

AVATARES DE LO FANTÁSTICO EN LA OBRA DRAMÁTICA DE FRANCISCO NIEVA*

MATTEO DE BENI

Università degli Studi di Verona

Cuando Baroja estaba para morir y deliraba, hablaba con sus personajes. ¿Será verdad que Cambicio vive, que vive Zoé, la puta con rabo, que viven Coronada y el hombre-monja? (Francisco Nieva, Dramaturgia. El encuentro con el personaje).

A PARTIR de los años setenta Francisco Nieva (Valdepeñas, Ciudad Real, 1924) ha sido uno de las figuras más destacadas del panorama del teatro español. Antes de convertirse en un dramaturgo afamado, obtuvo cierto renombre gracias a su trabajo como escenógrafo, del que es preciso recordar por lo menos los dos hitos de 1968: su colaboración en Alemania con Walter Felsenstein en la realización del *ballet Cinderella* de Prokofiev para la Comic Opera de Berlín y, en España, el enorme éxito de la puesta en escena de *Marat-Sade*, de Peter Weiss, bajo la dirección de Adolfo Marsillach. Algunos años más tarde empezaron también las representaciones de sus obras: en 1971, de forma privada, la de *Es bueno no tener cabeza* y en 1976 las tres que le otorgaron el espaldarazo decisivo como dramaturgo, o sea, *Sombra y quimera de Larra*, *La carroza de plomo candente* y *El combate de Ópalos y Tasia*. A partir de esta época, se suceden tanto la escritura de nuevas piezas como las puestas en escena. El primer lustro de los setenta coincide también con las primeras publicaciones de sus obras¹.

En la larga y variada trayectoria artística de Nieva todo apunta hacia lo no mimético: su participación en el Grupo Co-

* Recibido: 16/enero/2012. Aceptado: 11/abril/2012.

¹ Para más datos acerca de la biografía y la obra de Nieva, remito a Peña [2001], a la visión panorámica de Huerta Calvo, Peral Vega & Urzáiz Tortajada [2005: 505-507] y a las memorias del propio Nieva [2002]. También se puede consultar la página web dedicada a su teatro: <http://www.francisconieva.com>.

BrA, su adhesión al Postismo, la mayoría de sus referentes artísticos, literarios y teatrales, desde las deformaciones goyescas a los espejos cóncavos de Valle-Inclán, del romanticismo europeo a Gómez de la Serna, el expresionismo, el surrealismo y más vanguardias europeas, hasta figuras contemporáneas tan relevantes como Artaud y Genet², con un largo etcétera. Al mismo tiempo, en su teatro se mezclan los ecos de hitos clásicos de la literatura española, como los autos y *La Celestina*, que ofrecen una visión alegórica o desfigurada de la realidad.

De ahí que los estudiosos de la obra de Nieva la hayan ido adscribiendo constantemente a corrientes y estéticas «antirrealistas», grotescas y rompedoras. Se encuentran ejemplos ya a principios de los ochenta, esto es, en una fecha temprana si se considera que Nieva se afirma como dramaturgo a lo largo de los setenta, estando ya en su madurez. De hecho, al prologar su edición de *Malditas sean Coronada y sus hijas* y *Delirio del amor hostil* de Nieva, Antonio González recuerda que la obra de nuestro autor «ha querido ser encasillada bajo distintos epígrafes», entre ellos, «teatro del subconsciente» y «teatro feérico» [1980: 75]. Aunque se trata, según González, de «meras denominaciones de andar por casa que aún carecen de verdadera entidad», es interesante que bajo varias de estas etiquetas podamos vislumbrar cierto afán de clasificar a Nieva como un autor que rompe los cánones realistas. En otras ocasiones se ha acudido a la definición de «Theater of Marvelous», acuñada por Gloria Orenstein para el drama surrealista y aplicada más tarde al teatro de Nieva por Emil G. Signes [1988 y 1994]³. En cambio, para Urszula Aszyk, que se centra en la experiencia francesa de nuestro autor, Nieva es un representante de la vanguardia de la posguerra que presenta «rasgos del procedimiento postvanguardista a nivel del

² El mismo Nieva reconoce su deuda hacia Jean Genet, aunque afirme que le debe más a sus novelas que a su teatro, puesto que las primeras le parecían «menos reprimidas» [Nieva 1973: 23].

³ El llamado «teatro de lo maravilloso» sería una dramaturgia de estilo surrealista, que procede sobre todo de la combinación de las teorías de André Breton con las de Antonin Artaud. Dicho sea de paso, el interés de Nieva por estas estéticas ha sido confirmado por el mismo dramaturgo en varias ocasiones.

texto dramático y del espectáculo» [1999: 143]⁴. Por su parte, al evaluar el papel de Nieva dentro de la nueva dramaturgia española, Juan Francisco Peña encasilla su obra en lo que define «teatro de la ruptura» por su capacidad de subvertir las convenciones⁵; al mismo tiempo, hace hincapié en el carácter no mimético de los dramas nievianos y en el hecho de que el mismo autor ha reiterado en numerosas ocasiones su intención de alejarse del realismo [Peña 2001: I, 57-60]. Por cierto, Nieva ha abogado constantemente por una ruptura del canon realista: «En el arte y la literatura española modernos el realismo es un topicazo abominable. Un aburrimiento, una limitación, un bochorno [...]. No es cuestión de renegar de los grandes realistas españoles, pero sí de lamentar la carencia de una variedad. Es un aburrimiento la carencia de una contrapartida». Y a continuación condena lo que llama «teatro de copia», esto es, «un teatro en donde casi se da el precio exacto de la merluza en ese día» [Nieva 1993: 3].

Por último, también hay casos de especialistas que utilizan la denominación de «fantástico» para categorizar el teatro de nuestro dramaturgo⁶. En particular, cabe destacar la interesante lectura de lo «fantástico» en Nieva que ofrece José Paulino Ayuso [2005], quien interpreta algunos de sus rasgos y obras al calor de las teorías de Tzvetan Todorov y Rosemary Jackson. Esta interpretación se centra en piezas como *La carroza de plomo cantante*, *Es bueno no tener cabeza* y *El espectro insaciable* y llega a

⁴ Con un enfoque más centrado en lo español, María Francisca Vilches de Frutos, a la hora de perfilar las características de la llamada «Generación simbolista» –grupo en el que se incluye a Nieva–, indica algunos rasgos que se pueden designar como propios de la dramaturgia de nuestro autor. Recordemos «la utilización de un lenguaje de inspiración expresionista», el papel que desempeñan en su teatro los símbolos y las alegorías, los «temas y personajes dibujados desde una óptica deformadora, muy cercana en ocasiones al surrealismo» y el uso de las «posibilidades de creación que les proporcionaban los mitos literarios e históricos y los arquetipos» [1999: 128-129].

⁵ Hace hincapié en la “ruptura” que supone el teatro de Nieva también Barrajón [1987], quien examina este concepto sobre todo en relación con el lenguaje de nuestro autor.

⁶ Para una definición de lo fantástico moderno y las cuestiones que supone, remito a Ceserani [1996] y al estudio de Nicola Pasqualicchio en este mismo volumen.

definir la metamorfosis como aspecto fundamental que, combinado a menudo con el encerramiento de los personajes, otorga «su carácter más propio y peculiar al teatro de fantasía de Nieva» [Paulino Ayuso 2005: 162]. Una vez «establecida la metamorfosis en su condición determinante de la acción dramática, en su relación con otro modo de conocimiento y como expresión de la fuerza del deseo, parece que se impone la cuestión de identificar el carácter fantástico del teatro de Francisco Nieva con la imagen misma de la metamorfosis» [164]⁷.

La visión alucinatoria y deformante de Nieva no está presente solo en su obra, sino también en su biografía, o, por lo menos, en su manera de entender y contar hechos de su vida. Por ejemplo, el mismo dramaturgo afirma que su etapa romana –Nieva pasó una temporada en la urbe en 1969– transcurrió en unas circunstancias extrañas y mágicas en las que pudo acabar sus obras *El rayo colgado y peste de amor loco*, *La carroza de plomo candente* y *La señora Tártara* [Nieva 2002: 505-529]. El dramaturgo ha tenido más ocasiones de recordar su mítico verano romano, por ejemplo, en un artículo titulado –de manera muy significativa– «Experiencia de lo maravilloso». Su arranque guarda algunas semejanzas con el de un cuento fantástico moderno. De hecho, se relata en primera persona y el narrador es testigo y protagonista de los acontecimientos inexplicables que nos va a contar. Al

⁷ Por su parte, Jesús María Barrajón recurre al término «fantástico» para destacar la existencia en la producción de Nieva de una tercera modalidad frente a las dos más canónicas del teatro nieviano, esto es, el «Teatro furioso» y el de «farsa y calamidad». Esta tercera tipología tendría un carácter simbólico y simbolista, con un lenguaje más lírico y una búsqueda acusada de lo misterioso [2006: 20, 23-24, 28-29]. Queda patente que se trata de una acepción de fantástico muy distinta de la que ha interesado la crítica literaria a partir de los años sesenta y setenta del siglo XX y que podemos quizás denominar «fantástico moderno». El mismo Barrajón afirma que elige este término «a falta de mejor denominación» [29]. También Luigi Motta acude a la categoría de lo fantástico, junto a otras como lo absurdo, a la hora de perfilar el relieve de lo grotesco en el teatro de Nieva: «En el universo invertido se podría incluso afirmar que ya no es el elemento fantástico el que penetra en lo real para clasificarlo o reinterpretarlo, sino que es la realidad imperfecta –y de ahí la necesidad de caracterizar y resaltar el lado grotesco– la que se propone como soporte de lo inverosímil» [2005: 227].

mismo tiempo se hace referencia a la dimensión racional –la ciencia–, de la que se ponen en evidencia los límites a la hora de explicar ciertos acontecimientos: «Ya que la ciencia todavía no puede dar cuenta precisa de los sucesos paranormales, lo mejor es contribuir relatándolos con toda precisión y veracidad. Yo he sido sujeto de algunos y debo decir que no me obnubilaron ni me hicieron perder el tiempo dándoles una interpretación que entorpeciese mi vida ‘en el mundo’, como a tantas personas menos ocupadas que yo, que viven fanatizadas continuamente por el ‘más allá’» [Nieva 1990: 3]. A continuación, el autor relata algunos acontecimientos inexplicables, como la alucinación o visión premonitora que tuvo de la muerte de una conocida, quien, dentro de un año, murió en el mismo lugar y en la misma manera que en la premonición⁸.

En resumen, el teatro de Nieva y, más en general, su *forma mentis*, se basa en lo inesperado, en lo esperpéntico, en la exageración y todas las corrientes, estéticas y grupos en los que su obra se ha ido adscribiendo tienen como denominador común cierto «antirrealismo». A primera vista, podría parecer que, dentro de una dramaturgia tan caracterizada por lo antimimético, se pueda dar por descontada una acusada presencia de lo fantástico. En cambio, hay que recordar que se trata de una categoría marcada por cierta labilidad, tiene fronteras difuminadas y no puede renegar totalmente de la realidad; al contrario, necesita establecer con ella una relación simbiótica, para ponerla en un segundo momento en tela de juicio desarticulando sus bases epistemológicas. Así que, dentro del mundo deformado y jocoso de Nieva, es aún más difícil percibir y aislar lo fantástico, puesto que a menudo sus componentes se encuentran combinados con modalidades distintas: lo maravilloso, lo grotesco, lo esperpéntico y otras más, puesto que el horizonte de sugerencias que Nieva recoge es muy amplio: «Vengan a mí románticos alemanes, simbolistas franceses, visionarios nórdicos y orientales, esotéricos de todo tipo, soñadores irlandeses y bretones, místicos y metafísicos, cuentistas y pin-

⁸ Otros ejemplos de experiencias personales inexplicables los cuenta Nieva en un artículo de 1997, reproducido en su *Obra completa* [Nieva 2007a].

tores chinos y japoneses, mitologías indias y griegas. Todo, con tal de salir de esta charca espesa de color marrón», es decir, el desgastado realismo español [Nieva 1993: 3].

Además, a diferencia de Alfonso Sastre, un autor de su misma generación, Nieva no se detiene a reflexionar acerca del estatus de lo fantástico moderno y tampoco escribe obras teatrales con el objetivo de encauzarlas dentro de las pautas de esta modalidad⁹. Su creación fantástica es más bien instintiva, procede de una (re)creación muy personal que mezcla géneros y componentes considerablemente distintos entre sí. El resultado es una producción de piezas que presentan elementos o personajes fantásticos (el vampiro protagonista de *Aquelarre y noche roja de Nosferatu*, de 1961, por ejemplo) insertados dentro de obras que, de por sí, por su estructura y desarrollo, no se ajustan a los moldes de la modalidad fantástica.

En cambio, en estas páginas se intentará demostrar que Nieva retoma *signos* de la tradición de la literatura fantástica y los reelabora, los reinventa. Asimismo, en alguna ocasión, se dedica a la recreación teatral de algunos hitos de esta tradición, en particular, *Manuscrit trouvé à Saragosse* (1805), de Jan Potocki (1761-1815), la novela que, según Todorov, marca el comienzo de este tipo de escritura. La utilización continua de elementos, cánones y géneros anteriores por parte de nuestro dramaturgo, siempre entretejida con una dosis de brillante originalidad, es la razón del título de este trabajo.

Lo fantástico en la producción de Nieva estriba en buena medida en sus *dramatis personae*, lo cual no puede extrañar si consideramos el relieve que tiene el personaje en su obra y el cuidado con el que nuestro dramaturgo los prepara, los crea, también desde un punto de vista plástico, o sea, con sus figurines y dibu-

⁹ Como se ha razonado en otra ocasión [De Beni 2012], creemos que es aconsejable utilizar el término «modo» o «modalidad» frente a otros, en particular a «género», para denominar lo fantástico. Compartimos, así pues, la postura de algunos especialistas del ámbito, como por ejemplo Rosemary Jackson [1981] y Remo Ceserani [1996], frente a la idea todoroviana de lo fantástico como género [Todorov 1970].

jos preparatorios¹⁰. Sin embargo, a los personajes fantásticos y monstruosos de Nieva hemos dedicado ya otras contribuciones, por lo tanto preferimos ahora recorrer otros caminos¹¹. Primero, nos centraremos en las indicaciones ofrecidas por el dramaturgo en cuanto a los aspectos espaciales, temporales y sonoros que supongan la creación de una atmósfera de misterio o una quiebra del normal orden natural. En segundo lugar, analizaremos la recepción de los elementos fantásticos de *Manuscrit trouvé à Saragosse*, de Potocki, en la dramatización de Nieva; de hecho, se trata de un caso llamativo puesto que, como ya hemos recordado, esta novela es una obra maestra de lo fantástico moderno¹².

Nieva concibe el teatro como un lugar mágico en el que se desarrolla, como señala también el subtítulo de su pieza *La carroza de plomo candente, una ceremonia negra*. El dramaturgo en muchas ocasiones ha hecho hincapié en la importancia del misterio como componente fundamental de su teatro: «¡Claro! Porque lo que yo pensaba y que me di cuenta en seguida cuando consultaba con Vicente Aleixandre y con Carlos Bousoño, era que al teatro, al teatro en general, no solamente el español, le faltaba misterio, ¡misterio!, fiesta y... y... ¿cómo diría yo?... ¡Un estallido!»¹³. Crea así pues un teatro de atmósfera neogótica, en el que priman ambientaciones misteriosas, vagas, enriquecidas con efectos escénicos y sonoros que reproducen situaciones temporales y atmosféricas adecuadas para la representación de lo oscuro y lo recóndito: es frecuente en su teatro la inclusión de lugares tópicos –bien natura-

¹⁰ Por esto nos parece significativa la cita que introduce este trabajo: el autor se pregunta si sus personajes han traspasado su mundo de ficción para llegar al nuestro, si se han convertido en personajes de carne y hueso.

¹¹ Me refiero a una serie de estudios dedicados a los monstruos, a los espectros y a las mujeres licántropas en la obra de Nieva [De Beni 2008, 2009a y 2009b]. A esta nómina se puede añadir quizás el personaje del doble, muy frecuente tanto en la obra de Nieva como en la literatura fantástica. Sin embargo, los personajes múltiples de nuestro dramaturgo no suelen tener nada de *unheimlich*. Acerca del doble en el teatro de Nieva, véase Tosi [2004].

¹² La novela tuvo una génesis bastante compleja, 1805 es la fecha de impresión de su primera parte.

¹³ De la entrevista inédita que me otorgó el autor (Miraflores de la Sierra, 19 de julio de 2005). Está reproducida en De Beni [2005].

les, bien arquitectónicos– de las novelas góticas o de miedo, como cuevas o mansiones antiguas, así como son también frecuentes las ambientaciones crepusculares y nocturnas, la reproducción de situaciones atmosféricas adversas (temporales, lluvia, relámpagos, truenos) y portadoras de una carga ancestral de misterio. Baste con citar un ejemplo paradigmático, es decir, algunos fragmentos de las acotaciones de *La señora Tártara*, en que adquieren también gran relieve los efectos cromáticos, basados en lo negro, color simbólico que recalca la esencia mortífera del personaje:

Comienza a escucharse un fuerte viento [...] El viento arrecia temerosamente. Caen y vuelan las hojas de los árboles [...] Es horrísono el fragor, fabulosa y espantable la conmoción del bosque [...]. Entra Tártara, muy cubierto con la capa y sujetándose el sombrero. Ahora el viento decrece y el bosque empieza a aquietarse. En mitad de su camino hacia la mesa del desesperado, Tártara se descubre, retira su gran sombrero y echa atrás su capa negra. Todo él va vestido de negro [...]. También, sobre los negros guantes, sus dedos van cargadísimos de anillos [...]. Lleva empolvada la cara, los labios pintados, los ojos también, el pelo artificialmente negro, brillante y rizado [852]¹⁴.

Asimismo, abundan las situaciones nocturnas o crepusculares: «Al mismo tiempo que la piedra, cae el brazo de Mirtila y su cuerpo se inclina sin vida. Los ámbitos crepusculares se cubren de un tinte sangriento y, en sincronía con la piedra, se hace sentir un gran estruendo» [881].

También la elección de ciertos acompañamientos musicales o de determinadas piezas contribuye a la creación del misterio. Por ejemplo, a la hora de escribir su obra *Los mismos* (2005), un drama con personajes espectrales, Nieva piensa en un *Nocturno para chico y fantasmas*, como evidencia el subtítulo. En particular, «según indicación del propio Nieva, la música que preside la redacción y desarrollo de *Los mismos* fue los *Nocturnos 12 y 13 para piano del compositor francés Gabriel Fauré*»¹⁵ (1845-1924), quien, no por azar, es un artista con acusados rasgos románti-

¹⁴ Las citas de esta y las otras piezas de Nieva por la *Obra completa*, ed. Juan Francisco Peña, Madrid, Espasa, 2007, tomo I.

¹⁵ Francisco Nieva, *¡Viva el estupor! Los mismos. Dos comedias televisivas*, ed. Juan Francisco Peña, Madrid, Espasa Calpe, 2005, p.217.

cos. Además, en palabras de Juan Francisco Peña, «no hay obra en la que Nieva no pretenda potenciar el clima de misterio, de sorpresa y de magia por medio de acordes musicales» [2001: I, 218]. A menudo las indicaciones que con respecto a la música proporcionan las acotaciones son vagas, indeterminadas, y a Nieva parece importarle más que nada el poder evocador o inquietante que tienen ciertas modulaciones, ritmos y sonidos. Además, en ocasiones la sugestión musical se vincula con el otro aspecto que acabamos de citar, esto es, las condiciones atmosféricas adversas o inquietantes. De nuevo, nuestro discurso se puede ejemplificar a través de *La señora Tártara*:

La TÁRTARA lanza una carcajada estruendosa y llena de amedrentadores ecos. [...] Y así se van perdiendo, esfumándose los altaneros perfiles de Tártara, sus risas graves y dolientes, entre celajes musicales de un crepúsculo cada vez más ardiente y bajo un ritmo elemental, como el latido de un corazón sin ideas [882].

Otro aspecto que queremos esbozar es el concerniente a la utilización del espacio. De hecho, en las piezas de Nieva se aprecia cierta ampliación del componente espacial. No nos referimos simplemente a los cambios de lugar a lo largo del drama, aunque estos no falten, como en el caso de los viajes. Baste recordar el periplo iniciático de Cambicio, el tipo del joven héroe¹⁶, tanto en *Los españoles bajo tierra* (1975), cuyo comienzo se desarrolla en una nave en el estrecho de Messina, como en *El baile de los ardientes* (1974), cuya primera escena se sitúa «Lejos de Nápoles, en un país frío» [925], mientras que las siguientes tienen lugar en la ciudad partenopea. La ampliación del espacio que parece estar más vinculada al elemento sobrenatural es la verticalización, un aspecto llamativo del teatro de Nieva cuyos valores simbólicos han despertado el interés de la crítica [Peña 2001: 224-226 y 238-242]. El resultado es la creación de distintos planos superpuestos que

¹⁶ El joven héroe es uno de los tipos recurrentes en la dramaturgia nieviana. Cambicio es el nombre que tienen varios jóvenes protagonistas de la obra de nuestro autor, tanto dramática (*El baile de los ardientes*, *Los españoles bajo tierra*, la tetralogía *Misterio y Festival*) como narrativa (*El viaje a Pantaélica*). El nombre subraya las transformaciones que el joven experimentará una vez que haya llegado a su destino.

pueden complementarse o enfrentarse. Es preciso, así pues, detallar las categorías de «lo bajo» y «lo alto» y, además, el valor que tienen los movimientos de los personajes hacia estos dos polos, es decir, el subir y el bajar. Se trata obviamente de categorías relativas, que dependen del punto de vista adoptado y, en particular, de la idea de un «plano cero», el de la normalidad. Desde este «plano cero», que corresponde concretamente al nivel del tablado, la verticalización del espacio en la concepción de Nieva admite, obviamente, dos movimientos: hacia lo alto y hacia lo bajo. El subir y el bajar nunca son gratuitos.

El hecho de que los personajes suban al cielo normalmente deja vislumbrar la existencia de un plano sobrenatural. A veces, se trata de un recurso cómico, como en el caso del Santo Obispo de Alcalá de los Mares secos de *Pelo de tormenta* (1962), cuya ascensión al cielo adquiere los tonos de una burla hacia el poder represor de las jerarquías eclesiásticas. En cambio, en el desenlace de *Coronada y el toro* (1973) los protagonistas, condenados por el alcalde Zebedeo a bajar a su propia tumba («la trampilla que figura el sepulcro») [560], «renacen» montando en el inmenso Toro de la Nieve, descendido de los picos de las montañas para traerlos a salvo. En otras obras, en lo alto aparecen dioses, como es el caso de La Aurora, la deidad del alba, que interviene, aunque muy desfigurada y a bordo de un negro carro mecánico, en *Nosferatu*. O en *La Paz* (1977), la versión nieviana del drama de Aristófanes, cuyo protagonista, Trigeo, vuela hasta el Olimpo gracias a un enorme escarabajo coprófago, ante la incredulidad de sus hijas y sus esclavos: uno de estos se pregunta cómo puede volar hasta la cumbre del monte sagrado este animal, puesto que es un escarabajo, mientras que «Escarabaalto sería mejor» [1471]. Finalmente, la dimensión espacial aérea demuestra tener gran relieve también en la faceta como dibujante de Nieva. Entre sus ilustraciones para libros, grabados al aguafuerte y dibujos, no solo se encuentran criaturas volátiles imaginarias, sino también arquitecturas etéreas, mansiones, castillos y hasta ciu-

dades (véase por ejemplo los trabajos titulados *Venecia salvada*) que flotan en el aire¹⁷.

Aún más propicia para la aparición de elementos misteriosos es la dimensión opuesta, la de «lo bajo», que es al mismo tiempo el lugar de lo oculto y de la transgresión. De hecho, por un lado el descenso del personaje puede constituir una *catábasis*, un viaje infernal; por el otro, la acción de descender al inframundo subterráneo corresponde a menudo a la sumersión en los placeres, como en el caso de la joven Ceferina de *Pelo de tormenta*, supuesta víctima del sacrificio, pero en realidad deseosa de «entregarse» al dragón Mal-Rodrigo bajando a su pozo; o como en el del joven Cambicio de *El baile de los ardientes*, que se sumerge en los placeres eróticos en la cueva del misterioso Cabriconde, hombre con características monstruosas; o, finalmente, en el de la turista que protagoniza el monólogo *El dragón líquido* y que para entregarse a la bestia se sumerge en el lago, que es el mismo monstruo. En el segundo acto de *Los españoles bajo tierra* los protagonistas recorren los túneles subterráneos del palacio del virrey español de la ciudad (ficticia) de Pantaélica. Mientras que, al final del tercer y último acto, para dejar paso simbólicamente a la llegada de una nueva era, se hunde el lecho de los virreyes, en una atmósfera apocalíptica. En esta obra aparece también la dimensión «de lo alto», la teleológica: de hecho, al comienzo, desde el cielo, una «voz divina» anuncia a los protagonistas la tormenta que causará su naufragio.

Algunas de las disposiciones espaciales que acabamos de citar desencadenan situaciones cercanas a la categoría de lo maravilloso más que de lo fantástico. Sin embargo, no faltan casos en que la relación dialéctica entre distintos planos espaciales conlleva la ruptura de la lógica y el principio de coherencia, produciendo así un efecto fantástico. En el caso de *El espectro insaciable* (1970), los movimientos espaciales hacia abajo marcan también un hundimiento en el pasado, puesto que en esta pieza el tiempo sufre un trastorno: Rafael, el joven protagonista, se da

¹⁷ Una selección importante de los trabajos gráficos de Nieva se ha reproducido en la edición citada de su *Obra completa*.

cuenta de este fenómeno inexplicable y, al descender al piso inferior para percatarse de lo que está pasando, encuentra a su madre de niña y, al final, queda atrapado por el agujero temporal. En cambio, el amigo del desafortunado joven, Rodrigo, queda al otro lado, en el mundo «normal», y puede «comenzar la ascensión hacia su presente» [1099], esto es, la luz, la vida.

En cambio, en *Manuscrito encontrado en Zaragoza* el proceso de sumersión –que vuelve aquí a ser una transgresión gozosa– es mucho menos perceptible por no tratarse tanto de un descenso físico cuanto más bien sensorial y anímico. Las últimas palabras de Alfonso, el joven protagonista, antes de dejarse vencer por el sexo entregándose a las misteriosas Zibedeá y Emina, subrayan su descenso a la dimensión de los placeres: «me traga una ola negra [...] Me hundo, me hundo con vosotras..., me hundo en la seda» [1610]. En la escena siguiente el ermitaño Florestán, que está a punto de encontrar a Alfonso dormido junto a dos cadáveres (¿quizás las mismas Zibedeá y Emina después de que ha acabado el hechizo?), entra cantando: «Con todos los demonios, / Monjas y frailes, / Bajara yo al infierno / Por encontrarte», recalcando de esta manera el tema del descenso del joven protagonista, que es al mismo tiempo un hundimiento en el placer y en lo sobrenatural [1610]. *Manuscrito encontrado en Zaragoza* ofrece, desde luego, otros aspectos que merecen ser examinados a la luz de lo fantástico.

La versión de Nieva de la célebre obra del conde polaco, subtitulada *Comedia mágica basada en la novela homónima de Jan Potocki*, es un trabajo tan marcado por la poética de nuestro dramaturgo que puede considerarse una pieza original. El drama, escrito en 1988, se ha representado varias veces: en 1994 se puso en escena bajo la dirección de Francisco Vidal; en 1997, por Juanjo Granda en Varsovia; en 2002, por el propio Nieva. Además, el dramaturgo recibió por esta obra el Premio Nacional de Literatura dramática en 1992. La *comedia mágica* ha despertado cierto interés en la crítica [Aszyk 2005; Granda 2005; García Pascual 2006], que se ha detenido, entre otros aspectos, en examinar las relaciones entre la teatralización y su hipotexto narrativo, sobre todo Aszyk [2005]. Nuestro objetivo aquí es el de

centrarnos en la envergadura fantástica de la pieza nieviana y, por lo tanto, limitaremos nuestro análisis a los elementos más llamativos de este tipo; en cambio, para la sinopsis de la entera pieza, un análisis de su entramado intertextual y otros aspectos, remitimos a la bibliografía citada y a Peña [2001].

En muchas ocasiones, el mismo Nieva relata su encuentro con la novela fantástica de Potocki y la génesis de su «recreación dramática»: «Primero leí una versión incompleta, y desde los años sesenta las ediciones en francés y en otras lenguas se han sucedido y se ha llegado a completar el gran libro, al final del cual se remata la compleja historia comenzada en Venta Quemada. Aquellas familiares ruinas proliferaron en mi recuerdo y, años más tarde, escribí una comedia donde resumía el impacto general del libro» [2007b: 2381]¹⁸. Las «familiares ruinas» son las de Venta Quemada en la Sierra Morena, un lugar que, cuando era niño, impactó mucho a Nieva, quien volvió a encontrarlo en *Manuscrit trouvé à Saragosse*. Además de situar su acción en un espacio muy evocativo para Nieva, la novela ofrece a nuestro dramaturgo todos los componentes que busca para su teatro, puesto que se trata de un libro embebido de misterio, aventuras, eros, muerte y notas diabólicas, un «libro involucente», «mágico» [2380]¹⁹.

La pieza de Nieva está dividida en dos partes, según una organización dramatúrgica bastante común en él. La primera se vertebra en tres historias. «Historia» es el nombre que tienen las narraciones interpoladas de la novela de Potocki y Nieva mantiene esta estructura indicando que se ponga un letrado con el

¹⁸ La traducción al español de *Manuscrit trouvé à Saragosse* que Nieva tenía a su alcance en la época en que se fraguó su dramatización era la de José Luis Cano (Madrid, Alianza), con un interesante prólogo de Julio Caro Baroja [1970], aunque se deduce de sus mismos recuerdos que conoció antes la edición francesa de Roger Caillois [Nieva 2007b: 2380]. En todo caso, se trataba de versiones incompletas, puesto que tan solo en 1989 René Radrizzani publicó su edición, que proponía la novela en su totalidad y que fue traducida en España al año siguiente. Se trata de la edición de Palas Atenea (Madrid, 1990), con prólogo de Federico Arbós y traducción de Amalia Álvarez y Francisco Javier Muñoz.

¹⁹ No es por azar que en el texto de la *comedia mágica* nieviana haya una profusión de términos que pertenecen al campo semántico del misterio.

título del episodio que se va a desarrollar. En concreto, se trata de las tres historias de Emina y Zibedeá, del endemoniado Pacheco y de un personaje que, a diferencia de los anteriores, es invención de Nieva: la ventera Juncosa, que tiene connotaciones celestinescas. El otro personaje que Nieva introduce es el conde Potocki, que aparece a caballo en el prólogo y al final en una especie de epílogo²⁰. Al introducir la historia al comienzo de la pieza, el conde hace hincapié en la imagen tópica de la España pintoresca y misteriosa a la vez e, implícitamente, se presenta a sí mismo como precursor del romanticismo, puesto que, durante el Siglo de las Luces, ha buscado lo oculto y la parte sombría de su alma. Potocki enseña al público el manuscrito del cual ha sacado las aventuras de su novela; es el tópico del «manuscrito encontrado», presente también en el hipotexto. La acción se sitúa en Sierra Morena y, en particular, en Venta Quemada. Por otro lado, el conde difumina las fronteras entre lo contado y lo real, puesto que se superpone al protagonista, don Alfonso de Worden y Gomélez, llegando a identificarse con él:

Y entré por necesidad, por haberme perdido entre aquella breñas, en una mala venta que tenía la fiereza de llamarse Venta Quemada. Escuchen, vean este centro del encantamiento. Yo vuelvo grupas hacia él, a hundirme en la sorpresa y la paradoja de mi alma [1593-1594].

En cambio, en el desenlace, pronuncia un monólogo en el que se pega un tiro de pistola con una bala de plata, es decir, se retoma la auténtica y trágica muerte del conde; el cual, sin em-

²⁰ Por lo que se refiere a los demás personajes, cabe destacar que Nieva, al tener obviamente que reducir los materiales narrativos creados por Potocki, limita también el número de personajes, aunque, como hemos visto, introduce dos figuras nuevas. Los otros personajes que aparecen en la pieza forman parte también de la novela, aunque con algún cambio en la caracterización y la onomástica. Las modificaciones más evidentes son las que afectan al ermitaño y al inquisidor, que en la novela no tienen nombre, mientras que en el drama nieviano se bautizan como Florestán y Pedro Jerez, respectivamente; sobre todo, «el Inquisidor, casi invisible en la novela, en la comedia destaca como un ser grotesco, y el ermitaño se transforma en un tipo cínico y perverso que desempeña el papel del maestro de una ceremonia secreta de transgresión» [Aszyk 2005: 189].

bargo, ya no puede morir: «*Se dispara, pero no muere porque ya murió hace dos siglos*» [1639]. El mismo Potocki, al comienzo, anuncia al público que está muerto. Recuerda así otro personaje que desempeña el papel de narrador o presentador de la obra: Genciano en *Los mismos*. También este personaje aparece al comienzo para confesar su condición espectral:

Yo he muerto hace más de cuarenta años. Los muertos siempre tenemos mucho que contar, cuando nos dan esa oportunidad. Ahora la tengo, por obra de un poder que desconozco. Estoy muerto, es verdad, pero también fue una verdad, que ahora resucita, que soy el jardinero y guardián de este parque tan bello y tan vasto [1221].

Cabe destacar, además, que la confesión de su propio estatus de muerto o de fantasma es una característica que comparten varios protagonistas de relatos fantásticos: baste con pensar en *El espectro*, de Horacio Quiroga, o *Las babas del diablo*, de Julio Cortázar. Por otro lado, según los patrones de lo fantástico, el relato de estos muertos «narrativos» se da en primera persona, de manera semejante a las confesiones de nuestros personajes teatrales.

A lo largo del drama de Nieva se subrayan los tópicos de la ambientación gótica ya presentes en su hipotexto, sea en sus aspectos atmosféricos (relámpagos, viento, etc.), sea en la selección de los momentos temporales, dado que dominan las horas nocturnas y se oyen incluso las campanadas de medianoche típicas de los relatos de miedo. De hecho, «satisfaciendo las expectativas de la novela gótica, todos los acontecimientos están sucediendo en la noche, momento propicio para la distorsión fantasmal» [García Pascual 2006: 593]. Repetidas veces la oscuridad parece tragar a los personajes o, incluso, integrarlos: en un momento determinado los hermanos Soto se describen con un detallismo cinematográfico mientras «*ríen a dúo, abriendo una boca de canasto lleno de tinieblas*» [1600]. «Al igual que en la primera parte, la segunda mitad de la obra se abre con un viento que, de nuevo, se combina con gritos y aullidos, directamente importados de Potocki» [García Pascual 2006: 593]. A veces los elementos meteorológicos parecen incluso tener una naturaleza misteriosa y sobrenatural: el viento suena «*como un orfeón de fantasmas*», mientras

poco después una vela se consume «forjando [...] un baldaquino de humo misterioso» [1601]. En la novela el ermitaño vive en una cabaña cerca de una capilla gótica, mientras que Nieva sitúa la choza de Florestán en las ruinas de un monasterio [1613], creando así un pormenor escénico quizás aún más gotizante que el original, puesto que los restos arquitectónicos y los edificios en decadencia forman parte del cajón de sastre de la *gothic novel*, así como los calabozos y las celdas; por ejemplo, la segunda parte se abre «en la penumbra de las estancias inquisitoriales» [1622]. A menudo los «lugares son presentados [...] con la focalización propia de las películas de terror» [García Pascual 2006: 592] y, en esta misma línea de aprovechamiento de elementos terroríficos, hay que poner de relieve la ostentación de los cadáveres de los dos ahorcados, los hermanos Soto.

Al tono sombrío de la obra contribuye también la predicción de Pacheco sobre el destino funesto de Alfonso, reiterada a menudo [1615, 1632, 1634 y 1637]. El funesto vaticinio del endemoniado sirve asimismo para resaltar una vez más el tema del misterio, que parece sin fin ni solución: «Se está abriendo una rendija muy fina en el misterio, por la que se cae en un misterio aún más estrecho y, de ahí, en otro más estrecho» [1632]. Es llamativo, además, que la crítica, al reseñar la puesta en escena realizada por el propio Nieva, haya alabado justamente aspectos de su caracterización gótica y fantástica, tal como el perfecto uso del claroscuro y la «magistral difuminación de las fronteras entre lo onírico y lo real» [García Pascual 2006: 584].

Justamente el límite ensoñación/realidad es uno de los aspectos que merecen ser destacados, puesto que la vacilación entre el rechazo o la aceptación del fenómeno inexplicable es una de las características de la modalidad fantástica más mencionada por la crítica. Sin llegar al extremo de la postura todoroviana –que hace coincidir lo fantástico con la irresolución de la duda, esto es, con la indecisión entre una solución maravillosa y otra extraña–, hay que destacar el relieve que tiene la ambigüedad en la modalidad fantástica. En el caso de *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, los cadáveres de los ahorcados contrastan con las apariciones de los hermanos Soto, vivos, en escena. Según los moldes de un relato

fantástico clásico, el lector-espectador duda, igual que el protagonista (véanse, por ejemplo, 1600 y 1612-1613), de la naturaleza de los Soto, es decir, si están vivos o muertos (o, quizás, las dos cosas a la vez). Los dos bandoleros son, en palabras de la Junco-sa, «ahorcados que no lo están» [1602].

Una naturaleza ambigua y misteriosa tienen también Emina y Zibedeá, quienes abren a Alfonso la puerta de un mundo de placeres que se configura como otra dimensión²¹. Aunque las dos hermanas en cierto momento ofrecen una explicación racional para una sucesión de acontecimientos enigmáticos que se han ido desencadenando [1633], no deja de tener vigencia la misteriosa atmósfera de hechizo que se ha avivado a lo largo del drama. En más ocasiones el protagonista vacila frente a la posibilidad de haberse hundido en una dimensión alucinatoria o de ensueño. Esta labilidad afecta también a la categoría temporal: «El tiempo se comprime como en los sueños, todo sucede a la vez y por siempre» [1621].

A la hora de poner en escena la obra en Varsovia, el director Juanjo Granda tuvo claro que la vacilación entre ensueño y vigilia tenía que quedar patente en la representación: «Alfonso dudará en el proceso de la escena si lo que sucede es verdad o una ensoñación» [Granda 2005: 205; véanse también 209-210]²².

El misterio es el elemento que vertebra la escritura y el mundo de Nieva. Es llamativo que, al comentar la envergadura de este componente, el mismo dramaturgo haga hincapié en la

²¹ No es casual que Nieva conserve en su versión los personajes de las dos jóvenes y fascinantes princesas: primero, las dos doncellas se ajustan al tipo, muy importante en el teatro de nuestro autor, del personaje doble, igual que los hermanos Soto; en segundo lugar, Emina y Zibedeá son generadoras de la tentación sexual, un tema de gran envergadura en la dramaturgia nieviana. Son asimismo personajes misteriosos, que se sitúan en el centro de los acontecimientos inexplicables de que se sustenta el enredo de *Manuscrito encontrado en Zaragoza*. A lo largo de la obra se sugiere reiteradamente su naturaleza serpentina, vinculándolas así al animal símbolo del pecado.

²² Aunque, en este caso, «en el conflicto de la tentación y los deberes impuestos por el honor triunfará la primera de un modo estrepitoso». Según el director, «los De Soto están muertos y las odaliscas no existen: todo forma parte del imaginario de Alfonso» [Granda 2005: 205 y 210].

posibilidad de que lo misterioso se quede sin explicación: «Siempre me ha impulsado a escribir el deseo de hacer de cualquier realidad un misterio. Todo depende del punto de vista que se quiera adoptar para resaltar su aspecto misterioso, ocultando una de sus caras. Luego, esta se puede mostrar pero, a veces, no es necesario. La indecisión y la ambigüedad pueden ser igual de eficaces que la explicitud para suscitar una emoción» [Nieva 2001: 64-65].

Como se ha anticipado, la obra de Francisco Nieva no se puede inscribir *in toto* en lo fantástico moderno. La modalidad fantástica es solo una de las múltiples facetas vigentes en su teatro, que es un crisol de estéticas, tendencias e influencias. A raíz de las lecturas de Nieva y de su afición a lo romántico y lo gótico, los motivos y elementos de la literatura fantástica llegan, a través de los cauces de la desbordante imaginación de nuestro autor, a su teatro; un teatro que anhela ser el escenario de un acto fantasmagórico y misterioso.

BIBLIOGRAFÍA

- ASZYK, URSZULA (1999): «La cuestión de la vanguardia en el teatro español durante el período de la transición política», en *Entre Actos: diálogos sobre teatro español entre siglos*, ed. Martha T. Halsey, Phyllis Zatlin, the Pennsylvania State University (Col. *Estreno Studies in Contemporary Spanish Theater*, n.2), pp.137-146.
- (2005): «*El Manuscrito encontrado en Zaragoza*: recreación e intertextualidad», en *Francisco Nieva*, ed. Jesús María Barraujón, Madrid, Editorial Complutense, pp.181-198.
- BARRAJÓN, JESÚS MARÍA (1987): *La poética de Francisco Nieva*, Ciudad Real, Biblioteca de autores y temas manchegos-Diputación de Ciudad Real.
- (2006): «Francisco Nieva: ‘la sombra y el misterio espejeante de la luz’», en *Francisco Nieva, artista contemporáneo*, Madrid, Iberautor/Fundación Autor-Centro Dramático Nacional.
- CARO BAROJA, JULIO (1970): «Prólogo para uso del lector de la traducción española», en Jan Potocki, *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, trad. José Luis Cano, Madrid, Alianza, pp.7-14.
- CESERANI, REMO (1996): *Il fantastico*, Bolonia, Il Mulino.

- DE BENI, MATTEO (2005): *L'espressionismo, l'esperpento e il mostruoso: le «antiestetische» del teatro di Francisco Nieva*, Tesis de Licenciatura inédita, Università degli Studi di Verona, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere.
- (2008): «La teratología fantástica del teatro de Francisco Nieva», en *Spiegare l'inspiegabile. Riflessioni sulla letteratura fantastica (Secondo quaderno del Dottorato in Letterature Straniere e Scienze della Letteratura, Università di Verona)*, ed. María Cecilia Graña, Verona, Fiorini, pp.373-397.
- (2009a): «Lo fantasmal en el teatro de Francisco Nieva: una aproximación», en *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica (Actas del I Congreso internacional de Literatura Fantástica y Ciencia Ficción de Getafe, 6-9 de mayo de 2008)*, ed. Teresa López Pellisa, Fernando Ángel Moreno Serrano, Madrid, Asociación Cultural Xatafi-Universidad Carlos III, pp.768-779.
- (2009b): «Aullidos en escena: las licántropas de Francisco Nieva y Alfonso Sastre», en *El Monstruo (España y territorios hispanófonos)*, ed. Francis Desvois, París, L'Harmattan, pp.467-484.
- (2012): *Lo fantástico en escena. Formas de lo imposible en el teatro español contemporáneo*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- GARCÍA PASCUAL, RAQUEL (2006): «Manuscrito encontrado en Zaragoza, versión y pervisión de Francisco Nieva», en *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI. Actas del XV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*, ed. José Romera Castillo et alii, Madrid, Visor Libros, pp.581-599.
- GONZÁLEZ, ANTONIO (1980): «Introducción», en Francisco Nieva, *Malditas sean Coronada y sus hijas*, Madrid, Cátedra, pp.11-91.
- GRANDA, JUAN JOSÉ (2005): «Mi visión escénica de *El Manuscrito encontrado en Zaragoza* de Francisco Nieva», en *Francisco Nieva*, ed. Jesús María Barraión, Madrid, Editorial Complutense, pp.199-214.
- HUERTA CALVO, JAVIER, EMILIO PERAL VEGA & HÉCTOR URZÁIZ TORTAJADA (2005): *Teatro español [de la A a la Z]*, Madrid, Espasa.
- JACKSON, ROSEMARY (1981): *Fantasy: The Literature of Subversion*, Londres-Nueva York, Methuen.
- MOTTA, LUIGI (2005): «Lo grotesco en el teatro de Francisco Nieva», en *Francisco Nieva*, ed. Jesús María Barraión, Madrid, Editorial Complutense, pp.215-234.
- NIEVA, FRANCISCO (1973): «Confesiones en voz alta», entrevista concedida a Moisés Pérez Coterillo y Santiago de las Heras, *Primer Acto*, 153 (febrero), 22-25.
- (1990): «Experiencia de lo maravilloso», *ABC* (18 de marzo), 3.

- (1993): «Realismo, realismo... », *ABC* (14 de febrero), 3.
 - (2001): «El arte es una forma de salvación», entrevista concedida a Ramón Pedral Casanova, *Añil*, 23, 63-65.
 - (2002): *Las cosas como fueron. Memorias*, Madrid, Espasa Calpe.
 - (2007a): «¿Dónde está el otro? Misterios de la paranormalidad», en *Obra completa*, ed. Juan Francisco Peña, Madrid, Espasa, II, pp.2253-2256.
 - (2007b): «Venta Quemada», en *Obra Completa*, II, pp.2379-2381.
- PAULINO AYUSO, JOSÉ (2005): «El teatro de fantasía de Francisco Nieva», en *Francisco Nieva*, ed. Jesús María Barrajón, Madrid, Editorial Complutense, pp.141-164.
- PEÑA, JUAN FRANCISCO (2001): *El teatro de Francisco Nieva*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2 tomos.
- SIGNES, EMIL G. (1988): «F. Nieva, Spanish Representative of the Theater of the Marvelous», en *The Contemporary Spanish Theater. A Collection of Critical Essays*, ed. Martha T. Halsey, Phyllis Zatlin, Nueva York-Londres, University Press of America, Lanham, pp.147-161.
- (1994): «Francisco Nieva y el 'teatro de lo maravilloso'», *Ínsula*, 566, 10-12.
- TODOROV, TZVETAN (1970): *Introduction à la littérature fantastique*, París, Seuil.
- TOSI, DANIELA (2004), *Il «doppio» nell'opera di Francisco Nieva*, Tesis de Licenciatura inédita, Università degli Studi di Verona, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere.
- VILCHES DE FRUTOS, MARÍA FRANCISCA (1999), «La generación simbolista en el teatro español contemporáneo», en *Entre Actos: diálogos sobre teatro español entre siglos*, ed. Martha T. Halsey, Phyllis Zatlin, The Pennsylvania State University (Col. *Estreno Studies in Contemporary Spanish Theater*, n.2), pp.127-136.