LAS MARIONETAS FURIOSAS DE FRANCISCO NIEVA

Adolfo Ayuso

*ayusoroy@gmail.com*

Unas veces queriendo y otras muchas sin querer, el teatro de Francisco Nieva está íntimamente ligado al mundo de la marioneta. Si alguien planteara dudas al respecto, quizá habría que ampliar el significado de *marioneta* hasta el concepto de *supermarioneta* que Gordon-Craig dejara colgado y sin resolver en el campo de las teorías teatrales del primer cuarto del siglo XX.

Entre las reconocidas influencias de Nieva se encuentran Alfred Jarry, Valle-Inclán, Antonin Artaud, Tadeusz Kantor, todos ellos entusiastas declarados de marionetas y maniquís. Solo hay que repasar bocetos y figurines de Nieva para apreciar que algunos de esos personajes quedarían resueltos a las mil maravillas por seres no carnales. De hecho, muchos de los actores y actrices que interpretaron a sus personajes tuvieron que embutirse en vestidos y artilugios inverosímiles. Algunos y algunas quedaron medianamente bien y a otros y a otras les sobraba cuerpo por todos los lados. Nieva era un enamorado de la carne de los actores pero se removía en su asiento cuando esa carne no funcionaba como el magnífico muñeco que él había soñado. Como esa *supermarioneta* que defendía Craig. Había que ceñirse a la realidad del material humano con el que trabajaba y Nieva siempre fue comprensivo con las limitaciones expresivas de sus actores y actrices.

Que los objetos son importantes es algo que se confirmaba al entrar en su domicilio madrileño. Nieva vivía en una casa abigarrada de objetos hermosos o de los que guardaba recuerdos agradables. "La casa de Nieva sería así como su imaginación hecha carne", decía en una entrevista el periodista especializado en teatro, José Luis Vicente Mosquete.[[1]](#footnote-2) No veía tantos objetos el inefable escritor Juan Manuel de Prada, pero sí una decoración irreal y fantástica.

El gabinete donde transcurre esta conversación es un decorado barroco e inverosímil, con paredes pintadas de un rojo veneciano y un gato que se alimenta de poesía de Baudelaire.[[2]](#footnote-3)

Nieva supo conjugar la exquisitez literaria con el pensamiento y el desarrollo teatral. Escribió "viendo" lo que sucede en la escena. Y sabía que el teatro es artificio que huye de lo natural y del naturalismo. Por eso tenía pasión por los teatritos de cartón. Los utilizó para explicar su defensa del "género chico" en el discurso de entrada a la Academia de la Lengua, para ocupar el sillón de la "J" mayúscula.

En los teatritos de cartón las funciones se montan solas. Todo está determinado para que salgan bien, por mucho que los niños inviertan el orden de los decorados, los coloquen incluso del revés para ver qué nueva sorpresa les proporcionan.[[3]](#footnote-4)

Nieva sabía que al teatro madrileño de los años sesenta había que volverlo del revés para que fuera teatro. Y lo hizo. Los hombres del teatro, más hombres que mujeres, le acusaron de esteta, pretencioso e incongruente. Como decorador estaba bien pero vestirse con la ropa interior de la dramaturgia era otro cantar.

Su cariño por los teatritos de cartón ya venía de antes. Escribió el prólogo para el catálogo de una interesantísima exposición de teatritos y otras arquitecturas de papel que montó en una sala del Madrid más castizo, el arquitecto Miguel Bayón.

Son más bellos ahora, abandonados por los niños modernos a quienes no interesa o ignoran la antigua ceremonia del teatro cortesano y burgués. Hay en ellos algo callado y sibilino y son teatro como para que juegue el gato.[[4]](#footnote-5)

Luchino Visconti había sacado un teatrito de cartón en una escena de *El Gatopardo* (1963) y lo mismo, con un teatrito de sombras que representaba la pieza del *Puente roto*, había hecho Jean Renoir en *La Marsellesa* (1937). Con teatritos de papel o de títeres habían aprendido teatro, Goethe, Lewis Carroll, Federico García Lorca o el mefistofélico Benavente. Muchos de ellos tenían pinta de gato. Como Nieva, que tuvo tantos alrededor y que con nombre propio aparecen en sus memorias.

La primera de sus obras que pudo ver la luz, primero en una corta y pobre edición de autor de 300 ejemplares, y luego sobre la escena, fue *Es bueno no tener cabeza*, escrita por Nieva sobre 1966. Entre 1970-1971, un muy joven y osado Santiago Paredes (1951-2016)[[5]](#footnote-6) le propone el llevar a escena esa obra que había debido de leer en la edición de autor, que también incluía *El maravilloso catarro de Lord Bashaville* y *Corazón acelerado*. El desparpajo de aquel joven desconocido llama la atención de un Nieva ya muy reconocido como escenógrafo: sin ir más lejos, y además de sus experiencias europeas, la crítica madrileña había alabado su trabajo, muy especialmente la brillante escenografía del *Marat-Sade* de Peter Weiss, que Adolfo Marsillach estrenó en octubre de 1968 en el teatro Español.

La noche del 2 de octubre, el Español abrió sus puertas con todo el papel vendido. Estaba allí la profesión al completo, y las "fuerzas vivas" de la cultura y el antifranquismo. El espectáculo comenzaba en la misma platea, con los locos más peligrosos encerrados en una enorme jaula que ocupaba el pasillo central del teatro. Los locos subían y bajaban como monos por las rejas; increpaban a los espectadores, les arrojaban pieles de plátano, les escupían. El resto de la compañía esperábamos en el alucinante y barroquísimo espacio creado por Nieva. En el centro, una vaca desollada y abierta en canal colgaba de unas cadenas. Aquella escenografía fue lo más grande que hizo Nieva, tan creador de Marat-Sade como Marsillach.[[6]](#footnote-7)

 Así que Nieva decide abrirse como autor y, entusiasmado por el entusiasmo de Paredes, montan sin presupuesto alguno unas representaciones en la Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid.

El contenido de la obra era singular y su resolución escénica muy complicada. En un laboratorio medieval, dos viejos alquimistas, Rómulo y Anteo, buscan infructuosamente la piedra filosofal. Discuten sobre el tiempo perdido y, de repente, Rómulo afirma ser en realidad una doncella. Ante el asombro y la repulsa de Anteo, el viejo Rómulo se destapa y descubre su cuerpo de mujer desnuda. La situación se agrava cuando aparece el joven ayudante Tomasuccio y ve a Rómulo con su cuerpo de exuberante doncella, lo que le provoca una aparatosa erección. Rómulo se quita la cabeza y la coloca junto a la cabeza de Tomasuccio, que ahora, ante su horror y el de Anteo, tiene dos. La de joven y la de viejo. Tomasuccio se queda, tras muchas dudas, con la cabeza del conocimiento y Rómulo se lleva la cabeza juvenil de Tomasuccio. El viejo Rómulo, tiene ahora el cuerpo de doncella y la cabeza de Tomasuccio: ha conseguido la eterna juventud.

¿Cómo resolver aquel galimatías escénico donde hay que representar a un viejo que tiene cuerpo desnudo de mujer, luego una doncella sin cabeza y un joven con dos? Nieva propone hacerlo en sombras chinescas. Detrás de un telón blanco se mueven los actores pero el público solo puede ver sus sombras. Y las sombras pueden interpretar todo ese lío de cabezas, de desnudos, de aparentes erecciones. Para aumentar el distanciamiento, las voces estarán grabadas en un magnetofón que se coloca delante del telón, resolviéndose de paso el que las voces de los actores se amortiguaran tras el telón.[[7]](#footnote-8)

La obra se estrena en la Escuela y tiene buena acogida, aunque la tercera función ya no se pudo hacer por intervención policial. Estuvo atento José Monleón que la publica inmediatamente en la revista Primer Acto[[8]](#footnote-9), precedida de unos breves textos de Nieva y de un artículo de la joven vienesa Angélica Becker, finalista del Premio Adonais de poesía de 1964, amante del poeta Carlos Bousoño y luego de su amigo Francisco Nieva.

Resulta curioso el repasar unos informes de censura, minuciosamente recogidos por Berta Muñoz Cáliz[[9]](#footnote-10) en el que se recoge la intención de una compañía para representar las tres obras publicadas por Nieva en el teatro Moratín de Barcelona. Las presenta a censura en fecha de 05/05/1969 y el informe de los censores es demoledor. En el impagable trabajo de Muñoz Cáliz se recogen todos esos informes. Destaco algunos muy curiosos, como el de Federico Muelas (poeta considerado *postista* y que por lo tanto debía de ser conocido del postista Nieva), que afirma "la tercera [obra] –dos sabios medievales que buscan la piedra filosofal– es irrepresentable no por su idioma, aunque se digan cosas de subido color, sí por la acción, pues exigiría un verdadero *striptease*”*;* el de Alfredo Mampaso: "*Es bueno no tener cabeza* es inadmisible. Por su tesis y por su forma incide de lleno en la prohibición. La primera es la del Heterosexualismo. La relación sexual es cuestión de circunstancias y la atracción es pura apariencia de uno u otro sexo. En cuanto a la forma de exponerla, pese a su tono disparatado, roza la pornografía. Debe prohibirse."; el del poeta y crítico teatral, Juan Emilio Aragonés, luego subdirector de la revista *Estafeta LIteraria*: "*Es bueno no tener* cabeza, totalmente  suprimible"; o el de de mi anteriormente admirada Mari Luz Morales: "Dentro del más perfecto absurdo (lo que, en sí mismo, no es defecto, una vez admitido el género) ambas obras me parecen inautorizables [sic]. Deliberadamente estúpidas (el autor no lo es) y reiteradamente sucias, groseras. Su única virtud es ser breves. No me parece, tampoco, que ganaran nada, con ellas, las Sesiones de Cámara."

Este trabajo de Muñoz Cáliz, tan magnífico como colosal, nos descubre que hubo pues un intento anterior de estrenar *Es bueno no tener cabeza*, que no he encontrado referenciado en ningún otro lugar y también nos descubre que la censura no era un monstruo oscuro sino que tenía sus nombres propios, muchos de ellos personajes de postín en la cultura de aquellos tiempos y de tiempos posteriores.

En 1973 esta obra se representa dentro de una semana especial dedicada al nuevo teatro español en la Universidad de la Sorbona de París. Figurarán también obras de Fernando Arrabal, Lauro Olmo, Agustín Gómez Arcos, Miguel Romero Esteo y León Felipe. Se desarrollaron mesas redondas con la participación de algunos de estos autores y de renombrados historiadores y críticos españoles como Ricard Salvat, Gonzalo Pérez de Olaguer o Moisés Peréz Coterillo, así como extranjeros de la categoría de los hispanistas franceses Jean Vilar y Robert Marrast o del norteamericano George Wellwarth, autor de *Teatro de protesta y paradoja*. Las dos funciones de *Es bueno no tener cabeza* contaron con un segumiento cercano de los estudiantes franceses que acusaron al autor "de un cierto esteticismo" y de no entrometerse en la actualidad política española. Moisés Perez Coterillo, después de defender el texto, expresó algún parecer más diferente en cuanto a la representación:

El montaje, sin embargo, no potencia estas dimensiones que aparecen en la simple lectura del texto. A pesar del carácter mágico y sugerente de las sombras la puesta en escena era víctima del mecanismo artificial de su proyección. Las voces en un magnetófono, por un lado, y la interpretación forzada de los actores para conseguir el efecto deseado, por otro, terminaban dando al espéctaculo un cierto sabor de "teatro en conserva" haciéndole perder frescura y espontaneídad.[[10]](#footnote-11)

Pérez Coterillo afirma que hablando con Nieva sobre el rápido envejecimiento de los montajes, éste había imaginado la obra como "un juego de marionetas gigantes en medio del público, en un espacio libre y abierto". Efectivamente, también soy de la opinión de que *Es bueno tener cabeza*, así como otras obras de su Teatro Furioso, hubieran encontrado una más feliz solución acudiendo a las marionetas o a las *supermarionetas*, algo que Nieva defendió contra las teorías predominantes de la formación del actor.

Cuando Gordon Craig hablaba de la supermarioneta, como reacción a las tóxicas y letales teorías del método de Stanislawski, sabía muy bien de qué clase de peste había que librar al actor para que no se quedase tullido y sin voz. El dichoso método ha sido la gruta de Lourdes. donde cada señorita o señorito han ido a que se les revele una personalidad ─que no tenían─ para dar vida a unos personajes que ya la podían tener por su cuenta. Pues no es eso. El teatro no es una clínica psiquiátrica y ser actor no es una forma de terapia, sino un oficio. Y, por cierto, no de los menos duros. Hay que saber ser un poco de palo y algodón y tener el alma pendiente de otros hilos para poder hacer a las ingenuas Colombinas cuando se está embarazada y harta de un marido prosaico.[[11]](#footnote-12)

Antes, en el mismo artículo, se dirige al autor:

Cuando no estima el valor de personaje netamente caracterizado que hay en la marioneta y pretende ser él, y solo él, el único y universal personaje de su teatro, es de un individualismo hipertrófico que vampiriza a todos los personajes para ponerlos a su exclusivo servicio.[[12]](#footnote-13)

Y más adelante, dirigiéndose al director de escena:

Internacionaliza a mansalva y se le pierden los signos vernáculos, ancestrales, porque la madera del muñeco se ha de cortar del bosque más cercano, y de la madera de la tía Norica[[13]](#footnote-14) se hacen las Celestinas y los don Juanes, y hasta las Babeles calderonianas del Buen Retiro.[[14]](#footnote-15)

Me hubiera gustado conocer si Nieva tenía noción del papel que los teatros de marionetas, la llamada Máquina Real, había desempeñado en el Siglo de Oro al actuar en los mejores coliseos españoles, representando las mismas comedias que interpretaban los actores de carne y hueso. Especialmente exitosas eran las comedias de magia y de santos que se representaban con aquellas marionetas de barra a la cabeza o de peana, tanto en el periodo aúreo como durante todo el siglo XVIII. Los prebostes del teatro español contemporáneo no tenían ni idea, pese a los esclarecedores trabajos de John Varey desde 1957,pero es posible que Nieva, sí.

Cuando Lorenzo López Sancho critica con cierta acidez su versión del cervantino *Los baños de Argel*, estrenado en diciembre de 1979 en el María Guerrero de Madrid, achacándole un "esteticismo desbordante", quizá no sepa que Nieva hace las cosas así no porque yerre y se confunda, sino porque así lo desea. Porque Nieva sí conoce a Gordon-Craig, ama la expresión no natural de la zarzuela chica y porque le gustan las marionetas. Cosas que casi seguro no le gustan nada al crítico.

En el delirio de esa representación fastuosa, casi mágica, deslumbrante y fatigosa por sus excesos, hay un descuido evidente en la dirección de actores, y una disminución del carácter humano de los personajes, tratados un poco como marionetas, distanciados de sus pensamientos, por la espectacularidad gestual de su expresión.[[15]](#footnote-16)

En varias de las obras de Nieva aparecían marionetas o pseudomarionetas, por ejemplo en su versión de su admirado *Ubú Rey*, por fin llevada a cabo por el Teatro Popular de Muñecos y Máscaras de Servando Carballar y Carmen Heymann en la Sala Olimpia (1982), o en su versión de *Tirant lo Blanc* (1987) o en *Corazón de Arpía* (1989) donde "el decorado se convierte en personaje, los objetos se animan para participar en la fiesta"[[16]](#footnote-17) y muchos años antes ya había encargado unas a Gonzalo Cañas[[17]](#footnote-18) cuando llevó a cabo la escenografía de *La marquesa Rosalinda* de Valle-Inclán, dirigida por Miguel Narros en el Español (1970). Por aquellas fechas, Cañas compartió con Nieva una interesante experiencia que programó la Real Escuela Superior de Arte Dramático, dirigida entonces por Herman Bonnin (que luego montaría el Taller de Marionetas de Harry Tozer en el Institut del Teatre de Barcelona): un curso de teatro para maestros, coordinado por Carlos Aladro y con una nómina excepcional de profesores, entre los que además de Aladro, figuraron Ricardo Doménech en *Teoría del Teatro*, Francisco Nieva en *Escenografía* y Cañas en *Marionetas*.[[18]](#footnote-19) Con toda seguridad fue Gonzalo Cañas el que programa durante el IV Festival de Teatro de Títeres de Madrid, celebrado en mayo de 1980, una mesa redonda sobre *El teatro de títeres hoy*.[[19]](#footnote-20) En esa mesa participaban el titiritero Alberto Urdiales, del desaparecido Teatro de la A, la escultora y constructora de marionetas Viví Escribá y los dramaturgos Francisco Nieva y Alfredo Mañas, otro amante de los muñecos.

Fue amigo de titiriteros como el muy olvidado Jaime Usano (1943-2011), con el que visitó en alguna ocasión el Club de los Payasos, que pilotaba en Madrid, José Villa del Río, *Tonetti*.[[20]](#footnote-21) Jaime Usano nació en Capillas de Campos (Palencia), siguió estudios de Profesor de EGB y de Arte Dramático, le gustaba pintar y era un buen cantante de zarzuela, llegando a ser contratado por diversas compañías líricas para resolver papeles secundarios. Jaime Usano estrenaría en agosto de 1991 la obra para títeres *Aventurillas menudillas de un hijillo de put*a, escrita por Nieva ex-profeso para él. Una obra menor pero radicalmente intensa que Nieva aportaría luego a su Centón de Teatro[[21]](#footnote-22), bajo el género de "función para títeres malos". Escrita con el tono y el ritmo literario que requieren los títeres de guante más canallas y cañeros. Ese estreno mundial tuvo lugar en el modesto Teatro Permanente de Títeres del Retiro, regentado por el fantástico Francisco Porras. Seguro que Jaime Usano la resolvió como pudo, sin medios, con más voluntad que arte, pero ahí quedó.

Con sus pelos de punky, el hijillo de puta es una navajero de la noche que se divierte matando; primero a la inmortal más guarra [Tía Barrientos] del vertedero que dominan, gracias a las enseñanzas de Frankenstein; y después al propio Frankenstein, que para su desgracia y dándoselas de listo le ha enseñado a matar inmortales. Todo ello con un lenguaje que entronca con las intenciones feístas del autor de aquella *Carroza de plomo candente* que recuperó la lengua como valor añadido de la escena.[[22]](#footnote-23)

Años después la estrenaría el Teatro Arbolé (1994), con una fiel reproducción de los personajes, construidos en látex por Iñaki Juárez y pintados por Helena Millán, y con una excelente escenografía, en la línea de un moderno expresionismo alemán, del pintor y cocinero Germán Díez. Y también habría una versión para actores, dirigida por Adolfo Simón con las compañías Dante y Takarabia, estrenada en el teatro Pradillo (1999).

Seguro que hay muchas más cosas que he olvidado o que no he encontrado en este repaso de las relaciones de Nieva con las marionetas (o con las *supermarionetas*). Creo que queda patente que los hombres que de verdad saben de teatro siempre las han respetado mucho, mucho más que ciertos historiadores, críticos o programadores de tres al cuarto. Y con la clara convicción que las marionetas van mucho más allá de los escenarios infantiles. Dejo como colofón una frase de Mauro Armiño en su crítica al *hijoputilla*:

En su brevedad, la piececilla muestra con gracia dos estampas urbanas diseñadas para escribir sobre el tablado de marionetas una página de sucesos [...] que incorpora alegremente el mal como uno de los valores sociales intrínsecos de aquí y ahora. Habría que animar a Nieva para que prohíje a su malvada figurilla con la amplitud que merece: es un revulsivo frente a la ñoñería que está acabando con los títeres.[[23]](#footnote-24)

O sea, que también palique para los titiriteros. Ya no podemos animar a Francisco Nieva pero sí, desde esta profesión y este arte, darle las gracias. ¡Adiós, maestro!

1. "Con Francisco Nieva: El amor y la gloria", en *Viaje al teatro de Francisco Nieva*, *Cuadernos de El Público*, Febrero, 1987, p. 5. [↑](#footnote-ref-2)
2. "Los que escribía ahora sois consumidos como carne de cordero", *Cultural ABC*, 08-08-1997, p. 8. [↑](#footnote-ref-3)
3. Nieva, F., *Teatro completo*, vol. 2, Junta de Castilla La Mancha, Toledo, 1991, p. 1349. [↑](#footnote-ref-4)
4. Nieva, F., *Los teatros de cartón*, en Bayón, M., *Arquitecturas de Papel*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid y Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid, 1980, p. 9. [↑](#footnote-ref-5)
5. Director y productor teatral. Aunque produjo interesantes obras, saltó a la fama mediática al casarse con Carla Duval, hermana de Norma. [↑](#footnote-ref-6)
6. Recuerdos del actor José María Pou, entrevistado por Marcos Ordóñez en *El País*, "Aquel *Marat-Sade* del 68" 23-05-2007. http://elpais.com/diario/2007/05/03/cultura/1178143209\_850215.html [13-01-2017] [↑](#footnote-ref-7)
7. Nieva, F., *Las cosas como fueron. Memorias*, Espasa Calpe, Madrid, 2002, pp. 418-429. [↑](#footnote-ref-8)
8. 132, Mayo 1971, pp. 67-71. [↑](#footnote-ref-9)
9. Muñoz Cáliz, B., Expedientes de la censura teatral franquista, Madrid, Fundación Universitaria Española, col. Investigaciones Bibliográficas sobre Autores Españoles, 2006. Extraído de la publicación en línea http://www.xn--bertamuoz-r6a.es/exedientes/08%20nieva/tablanieva.html [12-01-2017] [↑](#footnote-ref-10)
10. Pérez Coterillo, M. "Los espectáculos", *Primer Acto*, 152, Enero 1973, p. 61. [↑](#footnote-ref-11)
11. *Títere*, 38, Diciembre 1991, s/p. [↑](#footnote-ref-12)
12. Ídem. [↑](#footnote-ref-13)
13. Personaje popular de los títeres andaluces, especialmente de los gaditanos. [↑](#footnote-ref-14)
14. *Títere*, 38, Diciembre 1991, s/p.. [↑](#footnote-ref-15)
15. "Los baños de Argel, en versión delirante de Francisco Nieva", *ABC*, 08-12-1979, p. 56. [↑](#footnote-ref-16)
16. Santos, J. M., "A la Arpía le late el corazón", *El Público*, XXX, Marzo, 1989, p. 22. [↑](#footnote-ref-17)
17. Ver mi trabajo sobre su vida y obra en *Fantoche*, 7, 2013, pp. 22-55. [↑](#footnote-ref-18)
18. Albert, C., "Los maestros directores de escena", *Nueva Alcarria*, 09-05-1970. Dato que me ha proporcionado mi amigo Francisco Cornejo. [↑](#footnote-ref-19)
19. *ABC*, 22-05-1980, p. 59. [↑](#footnote-ref-20)
20. Nieva, F., *Payasos*, en *El Reino de Nadie*, Espasa Calpe, Madrid, 1996, pp. 99-103. Dicho artículo apareció en *ABC*, 19-04-1986. [↑](#footnote-ref-21)
21. Centón de teatro 2, Universidad de Alcalá, Madrid, 2002. [↑](#footnote-ref-22)
22. Armiño, M. "Títeres con navajeros". Aunque la crítica debió de aparecer en *El País*, yo la he tomado de la revista *Títere*, 38, Diciembre 1991, s/p. [↑](#footnote-ref-23)
23. Ídem. [↑](#footnote-ref-24)