

LA RECEPCIÓN, VÉRTICE IMPRESCINDIBLE EN EL ANÁLISIS CRÍTICO DE LOS TEXTOS DRAMÁTICOS

FRANCISCO VICENTE GÓMEZ
Universidad de Murcia

Los dramas rurales de Jacinto Benavente abren el recorrido que el profesor de la Universidad de Murcia y crítico teatral, Mariano de Paco, hace por casi cinco décadas del teatro español a partir del estudio que su acogida entre público y crítica ha tenido en el libro *Teatro y recepción crítica* (Murcia, Editum, 2017). En su primer capítulo (págs. 13-30) el crítico revela la doble herramienta interpretativa de que se va a servir para semejante labor: a) su más que acreditada experiencia de estudioso del teatro español, y b) su aquilatado rastreo en la prensa diaria y en revistas especializadas de cómo fueron recibidas las obras y autores de los que se ocupa, particularmente en su estreno.

Señora ama, de 1908, *La malquerida*, de 1913, y *La infanzona*, de 1945, son los dramas rurales de Benavente analizados. Destaca Mariano de Paco que ocupan un lugar muy significativo en su amplia producción, y que en ellos el dramaturgo supo captar los caracteres de este subgénero: ambientes muy definidos, personajes también muy perfilados y una acción dramática bien resuelta, para lo que era el teatro del momento. Rasgos que el éxito de público y crítica cosechados por éstos no empequeñece. Ni cuando el ingenio flaquea, como sucede en el último de estos dramas rurales, *La infanzona* (pág. 30).

El hombre deshabitado de Rafael Alberti y la situación de la escena española en el primer tercio del siglo XX es el objeto del segundo capítulo. A propósito del estreno de esta obra en 1931 Mariano de Paco realiza un audaz análisis de los «modelos dramáticos enfrentados» en España en ese tiempo: de una parte, el representado por Benavente, Marquina, los Quintero o Muñoz Seca, y, de otra, los esfuerzos renovadores que representarán García Lorca y el propio Alberti. Empresa a la que se sumarán grupos de teatro, directores, empresarios, etc. (págs. 32-33).

A partir de las reacciones que provocó el mencionado estreno de la obra de Alberti, Mariano de Paco reconstruye el conflictivo ambiente socio-político y cultural del momento, con un público acostumbrado a los modelos decimonónicos, y una escena que quiere nuevos rumbos antinaturalistas (págs. 40-41). Ambiente al que no es

ajeno el estreno de Alberti en febrero de 1931, cuya crítica en la prensa diaria oscila entre la «aceptación y el rechazo» (pág. 43). Pero un nuevo esfuerzo se sumaba al deseo de renovación de la escena en España (págs. 46-47).

Algo parecido sucedió con otro estreno del poeta malagueño, con *Fermín Galán*, el 1 de junio de 1931. Destaca el profesor de la Universidad de Murcia, en el capítulo tres, del teatro de Alberti su cercanía a lo lírico en la forma textual, y a lo pictórico en la forma escénica (pág. 50), y su decidido compromiso de renovación a partir de hacer visible la dimensión política e hiperrealista del teatro desde procedimientos como la distancia, la estilización grotesca, una acentuada simbolización, etc. (pág. 51). La indagación de su recepción crítica, en la que de nuevo se combinan el reconocimiento de su propósito y los reproches (págs. 53-54), particularmente a su transparencia política y falta de perspectiva histórica (págs. 65 y 58) cierran este capítulo.

Y de un teatro a otro. Es el estreno en 1933 de *El divino impaciente* de José María Pemán y sus inicios dramáticos, los convocados en el siguiente capítulo, el cuarto. Destaca el crítico murciano que en el panorama de la escena española de los años 20 y 30, que pugna por renovar un teatro anecdótico y de tinte moralizante, el estreno de un drama histórico como este, en la estela de E. Marquina, supuso un cierto impulso, como así lo demostró la respuesta positiva de crítica y público (pág. 65), y que Mariano de Paco examina con detalle por las páginas de *ABC*, *El Liberal*, *El Sol*, *El Debate*, *Informaciones*, *La voz*, y, de la otra parte, *El Socialista*, *Luz*, etc. (págs. 72-73).

Un soplo de aire aún más fresco por esos mismos años a una práctica teatral que pecaba de monótona, de falta de invención y de «garrulería retórica»? (pág. 77) representó la obtención del premio Lope de Vega, en 1933, por parte de Alejandro Casona por *La sirena varada*. El éxito de su estreno en 1934, evocado en el capítulo quinto, así lo confirmó la prensa. La combinación de fantasía y realidad (pág. 82), la frescura de su composición y de los diálogos que se alejan de los socorridos hábitos de la escena de entonces, personajes consistentes, etc., justificaban la buena acogida a una obra y un autor que intervendría decididamente en la renovación del teatro en España (pág. 85).

A otro esfuerzo de renovación del teatro español, en este caso colectivo, dedica Mariano de Paco el siguiente capítulo —el sexto— al grupo Arte Nuevo, que despliega su acción entre los años 1945 y 1949. El procedimiento seguido por el profesor es el mismo: rastreo minucioso por programas de mano, manifiestos, y por los testimonios que la crítica del momento ofrece en periódicos y revistas. Del documentado seguimiento de la vida de este grupo destaca Mariano de Paco sus esfuerzos por hacer un teatro que entretenga y haga pensar a la vez, que se abra al experimentalismo europeo (págs. 93-94) y que incorpore al público (pág. 100).

Para semejante labor opta por la brevedad, por obras de un solo acto, y aligera la carga de la puesta en escena son soluciones más esquemáticas y livianas (págs. 96-97). Entre sus integrantes se encuentran jóvenes inquietos que determinarán la escena española en años posteriores: Alfonso Paso, Enrique Cerro, Carlos José Costas, Alfonso Sastre, José Gordón, José María Palacio, José Franco... No obstante, advierte Mariano de Paco, las dificultades económicas y la incompreensión institucional certificaron el final de este «ensayo de teatro experimental» apenas tres años más tarde (págs. 101-102). De su huella innovadora en la historia del teatro español del siglo XX deja cumplida cuenta el profesor de la Universidad de Murcia.

Qué duda cabe de que el teatro de Buero Vallejo ocupa un lugar relevante en el teatro español de posguerra. Y que uno de sus grandes estudiosos es, precisamente, Mariano de Paco. A diversas obras del dramaturgo alcarreño va a dedicarle varios capítulos del libro a partir del séptimo, que lo está al sentido y recepción de *La tejedora de sueños*, casi como preámbulo del que dedica al teatro histórico en sentido estricto. Más allá de este subgénero, Buero mostró interés por la historia como modo de esclarecer nuestro presente desde el pasado (págs. 110-111), incluidos los mitos clásicos, como es el caso que nos ocupa. El rasgo distintivo de este enfoque es la estratificación que el dramaturgo realiza del sentido de la obra, que le permite transitar desde el referente histórico concreto, aunque sea el mítico, hasta el presente del conflicto social y humano en el que está inmerso (págs. 111-112). En *La tejedora de sueños* incluso da un paso más, y «reescribe» el mito de Penélope y Ulyses. Y sobre el fondo del mito, rescata a una Penélope, y con ella a todas las mujeres, que rechaza la guerra, y se reivindica a sí misma frente a Ulyses cuando regresa (págs. 117-118 y 120). Estrenada en 1952, documenta Mariano de Paco que fue bien recibida por el público y la crítica académica (pág. 114), a pesar de importantes reparos a la interpretación del mito clásico en clave moderna.

La recepción crítica del teatro histórico de Buero Vallejo ocupa el octavo capítulo; en los siguientes lo hará la que tuvo cada uno de las obras que lo integran. También al sentido global del acercamiento que el dramaturgo hace a la historia de España como fuente temática (págs. 121-122). En Buero sitúa Mariano de Paco el origen del teatro histórico de posguerra en España, en concreto en el estreno de *Un soñador para un pueblo*, en 1958 (pág. 122): «Cabal ejemplo de un sentido crítico... en el que es perceptible la reflexión sobre problemas generales del hombre...», a partir de «cuestiones concretas de la sociedad española del momento», afirma el crítico (pág.122). Buero acude a la historia para iluminar el tiempo presente (pág. 123), sostiene el propio Buero, y Mariano de Paco argumenta estas razones a partir de un sintético pero informado recorrido por la recepción, tanto probatoria como reprobatoria, de la puesta en escena de estas obras (págs. 125-126): *Un soñador para*

un pueblo (1958), *Las Meninas* (1960), *El concierto de San Ovidio* (1962), *El sueño de la razón* (1970), y *La detonación* (1997).

Los argumentos del capítulo seis son retomados en el noveno, en el que el crítico teatral muestra «de modo sucinto la situación general de desatención... hacia los dramaturgos españoles vivos en los primeros años tras la muerte de Franco» (pág. 144). Y pone como ejemplo la irregular recepción de *La detonación* (1977), y *Jueces en la noche* (1979) de Buero Vallejo; también *De San Pascual a San Gil* (1980) de Domingo Miras, etc. Nombres a los que hay que sumar los de Alfonso Sastre (p. 153), Martín Recuerda, Lauro Olmo, Rodríguez Méndez, Muñiz, etc. (págs. 156-157). La incompreensión de los nuevos tiempos al teatro que había preparado el camino a los mismos es un hecho constatable en la recepción que tienen las obras de estos dramaturgos (pág.148).

De nuevo retoma Mariano de Paco la cuestión de la referencialidad y el compromiso del teatro en la transición política española a propósito del estreno de *Las arrecogías del Beaterío de Santa María Egipciaca*, de Martín Recuerda, en febrero de 1977 (pág. 161). Así como el necesario rescate que tiene lugar de autores y textos prohibidos durante el franquismo. Aunque las urgencias del momento no permitiese consolidar ese rescate (pág. 160). Otra vez los varios estratos significativos observables en una obra que parte de un fondo histórico provoca reacciones encontradas, entre quienes ven sólo arqueología en ella, y entre quienes proyectan el pasado a la realidad española actual (pág. 161). Y esto mismo ocurrió con la crítica en el estreno de la obra de Martín Recuerda (págs. 162-165).

La recepción en la prensa diaria de los estrenos del (último) teatro de Buero durante la transición democrática española ocupa el undécimo capítulo (pág. 174). En su análisis el crítico teatral pone en evidencia dos cuestiones importantes: la dificultad de aceptación que una práctica artística anterior tiene en etapas históricas y sociales nuevas, y la de ver en un autor «clásico», como lo es Buero, un «teatro distinto para una sociedad distinta», como la que se empieza a fraguar en España a partir de la muerte del dictador Franco en 1975.

A ver cómo entendió la crítica –tanto la de prensa diaria como la de revistas– el reto al que se enfrentaba el teatro de Buero Vallejo, dedica Mariano de Paco estas páginas, por las que transitan los celos pero también la aceptación. *La doble historia del doctor Valmy* (1976) (págs. 178-180), *La detonación* (1977) (págs. 181-182), *Jueces en la noche* (1979) (págs. 182-187), *Caimán* (1981) (págs. 186-190, entre las principales. La conclusión del documentado repaso es clara: tanto verbal como escénicamente el teatro de Antonio Buero Vallejo es un ejemplo de compromiso con su tiempo y con la condición humana (págs. 173 y 191).

Tras el último teatro de Buero, Mariano de Paco se ocupa en los dos capítulos siguientes del estreno y recepción de obras tan emblemáticas de este como *La fundación*, capítulo doce, e *Historia de una escalera*, capítulo trece. De *La fundación* se fija en los dos estrenos de 1974 y 1999, con el mismo patrón de estudio. En primer lugar, desde el análisis propio concreta alguno de sus rasgos principales, para después ver cómo estos fueron considerados por la crítica en sus estrenos. Dos son los destacados: a) en ambos casos se trata de obras que construyen su referente de tal modo que son capaces de trascender su circunstancia histórica, por su capacidad simbólica, pero sin renunciar a dejarla «bien reconocible» para el público (págs. 193 y 195), precisamente por lo evidente de símbolos como la «fundación – cárcel», y el de la escalera vecinal en *Historia de una escalera*; b) y esto gracias –segundo rasgo– a la estratificación del sentido –político, social, ético...– que entreteje Buero en estas obras (pág. 193).

La crítica y recepción en los dos estrenos de *La fundación* considerados pone de manifiesto cuanto acaba de destacar el crítico teatral (págs. 198-200), incluido el reparo en la España de entonces a reconocer un pasado lacerante (págs. 203-204), e insistiendo en la vocación metafísica de estos dramas. Hoy esas reticencias a la memoria histórica son menores.

En el caso de *Historia de una escalera*, obra estrenada por primera vez en 1949, con gran éxito de crítica y público (págs. 208-209), Mariano de Paco se fija en la puesta en escena en el año 2003. Evoca la discusión que hubo en su momento en torno a lugar que ocupa en la producción del dramaturgo, deja claro su principal mérito, reflejar en el escenario los problemas que aquejaban al hombre en su tiempo, bajo una forma teatral que atrajera al gran público (pág. 209). El montaje de 2003 tuvo presente la vigencia histórica de su significado, y los rasgos que destacaba el crítico teatral se confirmaron en las escasas modificaciones que sufrió (págs. 214-215), y la buena recepción general que tuvo (págs. 217-218).

Este excelente ejercicio de crítica dramática del profesor Mariano de Paco a partir de la recepción de las obras concluye este recorrido por la escena española analizando los dos estrenos de *La taberna fantástica* de Alfonso Sastre, el que tuvo lugar en 1985, y el más reciente de 2007 (pág. 219). En el primero el éxito de crítica y público fue total (pág. 224); y en el segundo de nuevo planeó la sombra de la duda sobre la vigencia de su referente, aunque sin restar mérito a su reconocimiento de clásico moderno (págs. 230-231).