

EL TEATRO GÓTICO DE FRANCISCO NIEVA

J. Francisco Peña Martín
I.B. Complutense. Alcalá de Henares

¿Qué es lo gótico? Nieva alude a esta palabra para definir la parte de su teatro de *Farsa y Calamidad* diciendo que es *una distorsión del melodrama romántico y de misterio*¹.

Este término sirve para denominar, entre otras cosas, a todo un conjunto de novelas que indagan en lo mítico y que se apoyan en un mundo fantástico donde se mezclan lo onírico y lo escatológico. En realidad, estos planteamientos de novela gótica poseen una larga trayectoria histórica y literaria.

La palabra nos lleva al momento histórico conocido con este nombre, en torno a los siglos XIII y XIV. Y si nos detenemos brevemente en esta época descubrimos inmediatamente la génesis de unos postulados artísticos que generarán en el futuro actitudes similares a lo largo de la historia. Spengler, por ejemplo, afirma que *el gótico y el barroco son la juventud y la vejez de un mismo plantel de formas*².

De acuerdo con lo de "juventud", pero no con lo de "vejez", porque los "impulsos" del gótico jalonarán la historia del hombre: del barroco pasan al romanticismo donde se manifiestan por medio de una literatura que acentúa los contrastes, confunde la realidad con el sueño y despierta todos los instintos con la fuerza del primitivismo. Y de aquí llega, enriquecido con el paso de los años, al expresionismo, verdadera manifestación del retorno al gótico que se expresa, ya en el siglo XX, como una fuerza innata siempre viva. Y ya hemos llegado a Bertol Brecht.

Para Arnold Hauser el dualismo del gótico es un equilibrio inestable entre la afirmación y la negación de las tendencias humanas. A. Hauser destaca, como características básicas de este dualismo, cuatro rasgos básicos:

1) *El drama del movimiento* que surge como consecuencia del devenir constante entre los dos polos contrarios de la existencia humana.

2) *La supresión de lo rígido y estático*. Todo el sistema material instaurado se transforma en un juego de fuerzas en el que lo importante no es el resultado sino el proceso.

3) *La participación activa del espectador*. Toda obra humana necesita del perspectivismo para su comprensión. El espectador debe mudar de sitio, participar no racionalmente en el proceso sino introducirse en él y sentirlo como propio.

¹ F. Nieva, "Breve poética teatral", en *Malditas sean Coronada y sus hijas*, edición de Antonio González, Cátedra, Madrid, 1983, pág. 104.

² Citado por Guillermo de Torre en *Historia de las Literaturas de Vanguardia*, Guadarrama, Madrid, 1974, tomo I, pág. 186.

4) *La supresión de la frontalidad* que sustituye la forma cúbica cerrada del clasicismo por una mayor complicación de las líneas, donde se muestra con fuerza la afectividad emocional³.

Evidentemente, cualquiera de estos rasgos podríamos aplicarlos al teatro de Nieva. Desde *Pelo de Tormenta*, su primera obra, hasta la última versión de *El Baile de los ardientes* o *Los españoles bajo tierra*, encontramos siempre un vaivén dual que se manifiesta siempre no sólo en el devenir de la obra sino incluso en la denominación de los personajes: "pareja unánime" llama el propio Nieva a dos personajes que actúan en muchas de sus obras como un reflejo mítico del eterno conflicto entre fuerzas contrarias.

Una de las manifestaciones de esta dialéctica disyuntiva es la perfecta fusión de dos factores que están en la base de la obra entendida como proceso constante: la estética y el vitalismo.

Nieva parte, en muchas de sus obras, de su propia experiencia vital, de sus impresiones localistas, sobre las que realiza un proceso de transformación a la busca de un nuevo referente. La diégesis se presenta como la trascendentalización estética de los elementos miméticos más tradicionales, vividos directamente o aprehendidos de la literatura. Sus personajes prototipos o simbólicos le llevan hacia una dimensión más estética de la literatura, más universal. Los personajes se yerguen, como los nobles cortesanos, estafalaria y ricamente vestidos, como seres superiores que dominan por medio de la magia y el poder oculto.

Sin embargo, Nieva supera el mero esteticismo por la propia dimensión personal de su relación con los personajes y los conflictos. Los personajes, sin dejar de ser prototipos, se humanizan por medio del dinamismo, juegan, se mueven, rompen su actitud aparentemente hierática con un guiño popular que llega hasta la última fila, y transforman la frialdad del traje cortesano en un disfraz de baile.

Por medio del dinamismo de lo local, de la vivificación escénica de nuestros mitos, supera el estatismo estético y se entronca con nuestra tradición. Como dice Bern Dietz, *de ahí su necesidad, aquí y ahora, de ahí su represión presente, su universal localismo, pues no se ha de olvidar la procedencia del bagaje ideológico previo, por una parte, y de la técnica teatral por otra (mucho más próximo a la vanguardia internacional, mucho más apegado a la piel hispana que cualquier otro dramaturgo español)*⁴.

Este dualismo de los contrarios se apoya y genera siempre una fuerte capacidad de transgresión. Es un aldabonazo a los sentidos y, por medio de ellos, a la conciencia. Lo gótico busca el asombro, la ruptura de la cotidianidad, la quiebra del estatismo y el teatro de Nieva supone *una descarga y reventón de los instintos*⁵.

La orgía mítica y mística ha entrañado siempre una actitud revolucionaria en cuanto que quiebra el orden, los valores establecidos por los imperantes. Y el teatro, como

³ Arnold Hauser, *Historia de la Literatura y el Arte*, Guadarrama, Madrid, 1976, págs. 290-304.

⁴ Bern Dietz, "El largo secuestro de un dramaturgo", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 309, marzo, 1976.

⁵ Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español. Siglo XX*, Cátedra, Madrid, 1975.

catarsis del pueblo, se convierte en una vía de escape pero no hacia la pura evasión sino hacia un proceso de concienciación social que despierta en las más profundas raíces emocionales los afanes eternos de la libertad. Y ésta se encuentra siempre en el instinto, nunca en la manifestación racionalizada de las estructuras mentales que son las ideologías.

Por eso, Nieva considera el teatro como la expresión *de los actos desinhibitorios y trágicos que se rebelan contra todo fundamento lucrativo-sofuzgador de la sociedad* ⁶. Toda la poética teatral de Nieva se basa en la *estética del delito*, en la idea de que *la sociedad tiene a la culpa como medida de conocimiento de sí misma* ⁷.

Y es que se debe llegar al espectador no por medio del análisis racionalista sino captar su emoción, redoblar su conciencia acudiendo a las fuerzas primarias. La transgresión onírica de la realidad necesita el contraste expresionista, el dinamismo escénico que la parafernalia orgiástica conlleva. Por ello, afirma que *toda proposición plástica de una realidad deseada -y el teatro es plasmación física de ideas- tiene que tener un carácter milagroso y mágico* ⁸.

Las acotaciones de su teatro, como las de Valle-Inclán, reniegan del naturalismo tradicional para dar rienda suelta a una imaginación que difumina los perfiles, contrasta las sombras y las luces y busca producir en el futuro director de la obra el conjunto de impresiones que éste debe transmitir después a los espectadores. Una de las acotaciones de *Malditas sean Coronada y sus hijas* puede valer como ejemplo de la riqueza expresiva de su palabra, de la idea de la plasticidad que emocione, que asombre por medio de la imagen sublime y grandilocuente que supera la escueta frontalidad escénica.

En un inquietante clima de reflejos y semioscuridad entran TONIETA y FLORIOLA, sosteniendo a la amedrentada ESCARLATA. Las tres han cambiado sus anteriores trajes blancos por otros igualmente blancos, pero infinitamente más lujosos, vaporosos y descubiertos. Llevan altas diademas y un largo velo flotante. Sus cuellos, sus brazos, sus manos refulgen con el brillo de las joyas. Su atuendo y su porte tienen algo de litúrgico. Las sigue MARIAGRANDE, llevando un afilado y agudo cuchillo sobre un cofín. En su eminente puesto vuelve a aparecer CORONADA 1ª. También se muestran dos pastoras encapuchadas que tocan un bronco cuerno y un tamboril ⁹.

La cita es larga pero da una perfecta idea de la valoración emotiva que pretende sorprender al espectador a través de la plástica. Los ejemplos podrían multiplicarse. Casi todas las "madres cenagosas", "divinas" o "gigantas", dotadas de un aire sobrenatural, se muestran en escena bajo la fuerza del color chillón, rico, litúrgico y sagrado del aquelarre.

El gran enemigo del gótico, del barroco, del romanticismo y del expresionismo es, sin lugar a dudas, el tiempo, el cronos histórico que es capaz de enjaular entre sus coordena-

⁶ F. Nieva, "Breve poética teatral", en *Malditas sean Coronada y sus hijas*, edi. cit., pág. 97.

⁷ F. Nieva, "Breve poética teatral", en *Malditas sean Coronada y sus hijas*, edi. cit., pág. 98.

⁸ F. Nieva, "La magia anecdótica y el realismo", *Primer Acto*, nº 132, mayo 1971, pág. 66

⁹ F. Nieva, *Malditas sean Coronada y sus hijas*, edi. cit. pág. 179.

das el constante devenir. Por ello, en las obras de Nieva nos encontramos siempre la indeterminación temporal, la perspectiva acronológica. En *La señora tártara*, por ejemplo, todo sucede *entonces, siempre y antes de siempre*. Y el tío de Ary, Firmamento, busca denodadamente *la piedra del paragone*, talismán sagrado que le permitirá recuperar la juventud y alcanzar la eternidad.

Los rasgos de lo gótico se reparten por toda la producción teatral de Nieva. Podríamos señalar hasta diez obras en las que, en mayor o menor medida, ese espíritu romántico, indeterminado y mítico, impregna notablemente la acción y define la expresividad de los personajes: *Es bueno no tener cabeza*, *El maravilloso catarro de lord Basbaville*, *Pelo de tormenta*, *Nosferatu*, *La carroza de plomo candente*, *Los españoles bajo tierra*, *Malditas sean Coronada y sus hijas*, *La señora tártara*, *El baile de los ardientes*, *Salvator Rosa o el artista*.

Pero quizá sea *El baile de los ardientes* la que mejor representa esta concepción del arte. Posee una clara estructura simbólica que la integra en el mundo de lo mítico, en las redes de lo esencial primario y se impregna de todos los valores universales en un afán de superación clara de cualquier circunstancia temporal y concreta. Con esta intención, Nieva suprime cualquier referencia a situaciones espacio-temporales concretas de carácter real. Cambicio, "el joven héroe", se integra en la amplia nómina de los que emprenden el camino de la iniciación como única vía para alcanzar el conocimiento. *"El baile de los ardientes" está compuesto con grandes y escondidos gérmenes de vida psíquica, primaria y trascendente. Si es un ensueño materializado, lo es con los materiales del mito profundamente anclado en la profunda superioridad de todos*¹⁰.

Toda la obra se estructura en función del rito iniciático que vincula a Cambicio tanto con el caballero andante que sale en busca del Santo Grial, como con el héroe de los cuentos que consigue, tras superar las pruebas que se le presentan, alcanzar la meta de la felicidad. La relación mítica de la vía iniciática se realiza por medio de la identificación de Cambicio con el argonauta Jasón. Como éste emprende un viaje para conseguir la libertad y el resurgimiento de una nueva vida después del descenso a los infiernos de los que sale triunfante.

En *El baile de los ardientes* el espacio central lo ocupa la cueva-tumba, verdadero altar del rito iniciático donde se celebra la ceremonia del aquelarre sagrado que permitirá la regeneración de Cambicio. Desde el punto de vista mítico, la caverna *es la cavidad geográfica perfecta, la cavidad arquetipo, mundo cerrado donde trabaja la materia prima de los crepúsculos, es decir, el lugar mágico donde las tinieblas pueden revalorizarse en noche*¹¹.

El lugar sagrado se levanta en el centro de la casa, como "Sancta Santorum", como el "Mandala" tántrico, figura circular unida a todo simbolismo floral y laberíntico. Todos los psicoanalistas y antropólogos la vinculan con el simbolismo del "centro", con el espacio sagrado que sirve como palacio a los dioses. Su estructura circular y laberíntica genera, además, un conjunto de imágenes cósmicas enlazadas con la idea de repeti-

¹⁰ F. Nieva, *Teatro furioso*, Akal-Ayuso, Madrid, 1975, pág. 389.

¹¹ George Durand, *Las estructuras antropológicas de los imaginarios*, Taurus, Madrid, 1982, pág. 230.

ción. El círculo es el elemento sagrado que permite la regeneración, el eterno ciclo de muerte y vida que simboliza con exactitud el mito del Ave Fénix.

En *El baile de los ardientes* las alusiones míticas constituyen la base de la dimensión acrónica. Toda la obra se apoya en el contraste de las fuerzas primigenias imperecederas para superar la visión escueta del realismo frontal.

Guillermo de Torre, en su estudio sobre el expresionismo, insiste en este concepto afirmando que el *expresionismo levanta su bandera en defensa del hombre fuera de la historia*¹², que es, al fin y al cabo, el afán de irracionalidad, paradójicamente como reflejo “realista” de la vida y como deseo de superación de la “sojuzgación positiva”.

El expresionismo, definido por Herward Walden como *la antítesis entre lo decorativo y lo expresivo, entre la cordura apolínea y el frenesí dionisíaco, entre el clasicismo y la barbarie*¹³, aboga claramente por lo irracional como única forma de trascendentalizar el movimiento interior de los seres, de someterlos a una intensa pasión liberalizadora. En la misma línea podemos leer en Nieva: *Hay que obnubilar la voluntad partidista y probatoria en favor del instinto trágico que todo lo complica, lo subvierte, lo enrarece; que aporta, con todo, una más densa realidad*¹⁴.

Todos los personajes de Nieva participan de esta irracionalidad salvadora, pero sin lugar a dudas los que más destacan son “las madres cenagosas” y “los niños como entes arcanos y superiores”. La señora tártara en la obra del mismo título, Mariagrande en *Malditas sean Coronada y sus hijas*, o Imperia en *El baile de los ardientes*, son “las sacerdotisas sagradas” en cuya sabiduría superior se esconden las claves del rito y del triunfo o fracaso final. Ellas son las dominadoras de las fuerzas superiores e incluso del mundo interior y onírico de los demás.

De esta manera, la realidad que nos muestra Nieva en sus obras vuelve a mostrar el dualismo dinámico generado entre el sueño y lo real. La imagen física es sólo la corporización de lo misterioso y oculto, pero no por ello menos real. Para Nieva, el teatro es, como ya hemos dicho, *plasmación física de ideas*, y es muy significativo comparar esta frase con otra bastante anterior atribuida nada menos que a Van Gogh y que se considera una buena definición del expresionismo: *Expresar lo físico por lo psíquico en imágenes y colores*¹⁵.

¹² Guillermo de Torre, *Historia de las Literaturas...*, edi. cit., pág. 185.

¹³ Citado por Guillermo de Torre, *Historia de las Literaturas...*, edi. cit., pág. 190.

¹⁴ F. Nieva, “Breve poética teatral”, en *Malditas sean...*, edi. cit., pág. 106.

¹⁵ Citado por Guillermo de Torre, *Historia de las Literaturas...*, edi. cit., pág. 195.