

RELECTURAS DEL TEATRO POPULAR EN LA VANGUARDIA TEATRAL DE LOS AÑOS 60

ISABEL ROMÁN ROMÁN
Universidad de Extremadura

Resumen

El artículo pretende mostrar los efectos que produce en el teatro de vanguardia la incorporación de pautas creativas del antiguo teatro popular español, del que algunos autores vanguardistas toman escenas, tipos funcionales y lenguaje.

El análisis se aplica a varios textos teatrales de Francisco Nieva y Luis Riaza, creados todos ellos en la década de los sesenta. Las pautas de antiguos espectáculos plenos de connotaciones festivas aparecen renovadas, al servir de continente a ciertos mensajes críticos sobre la sociedad española contemporánea, lo que no es incompatible con la propia fiesta liberadora en que puede devenir el texto.

Palabras clave: Vanguardia teatral, intertexto popular, Francisco Nieva, Luis Riaza.

Abstract

This paper aims to show the effects produced in the *vanguardista* drama of the 1960s by the incorporation of the norms and conventions of Spanish popular theatre by some authors who borrow scenes, language and characters from the old dramatic spectacles.

Various plays by Francisco Nieva and Luis Riaza written in the 1960s are examined in order to show this intertextual relationship. The characteristically festive air of the old shows is renovated in becoming the framework for critical commentary on contemporary Spanish society, which is, in turn, not incompatible with the experience of festive liberation the text can become.

Keywords: *Vanguardista* drama, Francisco Nieva, Luis Riaza.

La utilización del teatro popular español en contextos vanguardistas ofrece muchos ejemplos, tanto en los montajes de los grupos independientes como en los textos de autor individual, aunque con resultados estéticos muy diversos, en la década de los sesenta que nos ocupará en este artículo.

Es conocido que los Grupos de Teatro Independiente, en esta década y en los primeros años setenta, aprovecharon para sus montajes la tradición de espectáculos y tradiciones populares españolas, organizando espectáculos innovadores sobre textos del primer teatro español de pasos y farsas, a los que se añadieron también los entremeses del siglo xvii. Muchos nuevos textos-pretextos para el espectáculo estuvieron relacionados con este tipo de montajes: por ejemplo, *Historias del desdichado Juan de Buena alma* a partir de varios textos de Lope de Rueda, a cargo por Goliardos, que se sirvieron de la figura tradicional del ciego que a modo de narrador explica las aventuras del bobo, en forma de pareados populares. Las fuentes del teatro popular y el itinerario «entremés, sainete, esperpento»¹ interesaron también al Teatro Universitario de Murcia, que montó *La fiesta de los carros* (1968), basado en pasos de Rueda y Timoneda y en los entremeses de Cervantes y Quiñones².

Por lo que respecta a autores individuales, sin duda ha llamado la atención Francisco Nieva, por su temprana capacidad de asimilación de estilos, su gusto por el ejercicio de escribir en coordenadas diversas y por el pastiche. Ya desde sus primeras obras cortas, coetáneas del teatro del absurdo (Nieva asistió al estreno de *La cantante calva* de Ionesco en mayo de 1950), realiza el ejercicio formal de combinar estéticas dispares y anacrónicas: recreaciones de Jarry, expresionismo, dadaísmo, propuestas visuales de Artaud y la sorprendente adición del «género chico»³, que siempre le ha entusiasmado por disparatado⁴. El autor ha permitido conocer en los últimos años algunos textos juveniles en los que se apreciaba ya la peculiar vanguardia que resulta de la fusión de prácticas del Postismo con el género chico y otras expresiones teatrales⁵. En la edición actual de estos breves textos, Nieva advierte que evidencian su gusto juvenil «por tomar las formas más tópicas del teatro y embucharlas de un nuevo sentido». Y señala que un sincretismo libérrimo como el suyo, aun siendo de los años cuarenta y cincuenta, tendría cabida en el moderno concepto de «posmodernidad» (tan traído y llevado, por otra

¹ Cf. *Primer acto*, n° 119 (abril 1970), págs. 36-37.

² De todas formas, parece consustancial a los grupos universitarios el interés por este tipo de teatro español. El TEU (Teatro Español Universitario de Madrid), aun apoyado o tolerado por el gobierno, en los años cuarenta parecía reanudar la empresa cultural republicana del Teatro Universitario de la República, si bien con orientación muy diferente. Y dieron a conocer a Cervantes, Lope de Rueda, Quiñones, Tirso, etcétera.

³ Según declaró en entrevista en José Monleón, «Autobiografía de Francisco Nieva», *Cuatro autores críticos*, Universidad de Granada, 1976, pág. 105.

⁴ Cf. M. Pérez Coterillo y S. de las Heras, «Confesiones en voz alta (Entrevista con F. Nieva)», *Primer acto*, n° 153 (febrero 1973), pág. 25.

⁵ Pasados los años, en el Discurso de ingreso en la Real Academia Española de la Lengua el autor trató sobre la «Esencia y paradigma del género chico».

parte)⁶. Junto a esto, no duda en calificar las obras editadas como «entremeses» ambientados entre el fin del siglo XIX y principios del XX. El inicio costumbrista de algunos de esos textos, como el titulado «El fantasma del Novedades», integra luego elementos oníricos, sin que se pierda en el texto la pauta del teatro menor y del género chico, sobre todo de los sainetes de los años 30. El editor advierte que no se trata de parodias de sainetes, sino de la utilización de un molde reconocible y unos personajes prototípicos, a los que se dota de unos contenidos insólitos⁷.

En la obra de Francisco Nieva y Luis Riaza, algunos de cuyos textos nos servirán como ejemplos en adelante, la utilización de pautas teatrales antiguas añade otros fines al humor y la crítica, al convertirse en un medio que crea obras circulares, mediante la fusión de registros que remiten a épocas muy diversas, todas amalgamadas, que corroboran así la intemporalidad de los problemas abordados.

El combate de Ópalos y Tasia de Nieva, cuya redacción data de 1953, es reconocida como obra muy cercana al descubrimiento de la vanguardia teatral europea. Pero puede resultar también una obrita con dimensiones y ecos de entremés barroco, creada con personajes y lenguaje propios de las jácaras quevedescas. La obra se inicia con una invitación directa de Dama Vinagre (mezcla de celestina y vieja indigna de las letrillas satíricas barrocas), invitación al público para contemplar el espectáculo de la pelea entre dos verduleras. Se trata de un particular introito, al que se van añadiendo ecos barrocos, subvertidos por la inclusión de situaciones surrealistas, con la naturalidad total con que el surrealismo hace aparecer lo onírico en contextos de apariencia realista. En *El combate de Ópalos y Tasia*, las situaciones surrealistas se insertan en coordenadas del entremés: surrealista es la desaparición de un paje dentro de las faldas de una de las verduleras, o la capacidad milagrosa de la otra para emitir música por el «semillero», con que concluye la obra.

Por el desfase habitual entre escritura y representación, *El Combate de Ópalos y Tasia* se compuso en plena eclosión de las vanguardias europeas, y en el entorno de las primeras prácticas del teatro del absurdo francés en Nieva. Pero se estrenó en Madrid, con gran éxito junto a *La carroza de plomo candente* en la temporada 1975-76. La vanguardia del teatro francés

⁶ Francisco Nieva, *Centón de teatro*, ed. de Juan Francisco Peña, Universidad de Alcalá, Revista Teatro, Colección Textos/Teatro, 3, págs. 33-34. Este volumen recoge 12 textos, a los que se añadieron cinco más en *Centón de teatro 2*, Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones, 2002.

⁷ Jesús M. Barrajón lo hacer notar en el Prólogo a la edición (formalmente no muy cuidada) de dos de estos textos juveniles, «La psicovenganza del bandido Nico Foliatto» y «El fantasma del Novedades», bajo el título *Francisco Nieva, Dos pastiches de juventud*, Ciudad Real, Ed. Ñaque, 1997. *Vid.* págs. 17-20.

del absurdo se recibió fuera de tiempo, pero combinada genialmente con la tradición hispánica.

El surrealismo ingresó también en el teatro «de farsa y calamidad» de Nieva. En *Malditas sean Coronada y sus hijas*, las acotaciones parecen prescribir una representación de estética realista, aplicada a situaciones surrealistas: descorchar una gallina para beber sangre como si fuera champán, por ejemplo. Algunas obras de su «teatro furioso» amalgaman constituyentes barrocos con ecos plásticos goyescos (además de las reminiscencias de *El ruedo ibérico* valleincliniano, ya destacadas por la crítica). En la reópera de 1962 *Pelo de tormenta*, forman parte del *dramatis personae* una maja, la duquesa, un afeminado sacristán raboso —encarnación de un demonio de estampita o de leyenda folklórica—, el alcalde, el obispo, las monjas de un convento. Al género del sainete nos remiten situaciones como la pelea entre la maja popular (representada en la moza Ceferina) y la maja aristocrática, la Duquesa, expresamente paseada en procesión imitando la postura de la maja vestida de Goya, según instrucciones de la acotación.

La reópera *Pelo de tormenta* se inicia, además, con un marco específico de género popular: un ciego narrador, acompañándose de su guitarrón, informa al público sobre los extraños acontecimientos que finalmente formarán parte de un pliego de cordel: el monstruo Mal-Rodrigo, condensación de la virilidad, desde el fondo de un pozo reclama a las hembras del lugar para satisfacer sus instintos.

En el interior de la obra, el ciego narrador reaparecerá a menudo con su música y su misión de comentarista. La buscada composición en las coordenadas de géneros menores, que no eliminan un cuidado exquisito del lenguaje, se explicita metaliterariamente en una ocasión, cuando el ciego subraya lo que vemos, recordando que se trata de fiesta o espectáculo: «¡Cómprenme el programa de la ceremonia, el romance solfeado del Mal-Rodrigo, con todos sus espantables designios, con todos sus maldecidos secretos!».

El romance se hace ante nuestros ojos, se vende como texto paralelamente a su desarrollo en presente para el espectador. Casi al fin de la obra, lo ocurrido adquiere ya su acuñación plástica, convertido en pliegos de cordel que con toda inmediatez va repartiendo el ciego. En la obra-espectáculo pueden ampliarse, repetirse, musicarse, etc. (entendido el texto como *cañamazo* o *pre-texto*), pasajes como los divertidos rezos del coro de las Sublimitas, canciones que recuerdan las de corro, y letanías infantiles, pasacalles, procesión festiva de tipos castizos, procesión folklórica, etc. Todo ello podría extenderse a voluntad en cada montaje, según la ocasión, los componentes de la compañía, etc. Por ejemplo, si los coros eran una novedad muy propia de los

montajes teatrales contemporáneos a Nieva, en *Pelo de tormenta* hallamos un cuarteto de alguaciles y dos coros: el de las monjas Sublimitas y el general del pueblo de Madrid.

Al entremés barroco pertenecen en la misma obra las peleas entre el alguacil y el sacristán del convento, tipos ambos de estirpe barroca. Humor entremesil existe también en los gestos, como el de la escena de la irresistible cadena humana de majas y monjas arrastradas por la fuerza del pozo del dragón, que reclama a las mujeres («...*así se va formando un tren fatídico y lleno de achuchones*»), según la acotación.

El «teatro furioso» de Nieva, en general obras breves en la lectura, declara una vocación particular de espectáculo, por lo que el resultado depende en gran medida de su relación con el grupo que decida el montaje. El mismo Nieva reconoce que la vanguardia teatral europea relega el texto como *literatura*: «El *Living*, el *Bread and Puppet*, etc., no pueden arborar *textos dramáticos* sino sólo *pre-textos* que han de servir a la obra concreta, la física realidad del espectáculo puesta en escena»⁸.

Por ello, Nieva califica como «reópera» su obra *Pelo de tormenta*, que suele incluirse dentro de la clasificación del «teatro furioso», y define el subgénero como «modalidad de teatro de breve escritura, susceptible de un profuso desarrollo en manos de un “maestro de ceremonias”. Teatro abierto, para introducir formas y reformas de carácter visual: bailes, desfiles (...) Se trata pues de un cañamazo inductor, un guión conciso (...) El texto puede ser musicado, convertido en canción o melopea, e igualmente desarrollado en improvisaciones o en añadidos marginales»⁹.

En Luis Riaza, el pastiche de obras, géneros y estilos dota a su *Representación de Don Juan Tenorio por el carro de las meretrices ambulantes* de un carácter irónico, ya desde la definición de la obra en su subtítulo como «antitenorio». Sobre la base de *El burlador de Sevilla* y *Don Juan Tenorio* se amalgaman: parodias de *La Celestina* —para las escenas de la persuasión de la dama—, textos de *Romeo y Julieta* —con citas literales y traducción libre a cargo del actor que hace de Ciutti—, refactura de las *Coplas a la muerte de su padre*, etc. Además, a la imitación ocasional del lenguaje barroco se añaden frases de fabla convencional, que a menudo colisionan jocosamente con un lenguaje absolutamente contemporáneo, o con apuntes de la propia realidad del espectador, como la mención que un vino de 1960 recibe al comienzo de la

⁸ F. Nieva, en la edición de su *Teatro furioso* en Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1973, pág. 18.

⁹ Palabras del autor en la presentación de *Teatro furioso*, introd. de Moisés Pérez Coterillo, Madrid, Akal/Ayuso, 1975.

obra. La mezcolanza crea un *no tiempo*, un archilenguaje al que se añade, por ejemplo, el pastiche sobre un informativo oficial de la época.

En la *Representación del Tenorio...*, el carro de las meretrices que han de representar *El Tenorio* llega ya avanzada la obra, para divertir a los habitantes del palacio, familia en la que se daban problemas semejantes a los de las obras de burlador. Esta duplicación de la representación del Tenorio supone la elevación de la teatralidad a la enésima potencia. El paso a otro nivel de teatralización es destacado explícitamente por la regidora del carro, que cumple la función distanciadora del gracioso, unida a la función de la loa barroca: interrupción ficticia de la representación anterior, supuesto descanso sugerido por un apagarse y encenderse las luces, tiempo de espera para que el público regrese. Se trata de una ostentosa ruptura de la ilusión escénica, ya que la base del texto es, en sí, la del teatro en el teatro. Se siguen las coordenadas de la comedia del siglo XVII en cuanto a funciones: relación amos-criados, por ejemplo. Y al donjuán romántico se le añade, también en esta descoyuntada suma de estilos teatrales, la función de comendador. Pero ni siquiera antes de la llegada del carro el espectador veía a Ciutti, sino a un actor que cumple ese papel.

En *Representación de Don Juan Tenorio...* de Riaza, el propio título inicia muy obviamente la pauta metateatral: se nos ofrecen no personajes sino «funciones» ya codificadas en la tradición teatral española, y de la realidad española contemporánea se obtienen nuevos prototipos a los que se sitúa al mismo nivel que los ya acuñados, con un sentido crítico que el humor no oculta. Así ocurre con las escenas de la vida familiar de la atemporal joven, y los consejos que recibe de sus padres, o el pastiche de revista del corazón moderna, e incluso el originalísimo uso de la guía telefónica para la exhibición del árbol genealógico de las familias de los enamorados. Todo es repetición, discurso que «suena a» continuamente. Los actores mezclan sus «realidades» de personas con la declamación de los papeles que se preparan a representar.

La ficción de intemporalidad y el juego con el anacronismo se manifiesta en distintos niveles en la construcción de las obras de Nieva y Riaza. Y así, el pastiche lingüístico se aviene perfectamente con la vaga ambientación temporal en que las acotaciones sitúan las escenas en las distintas obras. Nieva, de hecho, salvó sus obras de la circunstancia o la alusión demasiado inmediata, por lo que tanto su «Teatro furioso» como el de «Farsa y calamidad» conservan su validez, mientras que otras técnicas de las obras *underground* se recibieron como desfasadas tiempo después.

En la línea del «teatro de ceremonia», ciertas escenas de las obras de Nieva y Riaza se preocupan por destacar ante el espectador la elevación,

teatralidad y sobreactuación de los personajes, que representan con ostentoso oficio —a veces rutina— una *función* archiconocida para ellos. El ceremonial y la representación ostentosa son medios que contribuyen, de nuevo, a dotar de intemporalidad a las obras. El ceremonial como estética, que afecta particularmente a la estructura de la obra y a la creación de personajes, es uno de los modos de crear circularidades y repeticiones en las obras, contribuyendo a subrayar estos temas centrales: las relaciones del poder con sus subordinados, la opresión de cualquier tipo de poder, el ejercicio imposible de la libertad, el hastío ante circunstancias repetidas por las que el tiempo parece haberse detenido. Y en el caso de Nieva, en especial, la liberación verbal y escénica de los personajes de otros tiempos.

En *Malditas sean Coronada y sus hijas*, la obra que mejor representa el teatro de «farsa y calamidad», la acotación inicial señala que la acción «se halla alejada de nuestros días. El bárbaro país de Coronada pudiera inspirarnos un folklore brutal y anacrónico». La vestimenta del forastero que se siente atraído por el misterioso reino femenino en el que gobierna Coronada, sin embargo, se describe como propia del romanticismo, mientras que los nombres de los personajes se asocian al mundo pastoril idealizado del siglo XVI (Avedelma, Silverio, Floriola, Cordacebo, etcétera).

El autor nos enfrenta a un extraño reino de amazonas ganaderas, de égloga idealizante, por un lado. Por otro, este mundo es primitivo, invadido amenazadoramente por lo animal: el ganado de cerda por ejemplo, está presente en el decorado, en los sonidos, en modos figurados de expresión. Las referencias a costumbres primitivas —como los ritos relacionados con la bebida de sangre animal, fiestas pastoriles rudas, etc.— contrastan con la idealización de nombres, vestimentas y movimientos refinados que a menudo indican las acotaciones. Como intertexto parece funcionar también el cuento infantil de mujeres ideales (junto al mito de la *belle dame sans merci*), resguardadas en su palacio a la espera de un forastero ideal.

La primera parte de la obra sirve para informar y crear espectación sobre el modo de vida de las legendarias mujeres, espectación que el público o el lector viven paralelamente al forastero ajeno a ese reino. La segunda parte de la obra está situada ya en el palacio de Coronada, y la acotación que presenta este nuevo espacio evoca claramente el mundo de la novela pastoril:

«El grito de los animales se transforma en una dulcísima música de carácter pastoril (...) Coronada. Ésta y sus hijas aparecen en diferentes términos vestidas con lujosos trajes blancos y profusamente enjoyadas».

En este espacio, el mundo al revés parece institucionalizado como normal, lo que sin duda apela a la reflexión sobre las dobles morales en la realidad

del espectador contemporáneo: el forastero, convertido en marido ideal de una de las mujeres, debe visitar un burdel, como prueba de respeto a su esposa. La doble moral de los maridos, en el mundo de Coronada es norma aceptada y justificada con toda lógica por las mujeres educadas con ingenuidad para ser mujeres ideales.

Esta lógica apela al espectador contemporáneo, en todo su valor crítico. Los sonidos de los animales —mugidos, gruñidos—, que las acotaciones van sugiriendo, irrumpen en el mundo de lo inmutable y de las convicciones seguras que sobre orden y moral expresan los personajes femeninos, como si en cualquier momento pudiese explotar una rebelión, la parte brutal de estas mujeres, ceremoniosamente contenida.

En *El desván de los machos* de Riaza la ambientación es igualmente imprecisa, favorecida por el juego de anacronismos y ecos diversos: «El personaje llamado DON, señor de un extraño castillo, pretendidamente aislado de toda exterior realidad...». Cuando el señor y el criado (y cierta ambientación medieval está presente) deben bajar al sótano donde vive aislada la hembra, aparecen travestidos como mujeres y con dos funciones distintas: madre y nodriza de la joven encadenada en el sótano, a la que dedican entonces expresiones, consejos y protestas de afecto, que suenan por completo a convenciones y estereotipos que tienen siglos. El espectador recibe teatro dentro del teatro, por el cual Riaza muestra ciertos problemas como intemporales. No es posible entonces hablar de personajes, sino de *funciones* encarnadas por *actores* ante el espectador, a veces apelado desde el escenario como tal espectador, con ruptura total de la cuarta pared. Riaza se preocupa de destacar que la interpretación debe mostrar actores representando un papel, no personajes, mediante acotaciones como «(Recita, altamente lírico)», o (Cierra, con un gran gesto, el libro) o (Cada vez más 'sesperiano'),

La técnica del pastiche lingüístico converge, desde otra vía, en mostrar situaciones cíclicas, reiteradas, estáticas, puesto que ciertos parlamentos se construyen mediante la suma de citas, o la refactura de textos ya conocidos. Recuérdese que el estatismo, la impresión falsa de avance para volver después al punto de partida, es una de las cualidades que Ionesco atribuyó a todo el teatro del absurdo.

En *La representación del Tenorio* de Riaza un lenguaje no contemporáneo sino de imitación barroca encubre con sus guiños un sentido crítico válido para la época contemporánea: la relación señores-criados, tan importante en la obra y el *panem et circensis* que el Poder gestiona para contentar a sus súbditos.

En la tragicomedia *El desván de los machos* existe, junto al Señor y al bufón, un tercer personaje, uno de los engendros del Poder, que introduce la

comicidad en la obra. PTI PRANS, hijo del poderoso, habita bajo una cama, hallazgo de gran funcionalidad cómica en la obra. El espectador sabe que, aunque no esté en escena visiblemente, se encuentra siempre bajo la gran cama que ocupa en el centro del escenario. Sus salidas al exterior son imprevisibles, y siempre inducidas por su obsesión sexual. Estas salidas funcionan así como interludios de descanso en la tensión de la obra, no creando sólo un humor de situación, sino de lenguaje, por el modo de expresión libresco del Joven: frases del Segismundo de *La vida es sueño* (en cuyas coordenadas, aunque paródicamente, ha sido creado el personaje y parte de la trama), por su combinación de canciones amorosas más o menos lascivas, con versículos bíblicos y versos de San Juan de la Cruz, todo ello bajo la unidad de su obsesión erótica.

Las funciones intercambiables de los personajes colaboran también en el efecto de circularidad e intemporalidad de algunas obras. En *Malditas sean Coronada y sus hijas*, cuando desaparece Coronada 2º (la misma y relevo intemporal de su madre), es sustituida por una criada que se disfraza, y llega a convencer al marido de la joven de que se trata de la misma.

Pero aguardan mayores golpes de efecto a medida que se aproxima el fin de esta obra de Nieva: las auténticas Coronada y sus hijas, en la realidad ancianas cultas, muy inteligentes, pero repulsivas en su vejez, han estado escondidas durante todo el tiempo, relevadas en su papel e identidad por un grupo de mujeres jóvenes ideales, las que el espectador y el forastero Silverio tomaban por Coronada y sus hijas. ¿Qué ha visto hasta entonces el espectador, pues? Las que hemos visto representar no eran otra cosa que actrices pagadas y observadas por las auténticas Coronada y sus hijas. Las que el espectador ha tomado por Coronada y sus hijas se revelan como unas vulgares actrices, especie de dobles contratadas por las auténticas, quienes habían aceptado la exigencia social de disimular la realidad y el paso del tiempo.

Por tanto, todas ellas se muestran para el hombre romántico como mujeres sin identidad, intercambiables para cualquier varón lleno de fantasía que se niegue a ver la realidad. No importa la individualidad y esencia de la mujer, pues el varón forastero esperaba sólo una ilusión, un aspecto y una *función*. La venganza de las mujeres es absoluta, cuando descubren la realidad al varón que consiguió entrar en su mundo. Silverio ha sido engañado, y junto a él el espectador, que ha ido abriendo los ojos a la realidad al mismo tiempo que Silverio, el personaje forastero en el reino.

En *El desván de los machos* de Riaza, el único personaje femenino, también encadenado, recibe de *las funciones* de la madre y la nodriza discursos que entremezclan frases propias de sermón, consejos estereotipados y con lenguaje

anacrónico acerca de su formación, frases que recuerdan cuentos infantiles de princesas que esperan a sus pretendientes...

La impresión de intemporalidad de las obras de Nieva es llamativa: a ella contribuyen su portentosa creatividad lingüística, la fusión de coordenadas de géneros diversos, la singular habilidad del autor para recrear el lenguaje barroco, para fundir registros de fuentes literarias cultas y populares de épocas muy diversas.

José Monleón suscitó un interesante debate en distintos foros, acerca de los riesgos de la exclusiva lectura cómica a la que pueden inducir los textos creados sobre el molde del entremés o el sainete, cuyo eventual sentido crítico es difícil que sea apreciado por un público que tiene otras perspectivas de recepción. La farsa, a juicio de Pérez Coterillo, se une en los jóvenes autores a la necesidad del símbolo para referirse a la situación del país, suponiendo que el espectador será capaz de realizar una lectura en clave de la representación. El mismo crítico afirma, a propósito del teatro furioso, que para Nieva «este teatro concienciador y satírico generalizante es un paso corto antes de llegar a un teatro político»¹⁰.

La difícil relación entre contenidos críticos y moldes populares preocupó tempranamente a José Monleón¹¹, que mostró su prevención acerca del uso de géneros menores tradicionales, como el sainete: dado que cada género tiene su falsilla, sus cánones, suscita de un modo automático en el espectador un prejuicio en la recepción, según argumenta. En el sainete, como en toda forma teatral se adivinan «las pulsaciones de una idea», como señalaba genéricamente Meyerhold. Para Monleón, los sainetes son «obras bonachonas» y conformistas, de carácter «fundamentalmente festivo», que «habla de la alegría del pueblo». La dificultad de utilizar el humor como expresión crítica a su juicio contribuyó a asfixiar el desarrollo de la comedia¹².

No cabe duda de que Nieva comparte la voluntad de crítica y denuncia presente en muchos autores del «Nuevo teatro». De hecho, juzga que su «reopera» *Pelo de tormenta* tiene un sentido 'ácrata'. Pero sin desertar de su voluntad de crítica, Nieva ha optado por las formas, no por el discurso más o menos encubierto de los personajes. Ha optado por la defensa de la fiesta popular liberadora y de lo que denomina «bacanalia», especialmente en las

¹⁰ Moisés Pérez Coterillo, *Francisco Nieva. Teatro Furioso*, ed. cit., Akal, pág. 37.

¹¹ Vid. «El compromiso de las formas», de su libro *Treinta años de teatro de la derecha*, Barcelona, Tusquets, 1971.

¹² Cf. la aportación de José Monleón en el debate «Comedia y compromiso» celebrado en el Círculo de Bellas Artes en abril de 1989, transcrito como separata del n.º 227 de *Primer acto*, 1989.

obras del teatro furioso, obras muy adecuadas para su representación libre a cargos de grupos, por su carácter coral. En distintas ocasiones, el autor ha insistido en un tema para él central: la sensación de culpa que la sociedad crea en las personas conscientes, y explica cómo se enfrenta a este tema central en su teatro mediante el humor.

Nieva ha defendido también, de forma teórica y práctica en sus obras, la creatividad de las lenguas marginales, el lenguaje del hampa, que se vierte en las frecuentes situaciones de peleas verbales entre personajes desbocados: «Imposible, claro está, renunciar a mi condición de escritor, incluso como escritor que crea y paladea la palabra, que la crea por creencia en ella misma»¹³. Y en otro lugar: «...últimamente, mi modo de tratar el lenguaje es también un modo plástico; la sonoridad de ciertas palabras pueden tener como una plasticidad para el oído»¹⁴.

La pelea entre dos verduleras en que consiste *El combate de Ópalos y Tasia* se articula como una desbocada lucha verbal y de gestos, en la que Nieva exhibe su dominio de la letanía verbal, de la capacidad evocativa de la palabra, del uso del vocabulario marginal, de las metáforas originales para el eufemismo sexual, de las cadenas sintácticas del estilo barroco. El mismo gusto por la palabra se puede mostrar en esta constatación: lo queridas que resultan a Nieva las situaciones de enfrentamiento verbal en tantas obras suyas. Por ejemplo, en *Pelo de tormenta*, donde la sonoridad preside las letanías populares de airosos insultos, exclamaciones, réplicas, en la recreación de peleas populares, en las que Nieva es un maestro.

No se reclama liberación mediante la fábula o el panfleto, sino que se practica directamente en el texto mediante la liberación del lenguaje y los sueños de los personajes. Sin duda, Nieva asimiló desde muy joven la liberación lingüística mediante la sugestión del vocablo, aprendida en su trato con los Postistas desde 1945, cuando él no era más que un joven de dieciocho años. La liberación en el teatro furioso proviene también, según él, «de una idea de lo escatológico dentro de la sensibilidad española», <dentro de> «un entremés satírico, con desparpajo y desmaño enfurecidos». Como apunta Pérez Coterillo, estamos ante un teatro de liberación, pero no de ideas o de tesis, o de liberación en un sentido político o social, sino dirigido al desbordamiento y gratificación de los sentidos¹⁵.

¹³ Cf. Francisco Nieva, «En torno a una nueva escritura teatral», en *Riaza, Hormigón, Nieva. Representación de D. Juan Tenorio por el carro de meretrices ambulantes. Judit y Holofernes. Teatro furioso*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1973, págs. 155-161.

¹⁴ Recogido por Antonio González en su edición de *Malditas sean Coronada y sus hijas. Delirio del amor hostil*, Madrid, Cátedra, 1980, pág. 221.

¹⁵ En su edición de *Teatro furioso*, cit., pág. 29.

En los textos que nos han servido de ejemplo hasta aquí, creados todos ellos sobre pautas de espectáculos plenos de connotaciones festivas desde siglos, el mensaje crítico no es incompatible con la propia fiesta liberadora en que puede devenir el texto, sino que más bien transcurren por cauces paralelos y hasta convergentes.