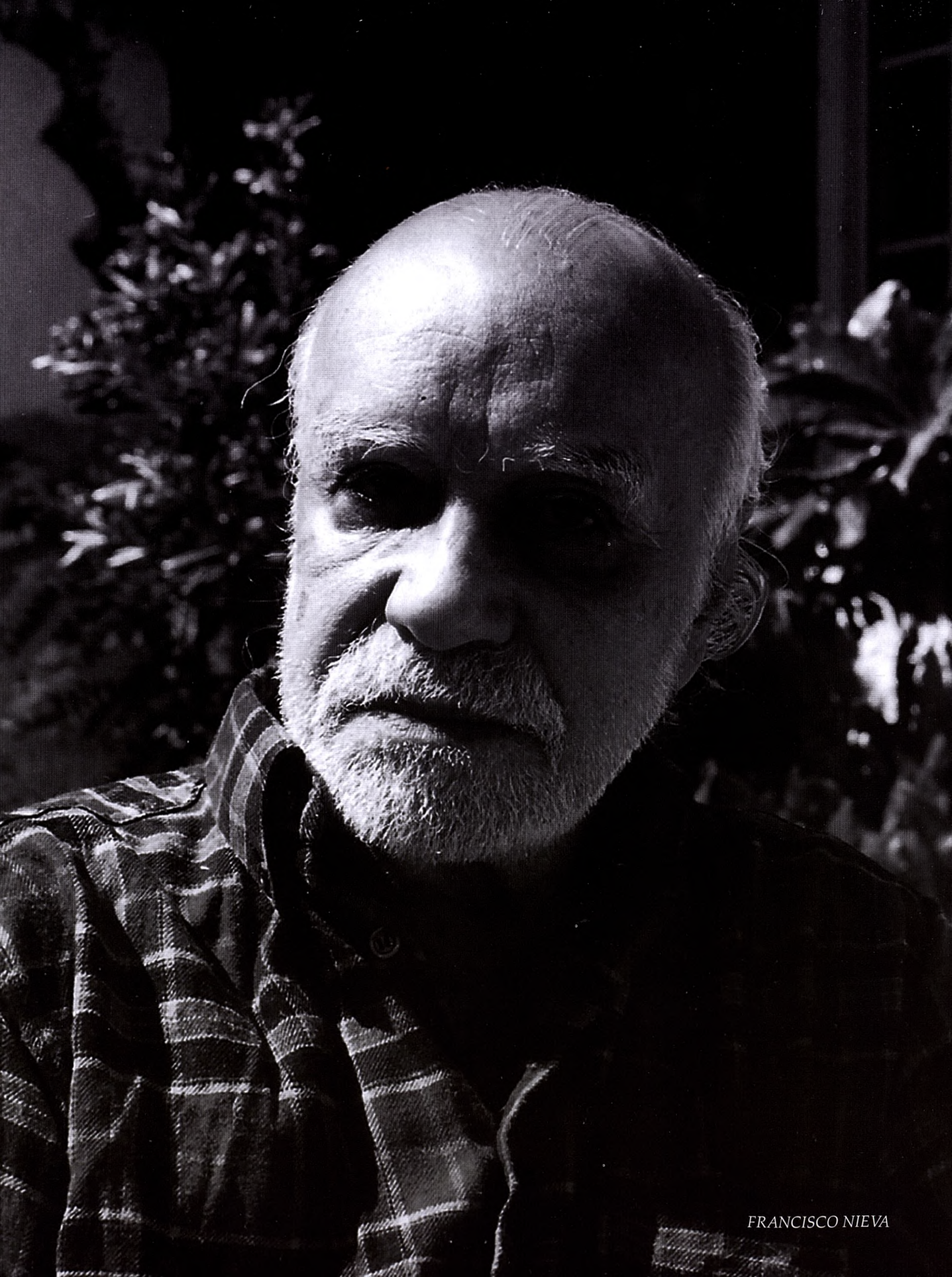
Francisco Nieva: todo el teatro es carnaval

Javier Huerta Calvo

Corría 1970, estábamos en pleno tardofranquismo, tan pródigo, antes y después de ese año, en sucesos teatrales de primerísima magnitud a pesar de todos los pesares y la todavía todopoderosa censura; por recordar algunos: el escándalo del *Tartufo* de Llovet-Marsillach; *Las criadas*, de Genet, en la memorable puesta en escena de Víctor García, director al poco de la mejor *Yerma* –Nuria Espert– que se ha visto en los escenarios; *El tragaluz, El sueño de la razón, La fundación*, tres funciones cumbres del maestro Buero, primer intelectual «rojo» que por aquel entonces conseguía un sillón en la Academia al lado de Pemán y Calvo Sotelo; la explosión juvenil de los grupos independientes, de Els Joglars a Tábano; *Castañuela 70, Quejío;* el impresionante *Marat-Sade;* la cátedra de Pepe Bódalo y María Fernanda d'Ocon en el María Guerrero, con José Luis Alonso a la batuta, interpretando a Chéjov, Ionesco, Galdós, Baty…; la epifanía valleinclanesca de *Luces de bohemia* gracias a un genial e increíblemente contenido Tamayo; el Gala, nunca luego superado, de *Los buenos días perdidos* y *Anillos para una dama*… Poco a poco el teatro, con su irrenunciable espíritu de libertad, iba abriendo brecha en el ya ruinoso edificio de la Dictadura. Y en eso llegó Paco Nieva…



FRANCISCO NIEVA

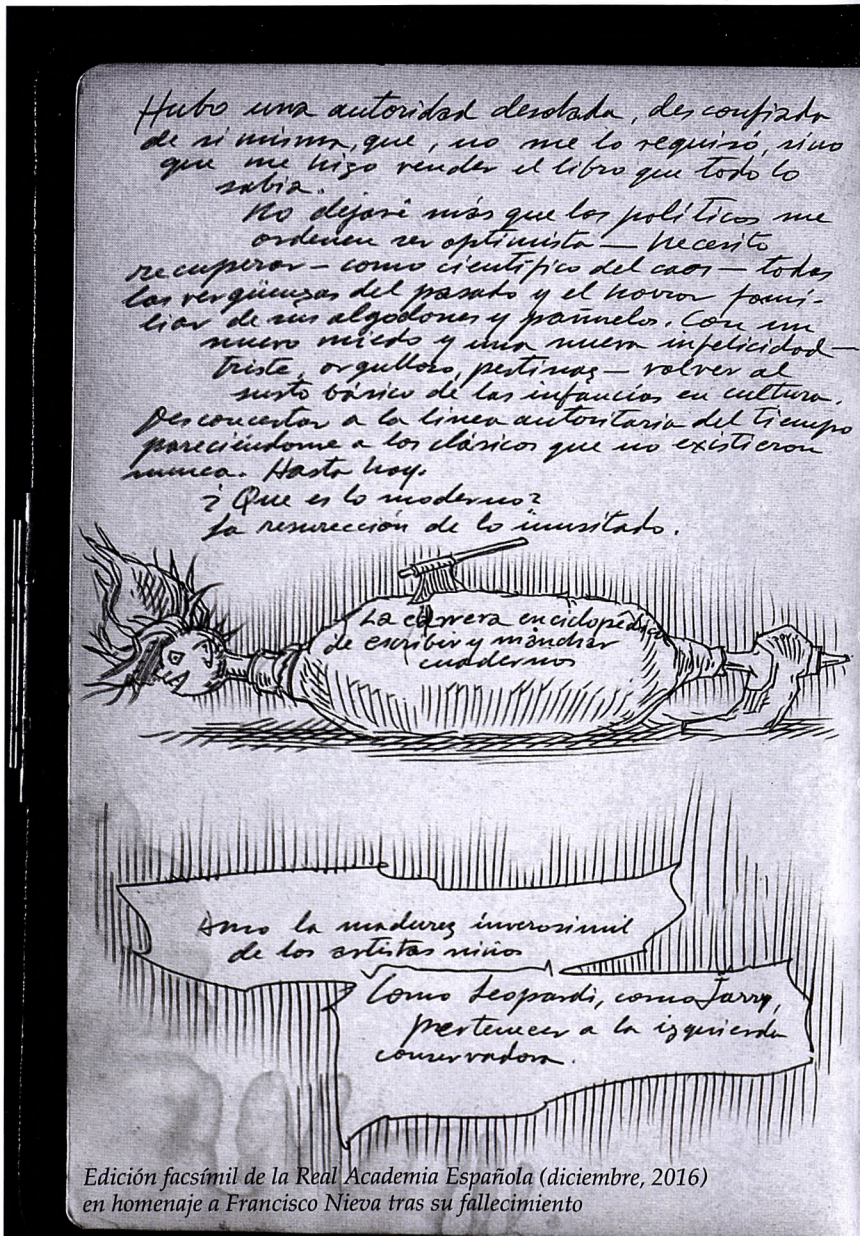
Entre mis papeles conservo una entrevista que le hizo Julio Trenas para el *ABC:* «Francisco Nieva: del ensayismo a la escenografía» (1970). En ella se hacía un meticuloso repaso a su carrera artística como dibujante y pintor (ilustrador de *La Estafeta Literaria* y otras revistas oficiales en los oscuros 40), más tarde, ya en Francia, como redactor de trabajos técnicos para el Centre de Recherches Scientifiques de París (sobre Valle, Arniches, Lorca), y finalmente, a su regreso a España, como responsable de algunas memorables puestas en escena, aprovechando la apertura de Fraga Iribarne: *El rey se muere,* de Ionesco, *Intermezzo,* de Giraudoux, *Después de la caída,* de Arthur Miller, *El zapato de raso,* de Claudel, *Biografía,* de Max Frisch, *Los secuestrados de Altona,* de Sartre, y, sobre todo, el mentado *Marat-Sade,* de Peter Weiss, quien al ver los bocetos escenográficos de Nieva parece que exclamó: «¡Esto parece un Goya, un David!». Nieva ensayista y escenógrafo de postín, pero al retrato le faltaba todavía un toque para completarlo. El periodista parece desconocer que su entrevistado –como el personaje de *El retablo de las maravillas*– tenía ya sus «puntas y collar» de poeta dramático, y guardaba en sus cajones unas cuantas bien armadas piezas. Tal vez por culpa de ese olvido Nieva se permitía concluir aquella interviú con una frase que era toda una declaración de principios a la vez que un programa de futuro: «Me interesa vivir el teatro muy de cerca. No ser un simple ilustrador».

La imaginación a las tablas

De esta su implicación con el teatro iba a dejar enseguida Nieva una prueba fehaciente, bien que seguían siendo pocos los que apostaban por él como dramaturgo. Ni siquiera contaba entre ellos un presunto especialista, George Wellwarth, que con su *Spanish Underground Drama* (1972) quiso dar a conocer el teatro –en general, ni impreso ni representado– de los autores que, al margen de la ortodoxia realista (Buero, Sastre, Recuerda, Rodríguez Méndez), proponían una nueva dramaturgia, firmemente comprometida con la denuncia del régimen. En ese ensayo de urgencia, y que hoy posee solamente un valor documental, el nombre de Nieva no aparece hasta las páginas finales: «Otros [autores], como Francisco Nieva, el principal escenógrafo español, hacen menos un teatro político que imaginativo» [1972: 234]. A pesar de lo escueto el juicio era exacto, pues que Wellwarth margina a Nieva con razón de su discurso al no encontrar en sus obras elementos explícitos de contenido político que lo homologaran a colegas como Antonio Martínez Ballesteros, José Ruibal, José María Bellido, Manuel Martínez Mediero, Eduardo Quiles..., todos ellos afanados en un teatro antifranquista,

cuyas tramas esquemáticas e historias deshumanizadas derivaban por lo común en planteamientos maniqueos, por no decir infantiles e ingenuos en la mayoría de los casos; una suerte de alegoría laica del poder totalitario, muy política pero poco o nada imaginativa. Al igual que los poetas novísimos, pero sin su genio y su ambición universal, estos dramaturgos querían sacar la escena española de las casillas del realismo social, para ponerla al día con un poco de Artaud, un mucho de Brecht y algo también de Weiss, los tres grandes popes de la modernidad teatral. Todos ellos parecían convencidos de que, con el fin de la Dictadura, iban a ser entronizados por un público ávido de libertades, pero contrariamente se toparon con el silencio y el olvido, una censura peor que la franquista.

De aquel grupo, empeñado en la regeneración ideológica del país a base de convertir los escenarios en tribunas desde donde lanzar sus monsergas paleomarxistas, sobresalía, además de Nieva, el malagueño Miguel Romero Esteo, un verdadero *outsider* de la escena, iconoclasta de convenciones y formalidades. Como nuestro autor, recientemente fallecido, Romero tenía y tiene un don especial para poetizar lo grotesco y hacer de la representación un grande y transgresor carnaval, pero a diferencia de él carecía de la inteligencia práctica para saberlo trasladar a los escenarios. Nieva, en cambio, conocía muy bien los entresijos de la profesión gracias a su intenso e internacional meritoriaje como escenógrafo y figurinista en los montajes



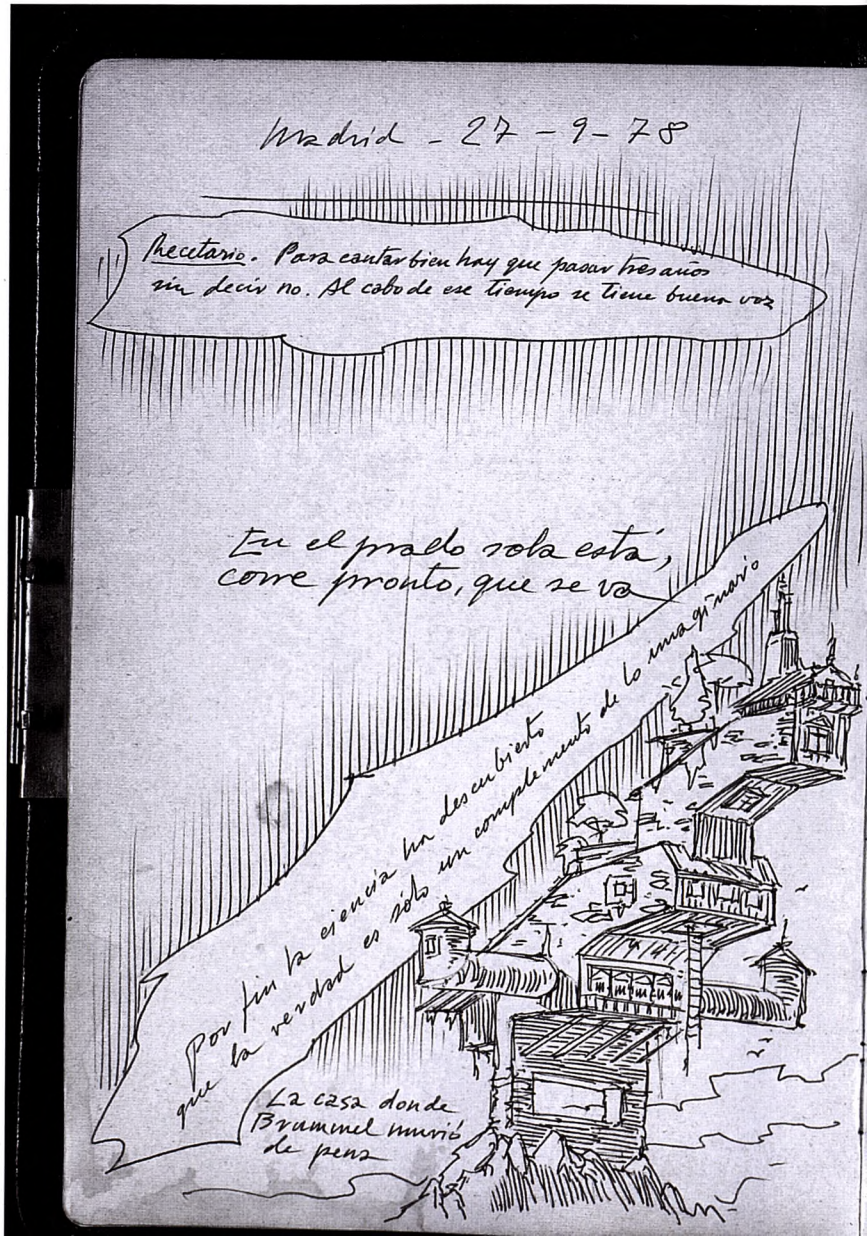
Edición facsímil de la Real Academia Española (diciembre, 2016) en homenaje a Francisco Nieva tras su fallecimiento

que arriba se reseñaron y que le permitieron cultivar y desarrollar esa faceta *imaginativa* a la que se refería Wellwarth, en detrimento -para su fortuna- de la ideológica o política.

Un teatro antirrealista

En 1971 Nieva estrenaba en la RESAD, donde ejercía la docencia, *Es bueno no tener cabeza.* Pero no sería hasta cinco años después cuando se revelaría como uno de los dramaturgos más originales de la época posfranquista tras el estreno de *Sombra y quimera de Larra* y, sobre todo, de *La carroza de plomo candente* y *El combate de Ópalos y Tasia,* programa doble dirigido por José Luis Alonso en el Teatro Fígaro de Madrid. Cabría parangonar la significación de este estreno en la historia del teatro con la que, para la evolución de la novela posfranquista, tuvo *La verdad sobre el caso Savolta,* de Eduardo Mendoza (1975). Las dos obras de Nieva pertenecían al llamado «Teatro furioso», teatro de una furia nada escolástica –como diría Valle-Inclán–, donde pugnan en ameno y desigual combate -a favor del segundo- las huestes de Apolo y Dioniso. Para la historia efímera del teatro y quienes tuvimos la fortuna de verla han quedado también las imágenes inolvidables de aquella *première*: una visión

desmitificadora del pasado, cuyo protagonista es un rey «mitad fabuloso y mitad madrileño», una caricatura del felón Fernando VII, en medio de una corte de frailes trabucaires, toreros analfabetos y barberillos capones. Pocas veces se ha visto tanta y tan transgresora sensualidad en un escenario: las coyundas bestiales, el desnudo integral de una Venus Calipigia a la que ponía espléndido cuerpazo la actriz Rosa Valenty, la escatología considerada como una bella arte... Y, por encima de todo, una escritura deslumbradora, «teatrante» la calificó el propio autor para diferenciarla de la meramente denotativa del drama realista al uso. Buen ejemplo de ese estilo torrencial es la función que cumplen los broncos nombres de la toponimia española, que en boca del personaje más burdo, el torero Saturno, se convierten en tacos y exabruptos: Guarromán, Ciempozuelos, Cabuérniga, Horcajo, Cogolludo...



Aquellas farsas, sin duda con un poder transgresor mayor que cualesquiera de las *underground*, tan explícitas en su mensaje antifranquista, estaban ambientadas en otro tiempo, un alucinado siglo XVIII, una de las obsesiones favoritas del autor desde que, siendo aún un niño, había leído *El sí de las niñas*, de Leandro F. de Moratín:

Aquello me sumergió en una especie de extrañamiento –el siglo XVIII español– al hacerme conocer personajes pretéritos, con su lenguaje, con sus prejuicios, sus mohínes y sus razones de otro tiempo, muy tipificados, lejanos, pintorescos... Y aquello mismo me sugirió la traviesa tentación de

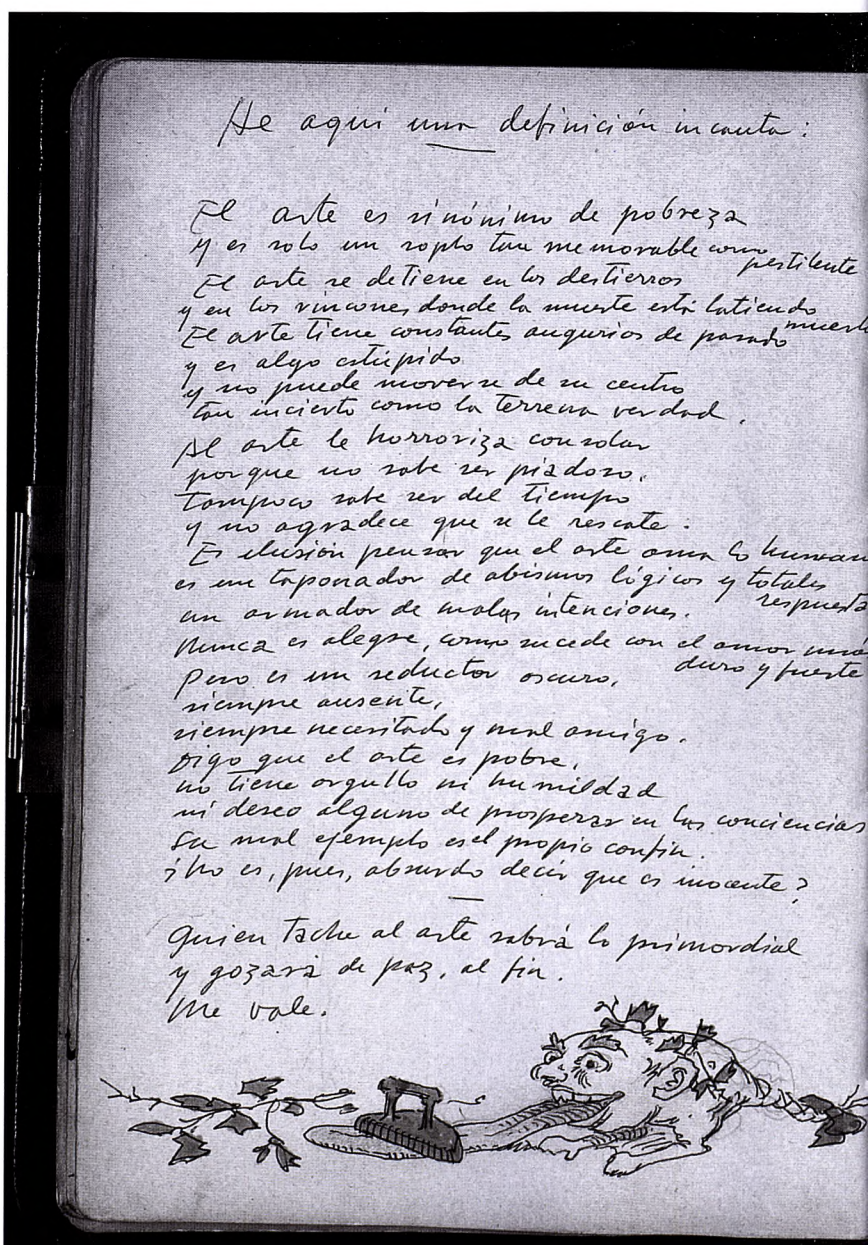
sumir a tales personajes de otro tiempo en una aventura imposible y mítica, fuera de toda mesura dieciochesca [Nieva, 2007: lxxxi].

Así, pues, la dramaturgia de Nieva (quien escribe confiesa ser un antidieciochista irredento, al menos en lo teatral) puede considerarse el feliz resultado de una paradoja estética: la desmesura de su mundo imaginario sería fruto de la mesura dieciochesca; su irracionalismo contumaz, de la Razón ilustrada; su arrolladora sensualidad, del frío cerebralismo de aquellos tiempos normativos; su enigmática oscuridad, en fin, de aquellas luces que corroboraban simbólicamente el feliz desenlace de la comedia moratiniana. Pero Nieva no podía quedarse en una lectura tópica de aquella centuria, tan escasamente imaginativa en lo literario. Como pintor que era, no podía ser ajeno al *dictum* goyesco: «El sueño de la razón produce monstruos», pues en ese sueño radica lo mejor y más original de nuestra Ilustración, que había terminado por hacer de los teatros púlpitos laicos, según la certera expresión de Arnold Hauser, despojándolos de los brillos de la fiesta barroca. Se trata de esa Ilustración mágica sobre la que escribiera atinadísimas páginas Luis Felipe Vivanco, en fecha por cierto coincidente con las primeras tentativas dramáticas del autor manchego (1972).

Retrospectivamente hablando, el éxito de Nieva en la década de los 70 no deja

de sorprenderme, pues casi toda nuestra literatura de posguerra había cerrado filas en torno al realismo, ya fuera este tremendista, social o crítico. Todo lo que no cabía en sus estrechos límites fue menospreciado y marginado –aún lo es hoy–, desde la narrativa fantástica de Wenceslao Fernández Flórez, Álvaro Cunqueiro y Cristóbal Serra al teatro inverosímil de Jardiel Poncela y el absurdo de Fernando Arrabal, o incluso la poesía de Carlos Edmundo de Ory. Es este –a mi ver– uno de los lastres más pesados de nuestro canon literario, fundamentado por los historiadores en razones más políticas que artísticas, más ideológicas que artísticas. Por lo demás, que el teatro de Nieva se recibiera con general aplauso en aquellos años de venturosa crisis no es ajeno al cansancio realista que mostraba, por ejemplo, la narrativa española a la zaga del *boom* hispanoamericano con hitos como *La saga/fuga de JB* (1972), de Torrente Ballester, *Oficio de tinieblas 5* (1973), de Cela, *Ágata, ojo de gato* (1974), de Caballero Bonald, o *Escuela de mandarines* (1974), de Miguel Espinosa. A este panorama saludablemente antirrealista podría sumarse la sensación que, entre nosotros, provocaron las últimas películas de Fellini (*Satiricón, Amarcord, Casanova*) o, más aún, las de Pier Paolo Pasolini, en especial la llamada «Trilogia della vita»: *El Decamerón, Los cuentos de Canterbury* y *Las mil y una noches*. Algunos cuadros escénicos de las piezas de Nieva guardan un parecido indudable con las imágenes -cargadas de inteligente erotismo- de estos filmes que en Italia significaron la definitiva superación del neorrealismo.

«Veneciano» del teatro, como lo fueron en la


He aquí una definición incauta:

El arte es sinónimo de pobreza
y es solo un rapto tan memorable como pestilente
El arte se detiene en los destierros
y en los rincones, donde la muerte está latiendo
El arte tiene constantes augurios de pasado muerto
y es algo estúpido
y no puede moverse de su centro
tan incierto como la terrena verdad.
El arte le horroriza consolar
porque no sabe ser piadoso.
Tampoco sabe ser del tiempo
y no agradece que se le rescate.
Es ilusión pensar que el arte ama lo humano
es un taponador de abismos lógicos y totales respuestas
un armador de malas intenciones.
Nunca es alegre, como sucede con el amor más
Pero es un seductor oscuro, duro y puente
siempre ausente,
siempre necesitado y mal amigo.
Digo que el arte es pobre,
no tiene orgullo ni humildad
ni deseo alguno de prosperar en las conciencias
Su mal ejemplo es el propio confín.
¿No es, pues, absurdo decir que es inocente?

Quien tache al arte sabrá lo primordial
y gozará de paz, al fin.
Me vale.

poesía Pere Gimferrer o Antonio Colinas, Paco Nieva gustaba de ambientar sus obras en espacios italianos, pletóricos de color, frente a los grises y negros de la España más profunda. En *Salvator Rosa,* la última obra que pudo ver estrenada en el Centro Dramático Nacional (2015), con dirección de Guillermo Heras, compendia esta poética italianizante al tomar partido por Rosa, el pintor colorista de Nápoles frente al tenebrista Ribera, en cuya boca pone estas palabras que aúnan la *maniera* estética rechazada con el dogma religioso, toda una ironía: «El realismo es la única doctrina verdadera y ha sido revelada a los españoles por intercesión del Espíritu Santo». Pero Rosa-Nieva sigue firme en sus convicciones para brindar a la postre un precioso corolario de la comedia donde se condensa su visión del arte y del mundo, también del poder: «Nos hemos divertido. El arte no es cosa seria, es un ensueño sin límites, siempre en plena revolución».

De esta apuesta italiana de Nieva, en el fondo entrañadamente mediterránea, es un buen ejemplo su acercamiento como director y dramaturgista al teatro de Miguel de Cervantes. Conviene recordarlo ahora que se ha ido un año de conmemoraciones cervantinas y que, desde el punto de vista teatral, ha pasado con más pena que gloria. Era la temporada 1979-80, y Nieva arrostró el difícil empeño de vindicar al autor de *El Quijote* a partir de *Los baños de Argel,* luego de haber leído la tesis del hispanista francés Jean Canavaggio en que

se le consideraba un *dramaturge à naître.* Y en verdad que no le fue difícil llevar a su huerto a don Miguel, pues en sus comedias de cautiverio alienta un mundo imaginario no tan distante del suyo: la estructura bizantina de las tramas, los espacios propicios al vuelo de la fantasía, el exotismo de lo oriental, el cruce entre individuos de pelaje étnico e ideológico diferente, el teatro, en definitiva, como un médium mágico para trasladarse a aquellos mundos que entonces y hoy resultan lejanos.

Poesía y teatro

El arte y el teatro como juego. También como poesía en el sentido más radical de la palabra. «El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana», sentenció en definición aún no superada del género Federico García Lorca, y es esta lección bien aprendida por Nieva, pese a no ser él demasiado lorquiano. «El teatro de Nieva –ha escrito uno de sus mejores conocedores– es poético [...] por el hecho de ser una escritura dramática que trata de evidenciar que lo es, esto es, que pone en un primer plano su carácter poético, en el sentido que a ese adjetivo le da Roman Jakobson cuando habla de la función poética del lenguaje como aquella en la que este revierte a sí mismo» [Barrajón, 2007: lxxix]. No solo –añadiré por mi parte– en ese sentido jakobsoniano sino en el más ambicioso que nos propone Lorca: la poetización de la palabra en acción, hecha carne en el actor que encarna al personaje; de donde derivaría otra de las singularidades o -como se ha dicho- paradojas de Nieva: la circunstancia de que su teatro resulte tan literaria como espectacularmente rico, tan equilibrado en el plano textual como en el visual, tan poético como plástico, en fin... Una síntesis nada fácil en aquellos 70 en que, mientras los realistas y los *underground* abogaban por la necesidad de una dramaturgia discursiva que transmitiera ideas y solo ideas, los grupos independientes reivindicaban el espectáculo colectivo frente al teatro de autor.

En el Nieva poeta pesaban, sin duda, sus años de formación en la aventura postista, su proximidad a dos poetas marginales como Ory y Gloria Fuertes. También era uno de los pocos dramaturgos, acaso el único, que frecuentaba el santuario de Velintonia para recibir las bendiciones del gran Vicente Aleixandre en compañía de Claudio Rodríguez, Francisco Brines y Carlos Bousoño, los tres muy afectos desde siempre a sus propuestas dramáticas. La obra teórica de Bousoño –*Teoría de la expresión poética* (1976), *El irracionalismo poético* (1977), *Superrealismo poético y simbolización* (1978)– no es extraña al devenir imaginario de nuestro autor.

Léase al respecto el discurso de contestación del poeta asturiano al de ingreso de Nieva en la Real Academia Española. Además de señalar la «paradójica vuelta a la importancia decisiva del encanto textual», Bousoño destacaba que «con su regreso al lenguaje lleva a este a un horizonte final, a los límites últimos de sus posibilidades, a su exasperación semántica» [1990: 41], para terminar subrayando los elementos «irreales» que conformaban su escritura, como una suerte de «realismo mágico» anterior al del propio García Márquez.

Mas es baladí –en mi opinión– hablar de precedentes y precursores. Antes que el realismo mágico fue el realismo maravilloso de Alejo Carpentier, cuyas novelas –*El siglo de las luces, Concierto barroco*– las supongo en lugar preferente de la biblioteca del manchego. Y antes que la invención del novelista cubano fue el surrealismo, que más allá del esplendor lírico de los años 20, se proyectó con una fuerza extraordinaria en el Teatro del Absurdo, de Beckett a Arrabal y, desde luego, a Nieva. En su caso, es una suerte de surrealismo profundo que no solo se hace patente a través de la materia verbal mediante osadísimas metáforas e imágenes sino a un nivel más profundo, el que traspasa las fronteras de lo subconsciente y explora «las raicillas del grito», que escribiera Lorca. Más valleinclanesco que lorquiano, Nieva se nos revela, sin embargo, como el discípulo más aventajado del poeta granadino en la búsqueda utópica del Teatro bajo la Arena frente al convencional y aburguesado Teatro al Aire libre, con una diferencia no poco sustantiva: mientras Lorca reniega de las máscaras, pues las cree incompatibles con la verdad de las almas, Nieva no para de ponérselas, espoleado tal vez por aquella máxima de Nietzsche, según la cual «todo lo que es profundo ama la máscara». Y provista de ellas gusta del viaje subterráneo, del descubrimiento de lo inferior y telúrico, esos pozos negros de donde irrumpen seres fabulosos como el Mal-Rodrigo de *Pelo de tormenta:*

¡Muera la fiesta, cobardones, amigos de la fatalidad! ¡Españoles de sangre gorda! Que me traigan enseguida otra hembra para mi regocijo. Si el rey Dieciocho no prefiere que le derribe todas las campanas de su autoridad en la villa de su real asiento. Como a mí me dé la gana, las torres crecerán hacia abajo y los españoles vivirán bajo tierra.

Ese «bajo tierra» se me antoja la versión nieviana del «bajo la arena» de Lorca, un *topos* preciso para simbolizar la historia abrupta y accidentada de España. *Los españoles bajo tierra,* dice el título de otra de sus obras mejores, aunque su acción transcurra en la corte virreinal de Sicilia, a donde llegan las noticias «verdaderas» de la metrópoli:

Francisco Nieva y Javier Huerta Calvo (Madrid, 15-12-2005) (c) Archivo Espasa.

Dicen que ha llegado a Madrid el diablo y su mujer y que se han instalado en una casa modesta de la Plaza de la Cebada. Parece gente discreta y de poca monta. Se corre que ella levanta más cuernos que él y que por eso lleva mantilla. Esto no puede ser verdad. [...] La ballena que desde hace tiempo dormía en el fondo legamoso del estanque del Buen Retiro murió al fin, sin duda por melancolía.

La tradición carnavalesca

Por seguir con las paradojas: no hay un autor que haya creído tanto en la vanguardia como Nieva y que al mismo tiempo haya bebido más de la tradición. Nieva se hace vanguardista sin abdicar del pasado, pues que su teatro está entrañado de raíz en nuestra mejor geografía literaria, por cuyo mapa se mueve con pasmosa soltura: la mancebía de Celestina, los retablos de entremeses, jácaras y mojigangas, el Avapiés de manolos y chisperos, las serranías de las comedias de bandoleros y los melodramas románticos, las verbenas y corralas de los saineteros, el callejón del Gato, la España negra de Solana, el Rastro de Gómez de la Serna... Por eso, a nadie pudo sorprender que como tema de su discurso de ingreso en la Real Academia Española escogiera el género chico. Al igual que a fines del siglo XIX hiciera Rubén Darío, Francisco Nieva consideraba también a los libretistas del teatro por horas los grandes renovadores del lenguaje dramático en su doble dimensión, poética y escénica. Y así, frente al esnobismo de los modernos que miraban de soslayo y con desdén estos parajes antiguos, fue construyendo su dramaturgia en permanente diálogo con esa castiza tradición que enriquecía con sus saberes cosmopolitas y sus técnicas vanguardistas.

Tal, por ejemplo, a la hora de construir sus personajes. La mayoría de ellos lucen abolengo clásico, pero con un simple calificativo salen trasformados de modo surreal y fantástico. Es lo que sucede con máscaras entremesiles tan arraigadas como las que aparecen en *Pelo de tormenta:* El Alcalde oficiante o El Sacristán raboso. El universo de la jácara, primer teatro europeo protagonizado por las gentes del hampa, asoma en *El combate de Ópalos y Tasia,* en que dos pordioseras gorgonas contienden en sesión de pullas a cada cual más ingeniosa. En las formas de nuestro teatro breve encuentra siempre Nieva una fuente de segura inspiración. *El fandango asombroso* lleva el subtítulo de «sainetillo furioso en alabanza a San Ramón de la Cruz». Ya vemos cómo en el Nieva maduro poco queda de aquella admiración infantil por Moratín pues termina prefiriendo al gran sainetero, tan detestado por los mandamases del gusto afrancesado. La fascinación que los barrios bajos y los ambientes canallas suscitaban en la aristocracia madrileña del XVIII produjo el fenómeno españolísimo del majismo: la nobleza –en la obrilla de Nieva representada por la Viuda y la Sobrina– que, hastiada de petimetres y cortejos, baja a alternar y compartir saraos y fandangos con el populacho:

Compuestas nos presentamos, dispuestas a lo que salga, pues se organiza un fandango del que ha de salirme un novio negro y plata, de tres cuerpos, con anchura de viudo y alma de tirador.

Pero el universo dramático de Nieva no conoce fronteras. La atracción por lo grotesco no está reñida con su devoción por el mundo romántico, desde el melodrama al *grand-guignol* pasando por la ópera, uno de los géneros que mejor conoce y para el cual ha realizado algunas de sus más notables escenografías. Es el universo que traslucen las piezas del llamado Teatro de farsa y calamidad, donde las escenas se conciben a menudo *sub specie* operística, como delata esta acotación de *Malditas sean Coronadda y sus hijas*:

Cambio de escena. Mientras bajan por una oscura e interminable escalera de caracol, ataca un andante maestoso.

El teatro, con su tramoya y sus bambalinas, se convierte en el espacio predilecto de estas farsas de ambientación gótica, como *Tórtolas, crepúsculo y... telón,* por la que Nieva sentía una especial devoción, pues la concibió como «un homenaje a aquella vanguardia, de la que yo me sentí heredero, un homenaje crepuscular y epigonal a mis maestros», o sea, a Dalí, Buñuel, Ernst, Breton,

58 Sábado 12 de Noviembre de 2016 | DIARIO DE CÁDIZ

CULTURA Y OCIO

ARTES ESCÉNICAS

Francisco Nieva, en una imagen de archivo tomada en 2004.

EMILIO NARANJO / EFE

● Fallece a los 91 años el dramaturgo, director, escenógrafo y académico Francisco Nieva, profundo renovador del teatro español en el siglo XX

Otro teatro era posible

Pablo Bujalance

Con la muerte de Francisco Nieva, fallecido el pasado jueves a los 91 años, muere una manera de pensar, alumbrar y defender el teatro español. Y, muy a pesar de los no pocos montajes de sus obras puestos en escena desde los 80, con aliados esenciales como Juan Carlos Pérez de la Fuente, no hay más remedio que considerar que esta

imaginación por encima de cualquier otro criterio. En gran medida, esta adscripción se debe a la inquebrantable vocación literaria de Nieva, quien, contrario a cualquier noción de límite y frontera (tanto en lo artístico como en lo político), afirmó no hacer distinciones entre la tarea narrativa y la dramática, lo que no dejó de costarle caro en un medio teatral que empezaba a aborrecer lo literario como si de agua hirviendo se tratase (muy a pesar de los grandes dramaturgos que tomarían posteriormente el relevo de Nieva). De este cosmos surgieron otra treintena de obras, algunas tan relevantes como *Pelo de tormenta* (1973), *Coronada y el toro* (1973), *Sombra y quimera de Larra* (1976), *Los baños de Argel* (1979) o *La señora tártara* (1980), además de numerosas adaptaciones. Con pedagógica convicción, Nieva distribuyó su producción dramática en dos categorías: el *Teatro furioso* y el *Teatro de farsa y calamidad*, ampliadas a su vez en diversas ramificaciones teóricas para las que escribió también adaptaciones escénicas. El propio escritor se refería a "la transgresión, el contravalor y la culpa" como *ideas fuerza* de su quehacer dramatúrgico, pero, en todo caso, Francisco Nieva llegó a ser Francisco

París, donde entabló amistad con Beckett y Ionesco, resultó clave en su forja como autor

Crónica sobre la muerte de Francisco Nieva (Diario de Cádiz, 12 noviembre 2016)

Stravinsky…» Fue la última función suya que dirigió en el Centro Dramático Nacional (2010), con un reparto encabezado por Manuel de Blas, actor fetiche de Nieva y, sin duda, uno de los que más cabalmente ha sabido penetrar en la condición única y extravagante de sus personajes.

Como protagonista de algunas de las fábulas nievianas a medio camino entre lo gótico y lo barroco suele aparecer una especie de *alter ego* del escritor, acaso de lo que quiso y no pudo ser, el joven Cambicio, cuyo nombre parlante remite a la necesidad de constantes metamorfosis para experimentar lo variado de la vida y nunca agostarse en el tedio y la rutina. Es un héroe clásico que, dentro de esa suerte de *Bildungstheater* que es la dramaturgia de Nieva, emprende un viaje en busca de una felicidad que nunca le alcanza; un viaje que lo lleva a destinos ominosos, siempre más allá de toda moral –la Pantaélica de sus relatos–, como ocurre en *El baile de los ardientes,* donde el azaroso itinerario del héroe culmina con un precursor matrimonio homosexual.

Final

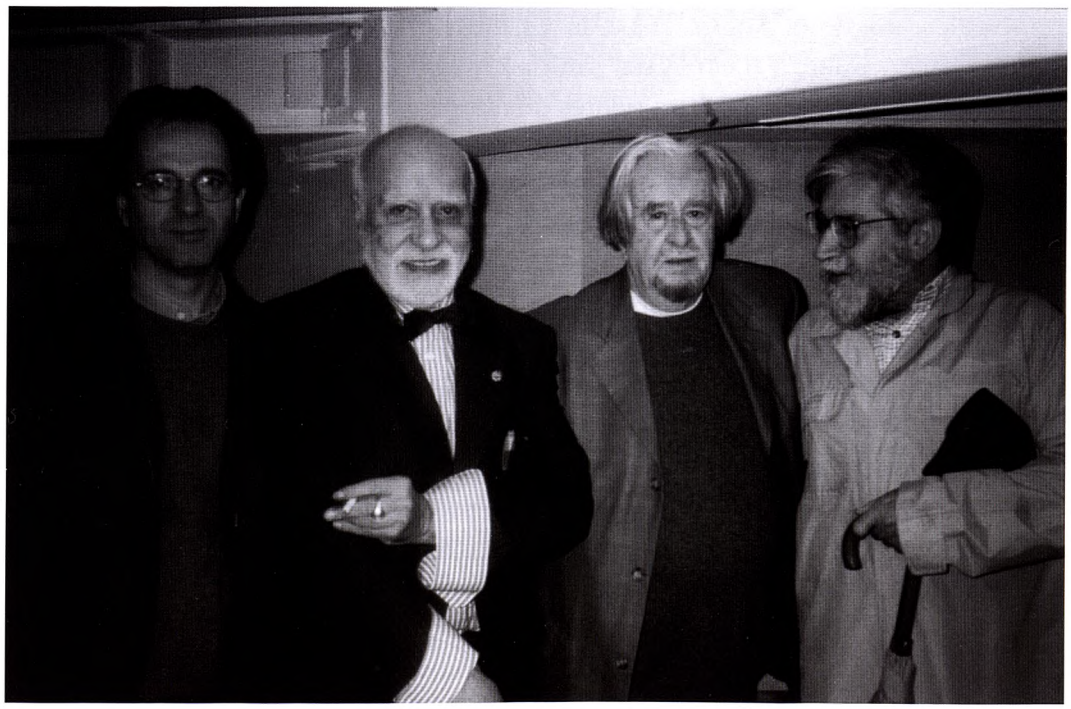
La obra dramática de Nieva, valiente como pocas y en absoluto acomodaticia con el *statu quo* de la escena española –bastante conservadora venga de la derecha o de la izquierda–, tampoco con el pensamiento políticamente correcto, fue un vendaval que vino a airear y desempolvar el panorama teatral de la Transición: *Delirio del amor hostil, La señora Tártara, Coronada y el toro, Corazón de arpía, Los españoles bajo tierra, Nosferatu. Manuscrito encontrado en Zaragoza*... El crítico Jesús María Barrajón ha comparado acertadamente estas obras con la revolución que, en el mundo del cine, supusieron las películas de Pedro Almodóvar, por cierto, manchego como Nieva. En 1997, Juan Carlos Pérez de la Fuente, en su primer trabajo como director del Centro Dramático Nacional, puso patas arriba el Teatro María Guerrero para acoger *Pelo de tormenta.* Sobre un patio de butacas transformado en una especie de ruedo ibérico tenía lugar un ceremonial tan divertido como provocador, que acontecía en un Madrid imposible, «poco antes del fin del mundo».

A lo largo de este ensayo y, como no podía ser de otra manera, han aparecido nombrados algunos autores que han sido referentes para la poética teatral de Nieva o que han coincidido con él en la brega escénica durante algunos años. Los principales, por lo que se refiere a la España contemporánea, son Valle-Inclán, García Lorca y Buero Vallejo. A esa trinidad milagrosa hay que agregar el nombre de Nieva. Conforman los cuatro pilares de nuestro teatro español contemporáneo, y los cuatro viven, gracias a la magia de la palabra, en permanente diálogo. A Valle lo identifica, fundamentalmente, ese tipo de farsa expresionista que es el esperpento; a Lorca y a Buero la tragedia, aunque practicada desde ángulos muy distintos. Nieva -poco trágico y nada realista- pone el cuarto vértice del cuadrado para cerrarlo, reclamándose de un imaginario esperpéntico que él supo revitalizar con su ingenio vanguardista.

Tras su muerte, me temo que el teatro de Francisco Nieva sea cada vez más ignorado por una industria teatral forzosamente cicatera ante las adversas circunstancias económicas que sufre. En consonancia con ellas, la mayoría de los dramaturgos actuales escriben comedias con repartos cada vez más cicateros también, y así la escena de hoy se resuelve en obras de dos, tres, cuatro personajes, cuando no en simples monólogos. Con tales condicionamientos impera un teatro de situaciones o, en el mejor de los casos, de confrontación de ideas, pero siempre limitado, casi previsible. Y esto es algo que choca con el universo dramático de Nieva, tan generoso de elencos como de atmósferas y tipos. Para Nieva el teatro

podía ser un ejercicio intelectual, un modo de conocimiento, pero sin renunciar nunca a sus orígenes rituales, festivos, dionisiacos, carnavalescos como resumió en estos versos, lograda condensación de su poética:

El teatro es vida alucinada e intensa.
No es el mundo, ni manifestación a la luz del sol,
ni comunicación a voces de la realidad práctica.
Es una ceremonia ilegal,
un crimen gustoso e impune.
[...] El teatro es tentación siempre renovada,
cántico, lloro, arrepentimiento, complacencia y martirio.
Es el gran cercado orgiástico y sin evasión;
es el otro mundo, la otra vida,
el más allá de nuestra conciencia.
Es medicina secreta,
hechicería,
alquimia del espíritu,
jubiloso furor sin tregua.



Nieva y Ory entre José Pedreira y Antonio Chicharro (Madrid, octubre 2001)

Referencias bibliográficas

Barrajón Muñoz, Jesús Mª (2003): «Nieva, Arrabal y el teatro de vanguardia», en *Historia del teatro español,* dir. J. Huerta Calvo, Madrid, Gredos, II, pp.2821-2853.

Bousoño, Carlos (1990): *Contestación al discurso de ingreso de Francisco Nieva en la Real Academia Española,* Madrid, RAE.

De Beni, Matteo (2012): *Lo fantástico en escena: formas de lo imposible en el teatro español contemporáneo,* Vigo, Academia del Hispanismo.

García Pascual, Raquel (2006): *Formas e imágenes grotescas en el teatro español contemporáneo,* Madrid, Fundación Universitaria Española.

Huerta Calvo, Javier (2008): dir. *Historia del teatro breve en España,* Madrid / Fráncfort, Iberoamericana / Vervuert.

Nieva, Francisco. (2007): *Obra completa. I, Teatro,* ed. Juan Fco. Peña, Madrid, Espasa.

Peña, Juan Francisco (2001): *El teatro de Francisco Nieva,* Madrid, Universidad de Alcalá / RESAD.

Trenas, Julio (1970): «Francisco Nieva: del ensayismo a la escenografía», *ABC* (21-I), 104-106.

Vivanco, Luis Felipe (1972): *Moratín y la Ilustración mágica,* Madrid, Taurus.

Wellwarth, George E. (1972): *Spanish Underground Drama,* trad. C. Hierro, Madrid, Villalar, 1978.

FANTASÍA DE FRANCISCO*

Despierta ahora el discontinuo niño
de voz de pez y cuya mano puede
tocarte, acariciarte la cabeza
con un lento abandono.
Humilla el fuego todo puro intento
y yo me tiendo a urdir humo en las hojas.
Lleno de simplemente vida miro
alguna vez tus confortables ojos
y el desacato, el duro caer del mundo,
el orden y el contagio,
la moral y la fiebre,
prendidos han en tu persona y luchan.

Organiza tus flores solo, domador.
En este valle básico de lágrimas.
Recurre al alma y a la tempestad
con tu cesta plagada de pinceles,
con tu cocina en fiesta
y también y también
con tus brazos de monte alto y dormido
en este valle como digo y dicen.

Tú no estás en tu casa.
Tú no estás en un cuarto que tiene chimenea.
Tú no estás en tu alfombra de circo necesaria
ni en tu potro salvaje ni en tu digno desierto.
Siembra patatas y huye.
Besa conmigo el último peldaño
de la amada escalera.
Francisco, eres un oso
llegado desde lejos, triste y trágico.

Conozco ya tu corazón de huevo
y reconozco tu hambre
acariciada de manchas y mando
de música, de máquina,
de conocer el especial rumor
roto y raro del mundo.

Filial testigo antiguo de la noche
interno eres y broncíneo,
acumulando pelos y uñas,
en la cabeza pelo muy negro y uñas negras.
Te vi acostar como un pesado fruto
dejado caer en el eterno abismo.

Verás amanecer tarde y despacio
pues amanece ciego.
Sangras ciego el mantel del día oyendo
dentro de ti pasar campos y reses.
No bajes a oír la misa.
Tu traje está secándose en un pozo,
tú eres tu hijo y vale
la pena huir hacia tu reino búdico.

CARLOS EDMUNDO DE ORY

*Poema inédito de Carlos Edmundo de Ory dedicado a su amigo Francisco Nieva, que por sus características tal vez debió de escribir durante los años del Postismo. Al fallecer Nieva se ha encontrado dicho texto entre sus papeles oryanos. Este poema y la prosa inédita de Francisco Nieva, *Ory en el recuerdo. Sábado*, nos han sido cedidos por José Pedreira, heredero y responsable del Legado de Francisco Nieva, con nuestro mayor agradecimiento.

ORY EN EL RECUERDO. Sábado.

FRANCISCO NIEVA

Ory y Ary, el protagonista de "La señora tártara". Busqué un nombre que se le pareciera. Aún lo recuerdo muy a menudo. El no me quiere tanto, no le importo tanto. Sus razones habrá. No creo haber influido en nada sobre él, y él sobre mí, si. Mucho.

No lo copié nunca porque, si se le imita, se le plagia, pero fueron otras cosas las que me enseñó. Que se le comparase a un Rimbaud madrileño y doméstico, ya era un honor. En verdad, era extraordinario. Y simpatizamos tan espontáneamente, porque esa rica nebulosa pre-consciente o irracional, de la que él extraía esas inefables imágenes -que dejaban de ser inefables y se expresaban como objetos preciosos- era muy parecida a la mía.

Aunque yo iba con retraso, y eso basta para establecer una diferencia. Él había sido muy precoz y yo menos. Llegué a madurar muy tarde. El sólo asistió a mis balbuceos y, después, seguí madurando aparte. No conoció a su tiempo mis obras mejores. Él vivía en Francia y yo en muchas partes, ya sin obligaciones matrimoniales. No nos comunicábamos, sólo éramos un recuerdo el uno para el otro.

¿Por qué no hubo mayor comunicación? Vidas difíciles, vidas para vivir con el corazón en vilo. ¿O es que nuestra amistad no podía dar de sí más de lo que dio? Seguramente. Sin embargo, yo le he dedicado una obra, que no le mandaré, para no obligarle a responder, ni siquiera con agradecimiento. No quiero turbarlo. Creo que tiene dos años más que yo. Es un anciano, yo soy un anciano. Respetémonos.

Para nuestros compatriotas, los dos tenemos algo de extranjeros, y algo de exóticos, aunque él sea muy andaluz y yo muy manchego. Los dos salimos de España para expresarnos mejor y con mayor libertad, pero no lo hemos hecho en francés. Las circunstancias nos eran adversas en España, pero nunca nos lo fueron en el castellano. Y nuestro castellano ha sido flexible y nos ha servido muy bien.

Ninguno de los dos, empero, somos aquí muy populares, aunque en un círculo más bien selecto, en donde entran viejos y jóvenes, sí tenemos un cierto prestigio. Compruebo que, para nuestra edad, no hay demasiado declive mental. La última vez que le vi, ni siquiera hace un año, me pareció que, por dentro, continuaba siendo el mismo, tierno y brillante, una llama que no se apaga.

Y me confió por lo bajo: - "Tú no sabes cuánto he sufrido".

(Fragmento inédito de sus *Antimemorias*, 2005)