de dos y tres actores, y sus perfiles representan un orden fundado en las relaciones de clase que elonga ambos vórtices de la pirámide social, sobre todo, respecto de las clases subordinadas. Abarcan todo el arco sociológico si bien predominan perfiles que ocupan una posición de "inferioridad". En el estrato más alto figuran la clase señorial elitista ("príncipes", "grandes señores", "embajadores", "gente noble"), la burguesía adinerada ("mercaderes", "ricos comerciantes", representada en la familia Polichinela) y el poder de la Estatalidad (encarnada en el "capitán del ejército", y el tándem del "juez doctor" y su "secretario"). La clase media, profesional y económica, se personifica en dos sujetos:

[7] Doña Sirena, Señora de Polichinela, Silvia, Colombina, Laura, Risela, Leandro, Crispín, Doctor, Polichinela, Arlequín, Capitán, Pantalón, Hostelero, Secretario, Mozo 1º y 2º de hostelería, y Alguacilillo 1º y 2º.

el titular hostelero y el prestamista ("pantalón"). Finalmente, el estrato más bajo está formado por categorías subalternas e infraclases, e integran los perfiles más numerosos, y así: "criados/as", "mozos del hotel", "alguacilillos", la pareja de pícaros (representantes del sinhogarismo) y un grupo heterogéneo meramente nominalista ("cantores", "músicos", "poetas", "cocineros").

Los contextos descritos avizoran el choque de los valores economicistas, emergentes del pragmatismo comercial, y los valores éticos y de moralidad. La tensión dialéctica tiene lugar entre la lógica valorativa de los negocios, vertebrada sobre el dinero y la conmutatividad contractual (pagos materiales), frente al valor de la palabra y la confianza (crédito de la persona, honor, reputación etc). El gozne de dicha antinomia se desvela al iniciarse la trama: "*Mundo este de toma y daca, lonja de contratación, casa de cambio, y antes de pedir hay que ofrecerse"* (p. 28). El guiñol benaventino construye dicha dialéctica contraponiendo al rico comerciante con los personajes femeninos. A juicio del Sr. Polichinela: "*todo tiene su precio…sin dinero no hay cosa que valga ni se estime en el mundo, que es el precio de todo"* (p. 67). A cambio, los valores post-materialistas se personifican en su esposa e hija y en Dª Sirena. Mientras la primera espeta: *"Tu padre piensa que solo el dinero vale y se estima en el mundo",* Dª Sirena inquiere al comerciante: *"No habléis así, ¿Y las virtudes, y el saber, y la nobleza?";* incluso exclama afligida: "*¿Es que ya no se paga más que con dinero…?"* (p. 50). Benavente muestra los mimbres de una sociedad utilitarista que antepone la lógica del beneficio sin importar los medios ni los resultados, con la derivada de transformar pronto la costumbre en reliquia y erigir en norma lo que un día era escandaloso. Polichinela solo tiene un fin vital: acrecer su patrimonio y evitar el desfalco, para lo cual es capaz de hacer cualquier cosa[8]. En cuanto a lo segundo, LIC deja en el aire un halo de misoginia desigualitaria, con reflexiones conversacionales discriminatorias por razón de género. Por una parte, "*los hombres* (somos) *como mercancía: valemos más o menos según la habilidad del mercader que nos presenta"* (p. 27). Frente a ello, "*una mujer sola nada vale en el mundo, por noble y virtuosa que sea"* (p. 50); es más, y cerrando la cuadratura del círculo: *"la timidez del hombre hace más atrevidas a las mujeres"* (p. 78)

3.2. EL VÍNCULO LEANDRO-CRISPÍN. ARRIBISMO Y RELACIONES DE SUBALTERNIDAD.

Según hemos podido ver, LIC bosqueja un orden burgués y señorial cuya estructura hunde sus raíces en el lucro mercantil y la explotación laboral, y construye una superestructura política e ideológica coadyuvante, como la libertad de empresa o la instrumentación de los resortes de la Estatalidad por las clases dirigentes, derecho inclusive. El hilo teatral transpone el conflicto dramático subyacente a ese proceso de transmutación socioeconómica pues, por un lado, se describe la decadencia de los "caballeros nobilísimos", la condición menesterosa de las personas sin trabajo, y al auge del agente comercial. La paradoja, excelsamente abordada por nuestro dramaturgo, lleva al cuadro de comportamientos y patrones valorativos irradiados en uno y otro arco sociológico. Mientras los nobles señoriales exacerban su estatus erigiéndolo en un

[8] Según reconoce Polichinela, antes de arruinarse y perder su patrimonio: "*sería capaz de robar, de asesinar, de todo..."* (p. 68)

reducto-refugio de su identidad, la burguesía adinerada subsume prácticas emuladoras en un sistema deletéreo de equivalencias figurativas.

LIC lleva a escena las tensiones existentes entre una clase señorial caída a menos y la emergencia de una burguesía adinerada. Este proceso de dislocación sistémica aparece en varios pasajes de la obra, por ejemplo, cuando Dª Sirena no puede organizar un baile de disfraces por falta de fondos. Su condición señorial, el estatus y reputación de la misma son inanes en términos crediticios, lo que lleva a considerar su tiempo como una época de "*de perdición*" y "*apocalíptica*", rayana la "*llegada del anticristo*" (p. 50). El sistema de clases pone entonces en práctica distintas estrategias compensatorias. La clase alta señorial resiste su proceso de devaluación enarbolando pedigríes y posiciones de estatus. La burguesía, por su parte, institucionaliza un "arribismo de salón", de fachada emulativa de la clase alta. La vida viene a ser "una *fiesta (donde) la música sirve para disimular palabras y las palabras para disimular pensamientos*" (p. 60). Así lo apunta pareja de pícaros: *"para subir cualquier escalón es bueno"* (p. 29), asegurándole Crispín "*que así fueras vidrio, a mi cargo corre que pases por diamante"* (p. 27).

Dedicaremos un apunte específico al vínculo establecido entre Leandro y Crispín. En su plan configuran una relación de servidumbre, equivalente a las otrora relaciones amo-dueño. Esa relación transita toda la trama (se utiliza expresamente el vocablo "amo"), construyendo un vínculo de absoluta dependencia, disponibilidad y sujeción personal del criado[9]. Su régimen se asemeja por momentos a una situación de esclavitud, rayana la cosificación semoviente (v.gr. dar azotes y actos violentos) con un estatuto indiscriminado que beneficia patrimonialmente al "dominus" de forma directa. Crispín viene a ser un apéndice instrumental de Leandro. Está a su completo servicio, atiende sus instrucciones, y realiza actividades de todo signo, desde tareas domésticas a mediaciones multifacéticas en su nombre, sin importar la denigración. Descartada una relación de servicio doméstico (ex art. 1 RD 1.620/2011), Leandro es, en efecto, atendido y cuidado por Crispín, pero hace suyo el producto de los servicios con una discrecionalidad absoluta sin remuneración cierta. Estos elementos permiten recabar la tesis Gramsciana de la "*subalternidad"* (vid. Gramsci, 2013: 250). Hablamos de una condición subjetiva que cualifica la subordinación desde un espacio de dominación servil. El estatuto de Crispín "deviene objetualmente"; actúa extramuros del acceso a derechos formales; su unidad es dialéctica, no formal. La subalternidad, en la teorética de Gramsci, transduce una condición de inferioridad y un estatuto de "supraordinación", y en nuestro caso coincide además con un perfil marginal y excluido. Representa un "despojo desechable" en el interfaz de una subordinación irresponsable, y, por ende, impune jurídicamente.

3.3. LOS INTERESES "CREADOS" Y LA "CREACIÓN" DE LOS INTERESES.

El tercer asunto enuclea el conjunto de la obra y estas reflexiones: la noción de "interés". Conviene desbrozarlo desde su tratamiento conceptual y desde las potencialidades aglutinadoras de la acción individual y colectiva, que a su vez conectan con los procesos normativos de construcción de la realidad. Hablamos de un "quid

[9] "*Habilidad es mostrar separado en dos sujetos lo que suele andar junto en uno solo. Mi señor y yo, con ser uno mismo, somos cada uno una parte del otro… 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*" (p. 57).

agregador" que cataliza las formas de vida de los individuos y los grupos en sus relaciones mutuas y con las instituciones sociales. Los intereses constituyen "pre-disposiciones" relativamente estables, orientadas hacia diferentes objetos, experiencias o actividades, que movilizan la actitud del sujeto sobre tales códigos. La racionalización de los mismos, a nivel psíquico, cultural y normativamente, proporciona unas estimaciones de valor más o menos consistentes o estandarizadas. Los seres humanos experimentan y sienten el mundo según "intereses cognitivos apriorísticos" (Habermas J, 1982: 14) cual "orientaciones intrínsecas" de nuestra especie. Las resultantes evaluadoras, en interacción con los patrones culturales, comunicacionales y normativos, orientarán -o no- los marcos de acción en los distintos órdenes de la vida.

El título de este sub-epígrafe describe esa problemática, que además articula toda la trama. Los intereses "*creados*" resultan ser plataformas de posicionamiento, y referencialmente proyectan líneas de tendencia. Las personas conocedoras o implicadas en el "quid" construyen relaciones de utilidad, que, de estimar ventajosas, integran como propias. El paso subsiguiente lleva a dilucidar si tales "intereses" permiten mejorar o mantener sus condiciones de existencia[10]. La respuesta al dilema traza espacios actitudinales y comportamentales pues, respectivamente, puede quedar en meros juicios de adhesión o rechazo, o avanzar a acciones mayormente movilizadoras. En estos casos adquiere sentido el segundo subtítulo: transitar desde el "interés creado" a la "*creación*" del mismo con nuevos códigos de irradiación y ulteriores espacios de aglutinamiento.

La multi-funcionalidad del "interés" centraliza el nudo de la obra, cuya conducción resuelve magistralmente nuestro escritor con distintas variables y recursos literarios. Viene a serlo, en primer término, como eje gordiano que abre y cierra el guion y que va desvelándose durante su desenvolvimiento. Benavente construye ese tablero de piezas desde los primeros diálogos entre Leandro y Crispín. El interés inicial que les vincula resulta famélico y de pervivencia, pero pronto se transforma en un cuadro dionisíaco de manipulaciones arribistas. Primero reclutan una segunda pareja de pícaros, generan deudas encadenadas con los comerciantes, reclutan a una celestina y su criada para que haga de casamentera, vuelven a contraer créditos sufragando fiestas, falsean un asalto compinchado para suscitar lástima y adhesiones solidarias, hasta que la bola es tan inmensa que atrapa a todos los "interesados" en un punto de no retorno. Benavente dicta aquí sendas sentencias. La primera conmina proseguir la farsa: "*hemos creado muchos intereses y es interés de todos el salvarnos"* (p. 95). La segunda lo refuerza, incluso con solidez empírica: "*Creedlo. Para salir adelante con todo, mejor que crear afectos es crear intereses"* (p. 126). Ambas máximas se ultiman al final de la obra cuando la pareja de pícaros es enjuiciada por las deudas contraídas. Teniendo todos los personajes en contra, Crispín logra desmontar su cohesión convenciendo uno a uno con otro trampantojo, erigido en "interés piramidal"[11].

[10] La teorética más autorizada desgrana las variables estructurales de nuestro paradigma distinguiéndose, por ejemplo, entre el interés subjetivo y objetivo. El primero es elaborado por las personas implicadas en dicho "quid" considerándolo como beneficioso para su propio bien. El segundo se proyecta en el devenir, y resulta ser aquel "quid" que -sépanlo ellas o no- les conviene; vid. CAMPS V, y GINER S (1992: 10)

[11] *"Se trata de que todos estáis interesados en salvar a mi señor, en salvarnos por interés de todos. Vosotros, por no perder vuestro dinero; el señor doctor, por no perder toda esa suma de admirable doctrina que*

La disyuntiva reverdece las asimetrías valorativas de los intereses y de los correspondientes alineamientos. El "quid" de trasfondo es un combinado de aspectos morales y economicistas predispuesto a anteponer los juicios de oportunidad justificando los medios para su logro. Nuestra obra teatraliza un sistema de "trueques a favores debidos" en una economía comercial de linaje cambiario. La alquimia ["*do / ut / das"*] va elevando el cuadro de devoluciones, de suerte que cada nuevo escalón [("*do*")+(sub.2)] acrece más groseramente el entero circuito de la devolución [("*das*")+(sub.3)…]. A medida que los actores afianzan sus intereses crean un régimen de "fidelidades a crédito". Su encadenamiento impulsa la apropiación de bienes materiales e ideales, en la común presunción que las sucesivas apuestas devengan réditos liquidables en términos económicos (deuda crediticia, interés mercantil) y de logo social (reconocimiento, valía, reputación, rango, etc). Benavente construye un reflejo especular del pensamiento individualista y la teorética de la conducta económica. Los seres humanos tienden a maximizar beneficios y minimizar costes (supuesto "*maximin*"). Se trata de poner en práctica la economía del esfuerzo y la teoría de los juegos, respectivamente, en las prácticas evaluadoras y los escenarios de incertidumbre (vid. Restrepo C, 2009: 158). Ahora bien, la ponderación: ideas/intereses no es de tal guisa cuando la acción social orbita un sistema cambiario, ya se trate de un contexto mercantilista (siglo XVII, escenificado en LIC) o de capitalismo burgués (inicios del siglo XX, tiempo histórico de nuestro nobel de literatura). El poder del mercado (medio) orienta la acción de los intereses económicos propios y subjetivos (fin) cuyos elementos se movilizan por expectativas. El círculo se cierra con la común idea que las conductas -previsibles- permiten presuponer la realización "del fin" afianzando la entidad del "interés superior".

La dramaturgia de LIC contrapone el peso de los intereses económicos y materiales y los valores éticos, altruistas y de moralidad, si bien plasma la prevalencia de los primeros y la retrocesión de los segundos. Los personajes muestran sus decantaciones a medida que discurre la trama, cuyo desenvolvimiento los adhiere unas veces, o apiña en otras, cohesionando sus vínculos. La clave estriba en compactar el sistema de adhesiones hasta que sea imposible su deslavamiento, y que, llegado ese extremo, emerja un interés robustecido que lleve a "*seguir remando juntos para llegar a buen puerto*" (p. 71). Los vínculos se van limando unos con otros hasta que las relaciones de interdependencia trascienden de un acto sumatorio. El nuevo interés "creado trans/individualmente" transforma el régimen clientelar (interés comercial) en complicidad (actos ilegales y/o delictivos). El vínculo resultante no solo solidifica la red, conmina colaborar en pro de su mantenimiento y postrero crecimiento. La dinámica es idéntica a las prácticas corruptas que inundan la arena política, empresarial y económica infectando todos los ámbitos. En el ajedrez de los intereses espurios las piezas se mueven de manera que, mientras menor es el rango (peones infectos, cobistas, "seguidistas", arribistas, etc), su virus de inferioridad infecta epidérmicamente a las de valor. Una vez decapitada la moral, y hecha chicle la ética, no hay contención fronteriza del reino de "lo

fuisteis depositando en esa balumba de sabiduría; el señor capitán, porque todos le vieron amigo de mi amo, y a su valor importa que no se murmure de su amistad con un aventurero; vos, señor Arlequín, porque vuestros ditirambos de poeta perderían todo su mérito al saber que tan mal los empleasteis; vos, señor Polichinela, antiguo amigo mío, porque vuestra hija ya es ante el cielo y ante los hombres esposa del señor Leandro" (p. 118)

bueno" y de "lo malo"; al contrario, el segundo expande su imperio hegemónico de ruindad, falsedad, malsindad con una miríada de justificaciones "post hoc".

Llegados a este punto impele trazar los revestimientos de nuestro "quid" en el terreno jurídico. Como sabemos, en el ámbito del derecho la noción de "interés" categoriza entidades merecedoras de atención normativa, cuyos objetos resultan tutelados tras los correspondientes procesos regulatorios. El hecho jurídico da carta de naturaleza formal a las realidades socioeconómicas, y cataliza resolutoriamente los conflictos de intereses en pro del orden y la paz social. Así las cosas, manejamos un concepto abstracto cuya determinación depende en primer término de las realidades normadas y los subsistemas regulatorios. En el orden ius-privatista, la noción de interés hunde sus raíces en la estructura: derecho/obligación; e institucionalmente, en las nociones de utilidad y determinación objetual. Los actos contractuales utilizables para vehicular intereses producen tantos objetos distintos como obligaciones posibles, pero, ciñéndonos a las recíprocas, estas enhebran los actos de transmisión y pago del precio, cuya estructura confiere una "ventaja ejecutiva" al acreedor sobre la figura del deudor (Gaudemet E, 1984: 106). Esa ventaja garantizadora de las obligaciones contraídas no se ciñe a los aspectos estrictamente economicistas; también impele un "interés moral" inserto en los actos de cumplimiento (ibidem). A diferencia de lo anterior, la noción de interés tiene significado sustantivo propio en el derecho público. Por mandato constitucional, el interés público fundamenta y justifica las actuaciones de la Estatalidad, de manera que, cuando las administraciones intervienen en la vida socioeconómica, deben propender siempre y en todo momento el "interés general" (art. 103 CE). Aparte de ello, el derecho público perfila la noción de "interesado" cuando identifica los sujetos y entidades con capacidad de obrar en los procedimientos administrativos[12].

La ordenación jurídica del trabajo también categoriza la noción de interés, y, desde el prisma de LIC, nos lleva a los paradigmas del interés colectivo, las facultades nomotéticas realizadoras del mismo y la sustanciación de los conflictos socioeconómicos derivados. El trabajo por cuenta ajena se desarrolla gracias a un poder jurídico canalizado mediante estructuras representativas y de base sindical que se instituyen como fuente para-estatal de origen no heterónomo. Las relaciones entre el poder de la sociedad, el poder político y el poder jurídico han sido siempre un asunto polémico y abierto, pero el dilema acrece cuando los grupos del mundo del trabajo crean reglas en una interrelación conflictiva de fuerzas cuyas resultantes (intereses ponderables) revierten en ellos como objeto material normado. En la rama social del derecho, el pluralismo jurídico y económico se personifica en el interés colectivo de naturaleza profesional como entidad eidética abstracta y aglutinadora. La irrupción de un poder social coextenso en su base presupone, por activa, un sistema plural de fuentes autónomas y heterónomas (usos y costumbres, contratos, convenios, leyes, etc) y, por pasiva, el reconocimiento del conflicto de trabajo y la institucionalización del mismo. El interés colectivo viene a ser una categoría-síntesis que adquiere carta de naturaleza tras los correspondientes procesos de abstracción de los intereses socioeconómicos, y se verifica por una nota de utilidad común

[12] V.gr. "titulares de derechos" o "intereses legítimos", individuales y colectivos, o asociaciones y organizaciones representativas de intereses económicos y sociales (art. 4 LPACAP, ley 39/2015).

compartida entre los componentes de un grupo. Precisaremos la significación del paradigma desglosando sus anclajes estructurales ("interés"/"colectivo"):

En cuanto al primero, la noción de "*interés*" traza un doble sentido, óntico y relacional, insertas en la raíz etimológica del concepto; así, y respectivamente: *ser* ("ese") / *entre* ("inter"). Su dialéctica permite diferenciar dos significaciones derivadas. Desde un prisma objetivo, la noción de "interés" denota un sentido de valor, importancia y relieve intrínseco, ahora bien, el meritado valor se imbrica en un componente subjetivo de provecho o ganancia que revierte en alguien o en algo como entidad abstracta, lo que termina atribuyendo al paradigma un sustrato relacional vincular. El constructo "interés" precisa una deconstrucción eidética de "un algo exterior u objetivo", que por regla general traduce un cuadro de utilidades. Ahora bien, esta construcción vincular y referencial vuelve a recabar una relación subjetiva de contenido que dé carta de naturaleza al mentado interés. Podemos hablar de una vertiente comunicacional y "representacionista" que integra las dos premisas antedichas (valor/sujeto) y que transduce la situación subyacente al referido interés. No en vano, y como teatraliza el guion de LIC, quienes comparten tal predicación suelen "estar interesados" en la permanencia de ese estado de cosas, que revierte en el nexo que los vincula. En cuanto al segundo anclaje, la adjetivación "*colectivo*" traba una relación de contenido que modela el significado del paradigma, cualificándolo teóricamente. Manejamos una nueva representación eidética que enhebra una idea de colectividad en su singularidad (objeto colectivo en abstracto) y pluralidad (adición de unidades, combinación, conmixtión última). Hablamos de personas que se unen grupal y categorialmente para impulsar acciones comunes, lo cual vuelve a reforzar ese vínculo-asociación promoviendo y defendiendo reivindicaciones (versus "intereses") comunes. Los sindicatos y las instituciones unitarias son las estructuras que dan fuste y contenido a este nivel "representacionista", de hecho, son las entidades encargadas de "catalizar" el interés colectivo, ora "administrando" la acción sindical, ora contribuyendo a "la defensa y promoción de los intereses económicos y sociales que les son propios" (art. 7 CE), incluyendo las medidas de conflicto como la huelga (art. 28.2 CE)

La idea de universalización colectiva y la abstracción del interés colectivo confluyen en el rol representativo del sindicato y las categorías equivalentes. Aparte de hacer suyos los intereses de los asociados, los redimensiona impulsando la defensa de las condiciones laborales en los distintos niveles de acción y organización, lo que, en símil circularidad, vuelve a cohesionar el entero "vínculo con-sociativo". El "interés resultante" cohesiona y vincula a una colectividad de personas-trabajadoras que comparten un rol común en el proceso productivo y en los procesos de estratificación socioeconómica. Hablamos de un interés abstracto, en la representación eidética y técnica del mismo, categorizado como tal en términos jurídicos, y que trasciende de una mera adición sumatoria de intereses individuales. Si el sindicato y la actividad sindical son categorías institucionales del mundo colectivo del trabajo, los "intereses creados" eran el gozne vehicular de la dramaturgia benaventina. En ella los protagonistas urden un nudo cohesivo cuyas piezas se adhieren unas a otras solidificando la conglomeración. La trama, empero, se deshace cuando la verdad reta la farsa, cuando los nuevos intereses deshilachan la mentira.

3.4. LOS CINCELES DE LA FALSEDAD Y LA JUSTICIA OFENSIVA.

Como toda dramaturgia, el nudo de LIC encuentra su desenlace en los últimos compases de la obra, y se escenifica en la casa de la pareja de pícaros, donde sucesivamente concurren todos los personajes. Leandro expresa a Crispín que quiere confesar a su amada sus sentimientos y las manipulaciones materializadas en la práctica. Cuando ella llega, deciden esconderse en una estancia contigua, mientras los actores van convergiendo en el salón. La traca final es pergeñada con gran humor, ingenio y crítica social: el rico comerciante (Polichinela) ha llamado un juez que instruye varias causas contra la pareja de pícaros, el cual se presenta con su secretario y dos alguacilillos convirtiendo el salón en un tribunal ambulante; las personas estafadas claman ¡justicia! repetidas veces; y tanto la madre, como la noble casamentera y la criada, no cejan de desear el feliz casamiento de los jóvenes, poniendo en valor el "buen partido" del novio.

Nuestro nobel construye el rol de la justicia en varias direcciones. Primero nos muestra las equidistancias posibles en sendos planos asimétricos: bien como institución que, en justa rectitud y laboriosidad responsable, deconstruye la verdad dignificando la virtud ("iustum facere"); o bien como una teatralidad ficcional más que, envuelta en un poder incólume, interviene discrecionalmente en los asuntos litigiosos, sin descartar incluso peinados supremos de las ideas políticas y de clase por egos desbocados (justicia instrumental, "lawfare"). Las asimetrías benaventinas son conocidas, y además se cualifican en otras manifestaciones. La primera tiene lugar cuando el número de jueces resulta insuficiente, no tienen recursos logísticos o se derrubia la carga mental y material de trabajo, lo cual conduce a un tipo de "justicia defensiva" que sale del paso argumentalmente en disfavor de la justicia material. La segunda manifestación es mucho más burda pues desnaturaliza groseramente la legalidad y la función judicial. Esta "justicia ofensiva" eclosiona con cuestionamientos del mandato representativo de las urnas, apuntalamientos a la división de poderes, o, en fin, con togas fotografiadas en puñetas enseñando sus encajes de bolillo. Estos tipos ideales llevan a un quinto, que desafortunadamente campea desde la pandemia en el conjunto de jurisdicciones y el orden social mismo: la "justicia tardía", que, como tal, deja de serlo adjetivando la sustantivación.

Benavente finiquita la trama escenificando un juicio kafkiano. Extrapola su conocimiento del derecho a la dramaturgia (aunque dejó tales estudios en 1855, termina la licenciatura en 1882) dando la vuelta al calcetín con ácida sátira judicial. Nos parodia un juez veleidoso y corrupto que supedita su intervención a los intereses obtenibles de ese enjuiciamiento. Su personaje (mentado como "doctor") teatraliza primero su rol institucional. Por un lado, describe los hechos criminosos imputados a la pareja de pícaros (52 delitos, por dolo, fraude, etc) y enarbola una serie de máximas inspiradoras de las funciones jurisdiccionales. Exhorta de forma grandilocuente que, en efecto, "*nadie puede tomarse la justicia por su mano, que la justicia no es atropello ni venganza",* y que aplicará el brocardo *"summum ius, summa injuria"* (p. 107). Además, exalta la centralidad de los ideales de justicia, el valor de los patrones nomotéticos, axiológicos y actuariales, y las capacidades de los juzgadores. A su modo de ver, *"Justicia es todo sabiduría, y la sabiduría es todo orden, y el orden es todo razón, y la razón es todo procedimiento, y el procedimiento es toda lógica"* (p. 108). Así las cosas, el personaje se transforma de forma jocosa y mordaz. El juez-doctor ilustra hondas lagunas formativas citando jurisconsultos romanos inexistentes en una retahíla de nombres en rimas

asonantes[13]. Mayor sarcasmo encierra el giro decisorio cuando, acordado el soborno de los "gastos judiciales", se alardea hacerlo con un mero trueque sintáctico de los signos de puntuación[14].

El hilo conductor del libreto avizoraba el triunfo de la mentira y de los "intereses creados" en torno suyo en una sociedad alienada que vive de las apariencias. Poco podía imaginar nuestro dramaturgo la rabiosa actualidad de su mensaje: hasta qué punto se ha normalizado la deshumanización individual y cómo la clase política de baja estofa y la plutocracia económica contribuyen tenaces a ese logro. La religión postdemocrática gira sobre un mandamiento seminal: "Todo Vale". El autoritarismo iliberal digital convierte en verdad la repetición de una misma mentira, y el capitalismo cognitivo vende luego varias versiones del bálsamo de fierabrás en la economía de la atención. Así las cosas, el nodo pecaminoso aúna en penitencia a los muñidores de la falsedad y a los sostenedores, ignaros de sí. Los gravosísimos deterioros cívicos y de convivencia congregan corales multiformes de arribistas utilitarios, creadores y sostenedores de intereses, profesionales del odio, mandantes y mandatarios por cuenta propia o ajena, e idiotas adhesivos hueros de razonamiento. La mentira, manipulada y sostenida artificiosamente, crea el simulacro de ser la única verdad, con la paradoja de girar en torno a nada en su propia farsa. La doble gravedad es que, por una parte, no estamos ante imitaciones sino ante suplantaciones de lo real que disuaden la facticidad (Braudillard, 1978: 6) y que, además, los patrones de inmediatez, dominantes en la "era del click", potencian las inclinaciones irracionales fomentando la deshumanización. Las dos últimas citas que principian este comentario dan un sentido último a las apreciaciones vertidas en el mismo. El conflicto dramático deshumanizador y la propia teatralidad escénica llevan a un desdoblamiento de la personalidad donde la persona se disocia del personaje, de manera que, mientras más crece la farsa guiñolesca, más aumenta la disociación de ambas entidades. La falsedad ocluye "lo real", y, bien ensayada, da patente de veracidad a la ficción. O como musicara el bolero de La Lupe y Curet Alonso, borra la raíz de cualquier "simulacro".

Llegados a este punto surge la duda de dónde pacen los verdaderos fustes del hecho teatral: si en los libretos escenificados de la dramaturgia, o en las actuaciones maquilladas de la vida misma. Benavente avizoró estas tensiones en su tiempo, no en vano, da un giro de ciento ochenta grados al final de la obra. Los intereses creados falsariamente alrededor del dinero, la riqueza, la compraventa de almas, y la doblez farisea, son laminados por el valor de la verdad y el amor. Entre las hebras de los intereses, tejidos guiñolescamente por las marionetas, cuelga el hilo sutil de la verdad del corazón. El drama finaliza con su protagonista dirigiéndose al público. La despedida nos resume una obra donde "*visteis, como en las farsas de la vida, que a estos muñecos, como a los humanos, muévenlos cordelillos groseros, que son los intereses, las pasioncillas, los engaños y todas las miserias de su condición*". Los personajes "*tiran uno de sus pies y los llevan a tristes andanzas; tiran otros de sus manos, que trabajan con pena, luchan con rabia, hurtan con astucia, matan con violencia*" (p. 126). La moraleja final disipa el conflicto dramático, aseverando *"que no todo es farsa en la farsa, que hay algo divino*

[13] P.ej. las figuras de Justiniano y Triboniano transmutan en "Euliano", "Triboliano" y "Tribeliano".

[14] Por no hablar en el vacío, recabamos la burla benaventina realizada sarcásticamente a la corrupción jurisdicente, compendiada en los halagos proferidos altaneramente por Crispín al juzgador: "¡*Oh, admirable coma, maravilla de coma!*", aclamándolo como "*Genio de la justicia, oráculo de la ley, monstruo de la jurisprudencia"* (p. 124).

en nuestra vida que es verdad y es eterno y no puede acabar cuando la farsa acaba" (Telón).

4. BIBLIOGRAFÍA.

ALEMÁN PÁEZ Francisco: (2024) "*Curso de Derecho del Trabajo (Vol. II). Relaciones individuales*", Ed. Tecnos, Madrid; (2022) "*Curso de Derecho del Trabajo (Volumen I). Concepto, fuentes y delimitación objetual"*, Ed. Tecnos, Madrid; (2012) "*Pacto extraestatutario y modificación empresarial de condiciones colectivas de trabajo",* Aranzadi Social, nº 2 (111-240); (1989) *"Las vías de impugnación de los convenios colectivos: problemática actual (I) y (II)",* Relaciones Laborales, nº 11 (a) y 12 (b) 9-34, 28-42

ALONSO Dámaso: (1967) "De "El caballero de Illescas" a "Los intereses creados", Revista de Filología Española, Tomo L, enero-diciembre, pp. 1-24.

BENAVENTE Jacinto: (2005) "Los intereses creados", Ed. El País, Madrid.

BERENGUER Ángel: (1992) *"El teatro y la comunicación teatral",* Revista de Estudios Teatrales, nº 1, junio; (1999) "*El teatro y su historia. Reflexiones metodológicas para el estudio de la creación teatral española durante el siglo XX*", en la obra "Las puertas del drama: Revista de la Asociación de Autores de Teatro (Ejemplar dedicado a El teatro y su historia), Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2024.

BRAUDILLARD Jean: (1978) "Cultura y simulacro" (Trad. P. Rovira), Ed. Kairós, Barcelona.

CAMPS Victoria, y GINER Salvador: (1992) "El interés común", Centro de estudios constitucionales, Madrid.

GAUDEMET Eugene: (1984) "Teoría general de las obligaciones", Ed. Porrúa, México

GARCÍA BARRIENTOS José Luis: (2004) "Teatro y ficción. Ensayos de teoría", Ed. Fundamentos, Madrid; (2014) "El texto dramático", Ed. Paso del Gato, México.

GRAMSCI Antonio: (2013) "Antología" (Selección, traducción y notas de Manuel Sacristán), Ed. Akal, Madrid.

HABERMAS Jurgen: (1982) "Conocimiento e interés" (Ed. Jiménez et al), Ed. Taurus, Madrid; (1987) "Teoría de la acción comunicativa. Racionalidad de la acción y racionalización social" (I y II), Ed. Taurus, Madrid.

LÁZARO CARRETER Fernando: (1971) Prólogo a la obra "Los intereses creados", Ed. Cátedra, Madrid.

RESTREPO CARVAJAL Carlos: (2009) "Aproximación a la teoría de los juegos", Revista Ciencias Estratégicas, Vol. 17, nº 22, Colombia.

ROJAS Miguel: (2011) "El teatro como unidad creativa de producción", Revista Escena, nº 34.

ROSALES Anselmo: (2005) "*Introducción"* a la obra "Los intereses creados", supra cit.