

Dupl.

Ac. Esp. II - 218

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

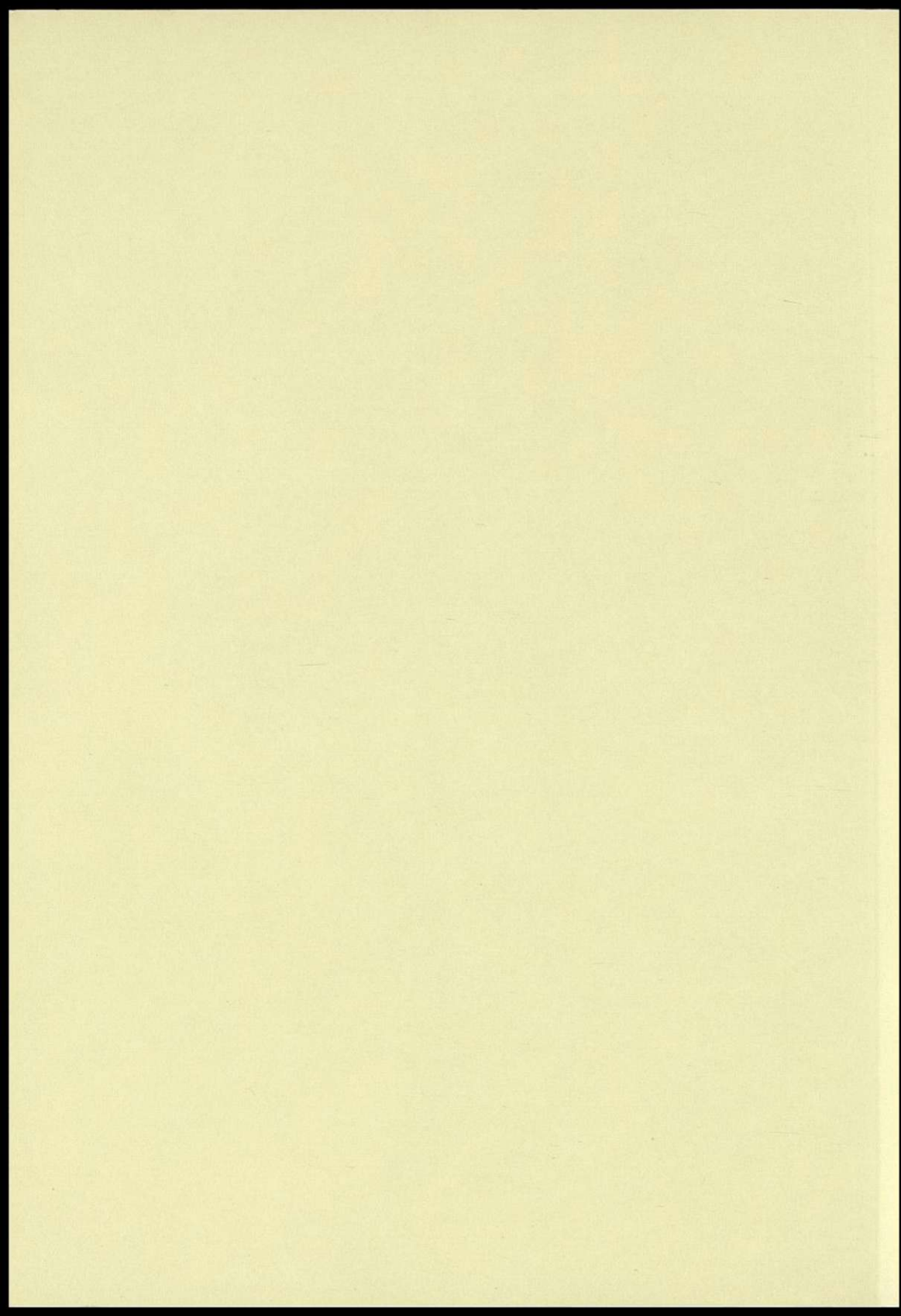
Esencia y paradigma del «género chico»

DISCURSO LEÍDO EN ABRIL DE 1990,
EN SU RECEPCIÓN PÚBLICA, POR EL
EXCMO. SR. DON FRANCISCO NIEVA
Y CONTESTACIÓN DEL
EXCMO. SR. DON CARLOS BOUSOÑO



MADRID

1990



ESSENCIA Y PARADIGMA DEL
«GÉNERO CHICO»

DISCURSO LEÍDO EN ABRIL DE 1985

EN LA RECEPCIÓN PÚBLICA EN EL

EXCMO. SR. DOR FRANCISCO RIVERA

Esencia y paradigma del «género chico»

EXCMO. SR. DOR CARLOS BOUSONO



Consejo de Cultura



Comunidad de Madrid



Escencia y paradigma del «género chico»

Comunidad
de Madrid



Consejería
de Cultura

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

Esencia y paradigma del «género chico»

DISCURSO LEÍDO EN ABRIL DE 1990,
EN SU RECEPCIÓN PÚBLICA, POR EL
EXCMO. SR. DON FRANCISCO NIEVA
Y CONTESTACIÓN DEL
EXCMO. SR. DON CARLOS BOUSOÑO



MADRID

1990



REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

Esencia y paradigma del «géneto chico»

DISCURSO LEÍDO EN ABRIL DE 1991

EN LA SESIÓN PÚBLICA POR EL

EXCMO. SR. DON FRANCISCO NIÉVA

Y CONTRASTACIÓN DEL

EXCMO. SR. DON CARLOS BOUQUÉ



ISBN: 84-451-0185-4

D.L.: M-11267-1990

Imprenta de la Comunidad de Madrid

La primera y última libertad del hombre es la palabra. Quien trabaja sobre la palabra, trabaja por la libertad, trabaja por una metódica lucha de la sujeción humana. Antonio Tovar fue de esos humanistas y filólogos cuya estimulación en las bibliotecas cambió de conocimientos un espíritu de escritura y de lectura. Así lo vio y admirado de lejos a Antonio Tovar, a quien dejó su voz en su primera aspiración a la Academia. Mi elogio a Tovar lo devota. No quisiera confirmarlo a veces en algunas de sus obras pero Antonio Tovar siempre me enseñó con su ejemplo.

DISCURSO

DEL

EXCMO. SR. DON FRANCISCO NIEVA

Hoy es una larga y rica vida la que se abre a un hombre como Tovar, que se ha dejado en el mundo. Porque las memorias, los libros, los volúmenes de importantes notas, reconocen todos los escritos de Antonio Tovar, antes que los ruidos insignificantes de los postos. Porque, finalmente, los postos para ser escritos en las memorias del futuro técnico y en el alma de los hombres tienen que pasar por el escrutinio de las hiperactivas lecturas y temores del conocimiento como Antonio Tovar, que dejara notas y estudios valiosos, interesantes de la erudición, precisos del punto histórico.

DISCURSO

DEL

Excmo. Sr. Don FRANCISCO NIEVA

EN LA

CIUDAD DE MADRID

EL DIA VEINTIUNO DE ABRIL DE MIL NOVECIENTOS

La primera y última libertad del hombre es la palabra. Quien trabaja sobre la palabra, trabaja por darles alas a la libertad, trabaja por una metódica huída de la sujeción humana. Antonio Tovar fue de esos humanistas y filólogos cuya zambullida en las bibliotecas salpica de conocimientos un entorno de escritores y de científicos. Así he visto y admirado de lejos a Antonio Tovar, a quien debí su voto en mi primera aspiración a la Academia. Mi elogio a Tovar viene muy de dentro. No quiero ceñirme a reglas convencionales. Si alguna vez pudo leer Antonio Tovar alguna de mis comedias con el ánimo escrutador y luminoso con que leería siempre a Virgilio me sentiría compensado. Por haber sido materia filológica que ha ardido en su general apetito de conocimiento y análisis. Alegre como el apetito de un cazador.

Hoy es más larga y más útil la gloria postrera de un hombre como Tovar, que la de ningún artista escritor. Porque las memorias electrónicas, voraces de conocimientos netos, recogerán todos los escritos de Antonio Tovar, antes que los sueños inefables de los poetas. Porque, asimismo, los poetas para ser eternos en las memorias del futuro técnico y en el alma de los hombres tienen que pasar por el escrutinio de los hipercuriosos lectores y técnicos del conocimiento como Antonio Tovar; que dejaron notas y estudios aclaratorios, intensificadores de la emoción, precisores del vértice histórico

y el vértice telúrico sobre tantas obras cuyo secreto se empeña en sellar el tiempo. En ese naufragio, los viejos primero.

Las lenguas son sellos que piden ser abiertos. Las lenguas son almas en pena que piden ser escuchadas como Tovar escuchó los ecos montaraces y líricos de la lengua vasca, tan cercana y arcana a la vez.

Esta Academia se ha honrado siempre con filólogos de la mayor valía, porque la competición en el orden de las ciencias es inferior y más decantada que en el de las letras. Mas Antonio Tovar fue sin la menor duda para una minoría de conocedores un auténtico y prodigioso sabio. Desconocido por la masa como son los auténticos sabios, pues la mayoría cree que no existen, como los dragones. Los especialistas en dragones pueden darse por muy sentidos.

Antonio Tovar fue dragón que dragaba en las aguas claras del griego, en la hirviente y heterogénea corriente de las lenguas indoeuropeas e indoamericanas. Como todos los sabios, modesto en su porte, Tovar sólo dejaba señales de su genio, de su gran actividad cerebral, en revistas y ediciones especializadas, en largas notas de consulta que iban a ser miradas por poca gente, pero por mucho tiempo. Sólo teniendo una necesidad de conocimiento específico se puede llegar a apreciar el enorme conocimiento específico de Tovar.

Y tan sólo así lamentar su pérdida. Cierto, es mucho lo que nos deja, pero su desaparición todavía reciente

nos hace ver que murió como un anónimo equilibrista que se precipita en el vacío, con todo su complejo sistema de reflejos, su inmensa memoria, sus dotes para escudriñar en la lejanía de un pasado, su orientación mental y sensorial por la música. Era Tovar, en su cuerpo, en su mente equilibrada de maestro, que no volvería a irradiar más. Lloremos primero la muerte de los sabios. El resto, tiene mucho que criticar.

Hago ostensible mi sentimiento por no haber llegado a ser su amigo, ni haberle hecho consultas sobre mi versión del Cíclope o sobre los orígenes en el misterio griego de Sicilia y del Príncipe de Palagonia. Ya es tarde. Aunque espero recibir de su antiguo sillón el abrazo de cordial bienvenida que solicito de él. Como ingenuo poeta del teatro, busco en él al amigo fabuloso que pudo tronar en el Renacimiento bajo una cúpula de Bernini, al mismo tiempo que al sabio bueno y plácido que vivió entre nosotros.

F. NIEVA

EXCELENTÍSIMO SEÑOR DIRECTOR, SEÑORAS Y
SEÑORES ACADÉMICOS, SEÑORAS Y SEÑORES:

UN buen día, en compañía del grande y extravagante poeta Carlos Edmundo de Ory, entré en la vanguardia de las artes y creí no haber salido jamás de allí hasta que me encontré en la academia, a la que ahora me siento tan orgulloso de pertenecer. La mía, es una versión humanística del cuento de la Cenicienta. En principio, las academias deben denostar de todas las vanguardias. Pero ya es tarde para ello. Las vanguardias históricas han triunfado de forma total. No hace mucho asistí a una sesión de filmes e imágenes obtenidas por ordenador y lo primero que comprobé fue que el lenguaje surrealista es hoy un lenguaje común del "comic" y del cine fantástico, por no hablar de otros sistemas en donde también se han infiltrado: la publicidad, el videoclip y un largo etcétera. He visto en la pantalla viejas y explícitas imágenes impuestas por los futuristas, dadaistas, surrealistas, en movimiento, desarrollando una acción, desplegando visiblemente un complejo de impresiones nuevas. Así pues, Picabia, Duchamps, de Chirico, Max Ernst han programado hace años los ordenadores artísticos del presente. Según estas imágenes, este presente con tanto futuro tiene el mismo optimismo beato de Marinetti. El futuro, según lo manejamos desde hoy,

ha resultado ser absolutamente futurista ¡Quién lo iba a decir! Parecía tan enterrado... También el dadaísmo pasó por una etapa de desprecio —de cenicientismo— hasta que el arte americano actual casi lo ha convertido en su regla de oro. Ahora reproduce la pantalla del ordenador la luz eterna y rotunda de los cuadros de Tanguy y de Chirico sobre objetos irreconocibles y concretos, como cosa que él sabe hacer mejor que imitar el claroscuro de Caravaggio.

Por todo ello, al sentirme acogido por la docta casa, no va a sufrir de confusión mi identidad. Seriamente lo digo: el futuro y el siglo XXI tiene para desarrollar un nuevo clasicismo en las vanguardias. No se les puede desear mejor fin. Pero es un fin que ya estaba determinado. Las que parecían locas e inconsecuentes vanguardias eran, por el contrario, el lógico y consecuente proceso histórico que invalidaba la hegemonía burguesa sobre las artes. Por eso, los vanguardistas, liberados de trabas, volvieron sus ojos a todos los primitivismos, arcaísmos y folclorismos posibles y existentes, a las artes populares, a las artes menores, el circo, el cabaret. No es, pues, de extrañar que yo vaya a ocuparme del “género chico”. Buscaban rareza, incluso entre lo más próximo, pero también buscaban espontaneidad, sinceridad e imaginación no reprimida, excepto por la voluntad de forma que tiene todo artista. También este formalismo-formulismo de las vanguardias con nostalgia de verdadero clasicismo —contémplese el cubismo ortodoxo— se oponía al sentimentalismo y anecdotismo burgués. Como Fidias nada tiene de brumoso ni sentimental, las vanguardias no sólo no condenaban el clasicismo auténtico, sino que trataban de emular su contundencia expresiva,

así como su "separación" del lenguaje común, pues el arte debe acoger y trascender todo lo común.

Así, pues, las academias son o fueron alguna vez, creadoras; y toda creación ilustre merece su conservación. No me siente extraño a la academia. Hoy los académicos intimidantes y fanáticos que veían los del 98 están fuera de ella y nada encuentro yo más deleitable que conservar una lengua que me deparó tantas combinaciones divertidas y extrañas con la rareza de lo próximo.

Es sano y bueno el academizarse. Recuerdo el pontifical académico en que se convirtió André Breton por nominación propia. Fue tan estupendo guía y monitor de la inspiración surrealista, tan exacto definidor de sus términos en pintura y en poesía, que lo merecía de todas todas. El que no se academiza, lo mismo fuera que dentro de la Academia, es porque no puede. Y cuando, como yo, lo hace con la ayuda de tantos admirados compañeros, sólo consigue responder a ello con un vocablo muy común, pero de ascendencia solemne, casi de columna dórica: GRACIAS.

* * *

Ahora no es de extrañar que, como primitivo vanguardista que ya soy, vaya a ocuparme de nuestro género chico, al que trataré de definir. No es de extrañar que me ocupe de su aspecto "aleccionador", no porque sea "grande" como muchos piensan, sino precisamente porque es "chico", tan chico que ya desaparece incomprendido o ignorado por las nuevas generaciones.

Pero me parece oportuno arriesgar una afirmación, casi un reto: si las vanguardias acertaron, si su acierto llega y se desarrolla hasta nuestros días, este mi "punto de vista", determinado por el modo de ver que tuvo la vanguardia de mi tiempo y no porque yo sea un monstruo de agudeza, debe sin duda ser un modo más justo de apreciar al género chico que el de aquellos que hoy tratan de continuarlo sin haber pasado por la decantación cultural que para todo artista o intelectual de hoy han aportado las vanguardias. Ese modo rezagado de ver aniquila por siempre al género chico, lo trivializa, lo condena a desaparecer sin pena ni gloria. Lo que no se academiza desaparece así. El paradójico veredicto de una vanguardia sobre el género chico sería el de no atentar contra sus leyes, pues sólo así sería raro. Toda rareza puede convertirse en un canon académico. Si la vanguardia tiene todo el derecho a academizarse ¿por qué no el género chico? Este es tan conservable —si se quiere— como el teatro NO japonés o los cuadros de Mondrian ¿Tiene virtudes el género chico para que se conserve con tanta solicitud? Todo es cosa de la imaginación. De una necesidad de complejización cultural, de una vitalidad de las señas —o de los estigmas trascendidos— de identidad. Pero no parece que el pueblo español se complazca hoy demasiado en el pretérito y parece querer conseguir más bien una identidad nueva, cosa que termina imponiendo un trasfondo angustiado y nihilista. Mucho me temo que hayamos de decirle adiós al género chico. No lo haré yo sin entonarle unas dignas exequias que, por la pequeñez del género, no llegarán a ser *Te Deum*.

Un gran vanguardista español, academizado por sí

mismo, el individual cuanto inteligente Ramón Gómez de la Serna, halló a la mano una de las soluciones más simples para ser moderno: mirarlo todo como objeto. Era un modo muy drástico y primitivo de despojar a las cosas de la categoría espiritual impuesta por la cultura burguesa, por el viejo régimen. Eso le valía enternecerse con la propia cultura burguesa y hasta entender su significado y valor profundos. Ese objetualismo que, a la vez, se tornaba fantástico al hacerlo chocar con otros objetos y realidades, le hizo adivinar muchas virtudes y muchas paradójicas verdades del arte y de la sensibilidad actual. No digo que otros no lo hicieran. Es fácil comprobar que Ramón lo practicó en ocasiones tediosamente, con precisión y machaconería académicas. Pero no se equivocaba. El cubismo hizo cachizas la creación para estimarla más como objeto, para venerarla y exaltarla mejor, para complacerse en las ondeantes reglas de las formas como en un baño de salud estética.

Reducir a objeto la piedra filosofal fue la imposible y al tiempo positiva tarea de los antiguos brujos. La materia no engaña, ella misma nos dirá el mensaje que no conocemos. Sólo hemos podido conquistar la Luna cuando la hemos verdaderamente entendido como objeto sideral. Así yo también me siento inclinado a ver el género chico como objeto con mensaje propio y lo identifico a un humilde y ejemplar teatro de cartón, para jugar.

Pero antes de entrar definitivamente en el tema, sería prudente advertir del punto en que hoy estamos al extremo de una rápida evolución teatral que nos separa oceánicamente del género chico.

Digamos, abreviando muchísimo, que en estos momentos lo que es vanguardia en Estados Unidos es vanguardia forzada y sumisa en Europa. Dicho sea sin ninguna especie de resentimiento. La única especie de vanguardia que el viejo continente exporta ya a Estados Unidos es el joven rock inglés y algunas insinuaciones de la moda. Un teatro "happening" y apenas explícito verbalmente fue ya concebido por Samuel Beckett. Pero desde la aparición en Europa del Living Theatre —inspirado en ideas de Artaud— hasta la del joven director Bob Willson, ha ido formándose la idea de un teatro menos deudor de la tradición humanística, que vale tanto como rechazarla o tener relaciones menos conyugales con ella. En todo caso, como el impulso inicial o, por lo menos, decisivo nos vino de Estados Unidos, cabe pensar que por una suerte de flojera de su identidad, en Europa nos identificamos bien a la novedad caliente americana, que resuena con el eco de nuestras vanguardias. Pero ya resuena a su modo y además tiene medios técnicos y económicos para asombrarnos y aun para realizar lo que sólo implantamos nosotros como concepto. Y se produce este hecho curioso: muchos tipos de ruptura que puedan considerarse vanguardia y que en Estados Unidos vienen a estar como al inicio de sus pruebas, son importadas por Europa o exportadas a ella —eso nunca se sabrá— para acreditarse totalmente y volver como hijos pródigos capaces de haber ingresado en cualquier universidad gótica y ahora cargados con decorativos diplomas. En Europa la política prefiere afirmar su autonomía, pero en las artes y en el pensamiento se ha infiltrado un demonio optimista que obnubila nuestra razón, la seduce por alguna oculta fuerza de gravedad.

Reaccionar contra ello es literalmente reaccionario, he aquí el dilema.

Todo el que quiera evolucionar desde la supuesta cima, que brinda sin hacernos felices el teatro de Bob Willson, que es autor, director, escenógrafo sin serlo al modo canónico y epigonal, debe aceptar que el teatro exclusivamente de nuestro tiempo es —inspirado al fin por las vanguardias, rarefactoras sobre todo de una tradición próxima, la tradición burguesa— una entidad llamada espectáculo. Aquí habrá que tener en cuenta algo enunciado por Ortega, que no fue tan moderno en otros casos. Tengamos en cuenta la afición por el circo de Apollinaire y los cubistas, tengamos en cuenta el concepto de espectáculo que establecía Parade, el famoso ballet de Picasso, Satie y Cocteau. El teatro entendido como objeto enseguida se confiesa espectáculo. Su complejidad expresiva puede ser igual o mayor de la que le confería el eje orbital de la obra escrita. Es de suponer que un Shakespeare de nuestro tiempo echaría mano de cuantos medios expresivos hallara hoy a su alcance para dar forma espectacular a su poesía. Así fue como otro poeta dramático, Charles Chaplin, renunció a la misma palabra, afirmando sólo la entidad dramática de ese objeto llamado con toda sencillez espectáculo. A veces llegamos a ciertas verdades que son como precipios. Por encima de toda consideración y afecto a Chejov o a Pirandello, se ha llegado en el teatro a una situación en la percepción que de lo teatral tienen nuestros públicos en donde, si no compite con la sugestión e impacto del cine —sugestión e impacto inefables y sensoriales— no se logra paradójicamente como espectáculo específicamente teatral. Los directores modernos se han visto obligados

a ser mediadores entre la palabra y el espectáculo preciso y exacto que se apoya en ella. Ha sucedido algo muy curioso: el espectador de hoy quiere ver todo lo que sugiere la palabra, cree en ella si la ve probaba por la imagen, por lo irreprochable e intenso de la representación, como quizá no lo pidió ningún público primitivo sostenido por convenciones más sólidas. Hoy se prefiere un totalizador engaño a una totalizadora convención. Este nuevo primitivismo nos obliga a volver los ojos hacia formas de teatro más primitivas, ejemplarmente sencillas, para ver de cazar su secreto.

He dicho que yo comparaba nuestro género chico a un teatro de cartón. Empecemos por consultar este objeto tan sencillo, veamos cual es su revelación. Tomemos el juguete, pongámoslo sobre una mesa. Aquí está, fastuoso y humilde a la vez, cargado para mí de significado literario por todo lo que de los teatros de juguete han dicho desde Goethe a Stevenson, desde Schiller a Ionesco. Es un concepto materializado en unas cuantas piezas de cartón y madera, litográfica y chillonamente aderezados, algo que sin duda se convierte en nada cuando lo toca un ciego. Así pues, la primera afirmación del humilde objeto es que, coincidiendo con todas las opiniones modernas, el teatro es un espectáculo. Sin embargo, contémosle a un ciego lo que el objeto representa y se mostrará admirado de que con tan míseros materiales se provoquen tan alucinantes impresiones. Los astros del ensueño, el mar del Polo, los jardines de Alejandría, los bajos fondos de París caben en él ¿Cómo se las vale?

Ni aun agrandándolo cien veces el objeto deja de ser ampuloso y falso. Es pobre, pero no lo parece porque se

ha empeñado en no parecerlo. Todo el teatro es en su esencia teatro pobre y su milagro es aparentar. El teatro de juguete aparenta ser siempre rico y hace que nadie heche de menos la corte de Bizancio porque aparecerá.

La función comienza. Hemos levantado el teloncito y meditamos. Aquí hay unos personajes recortados en cartulina, como parados en su acción de hablar, cantar o bailar. Aceptamos que sean así. Los personajes nunca están obligados en el teatrillo de juguete —que puede convertirse en respetable paradigma— a ser hombres de verdad, sino héroes supuestos y convenciones que convencen. Para los hombres de mi edad que vimos algunas representaciones de ese género chico aun conservado en relativa pureza, la impresión de que, en comparación con el teatro serio, sus personajes parecían muñecos divertidos, con un resorte muñequil que les daba una gran trascendencia teatral, era una impresión tan candorosa como acertada. ¿Hay que acartonar un poco la vida para hacer teatro de verdad? Hé aquí un misterio clásico. Nada sorprende tanto al niño como la voz dramatizada que emana, enfatizada por su encierro, de una careta de cartón. Pero tampoco un ciego puede estimar su efecto sonoro con plenitud, ni aun reconociendo la careta con el tacto. Esto nos intriga. ¿Por qué Grecia, la India, la China han visto nacer a su teatro enmascarado? El desvergonzado teatro siempre ha querido perder su cara trocándola por una careta. El cartón del teatro es un elemento mágico y mediador. También los intérpretes del género chico tuvieron su voz de cartón, su voz única de género chico, irreproducible en la actualidad. Todos los intérpretes del género tenían voz de cucurucho, nada

entonada ni realista, pero eminentemente original y teatral. No imitaban una realidad, sino que la creaban o la recreaban en un acartonamiento mágico. ¿Cómo había de perdurar el género chico luego de perder sus atributos y su manera de darle forma teatral al cartón?

Este juguete que tengo ante mis ojos me remite a la esencia estilizadora de todo lo popular, a su especial sentido de lo emblemático y ceremonial; es la misma impresión que se recibe al ver por primera vez una representación de comedia dell arte, una comedia musical inglesa, una pieza de tradicional teatro judío o NO japonés. Sin esa particular forma de estilización, sin esos movimientos codificados, objetualizados, no hay tales géneros. No es el teatro el reflejo calculado y fiel de una realidad, sino una realidad estilizada por instinto y sin ninguna especie de cálculo, especialmente en el popular. Y la inspiración popular es fresca y audaz. Nada en la escena de su tiempo tuvo la energía estilizadora del género chico, si descartamos la obra en embrión de Valle Inclán, primer comprobador de esa egregia capacidad de un género supuestamente tan menor.

Todo me estimula a seguir interrogando a este juguete tan sibilino. Ya me ha dicho bastante sobre el secreto primitivo de su jerarquía, en el radio de las grandes creaciones escénicas populares. Ahora quisiera preguntarle algo sobre sus autores, muchos de los cuales hallaron en el género ese impulso estilizador, que hicieron consciente y lo trasladaron —siempre con algo menos de fortuna— al teatro de la burguesía. Otros sin embargo fueron eternamente proveedores suyos y mu-

rieron con él. ¿Cuál puede haber sido el mérito de todos ellos?

Sólo una primer mirada al teatrito entrañable y chillón me revela que el género chico es un fenómeno “retardatario” de la sociedad española de su tiempo. La España de finales del ochocientos se mordernizaba en sus frágiles capas superiores, pero en su totalidad el país entero se reclamaba de una cultura de abruptos perfiles vernáculos. Los adelantos y la novedad que se producían en esa frágil capa superior eran aceptados irónicamente por una sociedad que, a pesar de ser ya una sociedad urbana, permanecía sólidamente anclada en el pasado. Son todos estos valores del pasado los que toman plaza de “sentido común”. Así el mismo progreso científico, la transformación de las costumbres y las sorpresas de la moda eran examinados sobre la pauta del ridículo, siendo al mismo tiempo una manera de aceptarlas. Quiere esto decir que la sociedad dirigente era mirada desde otro bando y otro espacio, el espacio que le brindaba este teatrito pertinaz y popular, que todo lo ve con la frescura crítica de un niño. Además el gran arte ha de tener siempre la sinceridad testimonial de los niños.

En espacio de pocos años este pequeño mundo teatral generado por la zarzuelita corta, por el sainete con música, reflejó con gruesos y salados trazos todo lo silvestre y pintoresco de esta epigonal sociedad —que muy pronto se habría de transformar— en ademanes, vestimenta, gestualidad. En poco tiempo se nutrió de todo ello hasta una prematura hipertrofia y estancamiento, que determinó afortunadamente su decantación estilística, su sólida abstracción. De este modo sucedió el mila-

gro: tras las tres o cuatro primeras obras maestras del género, ante la feliz contundencia del espectáculo, el público detuvo toda su complacencia en ellas con testarudez popular, determinó el género exigiendo su repetición. La intensa dinámica de la cultura europea barría y hacía desaparecer, aun en el regazo conservador de la España de entonces, modas, usos, dengues del lenguaje igualmente en el espacio de pocos años. El “anacronismo” de que hoy acusaríamos al género chico se produjo a los muy pocos años de su aparición en repentina plenitud de forma y puede decirse que en un instante también —cinco, siete años quizá— dejó de reflejar con una relativa transparencia —pensemos en la Verbena de la Paloma— el auténtico medio social. Dejó de reflejar a éste para reflejar únicamente lo que sucedía dentro del propio género chico, como hallazgo estilístico que complacía al pueblo, lo reflejase bien o no. Lo convirtió en emblema de su identidad española. Es cuando se produce el hecho —hecho que por otra parte acredita al género como forma de teatro popular ejemplar y arcaizante— de que el pueblo, el público, prefiera imitar los modelos propuestos por el género a exigir que el género refleje los modelos propuestos por una sociedad en rápida evolución impulsada desde fuera, que ve desaparecer con angustia seguros datos de su identidad. Se sublima el género chico desde muy diferentes posiciones. Se le consagra. Y es a partir de ese punto cuando el género conquista su fundamental falsedad, su separación de lo documental-testimonial, para alojarse en lo ideal y estilizado, en el técnico y apartado mundo de las formas, con toda su exigencia, con toda su “especialización”. Por ausencia de un valioso teatro moderno, se encarama a una jerarquía estética, a una gran convención de teatro,

autónoma, enteriza, saturada e impermeable. Por la particular inercia de la sociedad española, se produjo y consagró como cualquier teatro ceremonial de oriente. España conservó por mucho tiempo con agrado su buen teatrillo de cartón.

Este ensimismamiento formal lo experimenta también la opereta en Austria, país tradicionalista y conservador, pero premonitoriamente angustiado por su futuro histórico. Debido a la saturación estilística de estos géneros nacionalistas, a su importancia como entes artísticos, es posible que se componga "El caballero de la rosa" una hiperopereta de Strauss o "La vida breve", hiperzarzuela de Falla. Sus autores saben cuanto le deben al narcisismo popular de la opereta y del género chico.

Interroguemos pues sobre aquellos autores que, en lugar de ser recipiendarios y beneficiarios de ese narcisismo, como Falla, lo nutrieron desde "dentro". Y lo que el juguete me ha dicho me parece sensato a la vez que sorprendente.

Veamos: este que tengo ante mis ojos lleva impresas en su embocadura las efigies de Calderón en el centro y, a cada lado, las de Shakespeare y Moreto —extraño e infantil emparejamiento—; tales efigies y nombres no se representan a sí mismos, sino que representan a los indiferenciados proveedores del teatrillo, algo supuesto, que se tiene que dar para que el teatrillo imponga su forma específica de jugar. En su embocadura se arboran tales nombres del teatro serio, pero lo que representa enmarcado por ella es "Caperucita roja" o una desma-

ñada y graciosa farsa inventada por el niño, en secreta y profunda colaboración con el propio juguete. En esta maquina de activos sueños los autores no son más importantes que los supuestos maquinistas, la taquillera, el antiguo bombero de turno y los acomodadores. Son la imaginaria y urdidora familia del teatro, bastante menos real que el juguete mismo. No importan tanto los autores como la función, todos sometidos a la tiranía del género propio de la pequeña escena. Cuando de niños o de jóvenes veíamos una buena película de terror y misterio, nos importaba un comino que aquella fuese de Hitchcock. Aquí se impone una perogrullada: no es que en el área del género chico los autores acabasen por ser ignorados, pero indefectiblemente acababan por ser, con todos los honores, chicos también, por mucho brío e inteligencia que le echasen a su labor.

En general, los libretos del género chico apenas si tienen gracia e ingenio para nuestra sensibilidad de hoy, si exceptuamos los epigonales Arniches o los hermanos Quintero, los cuales ya hicieron su trabajo fundándose en un canon, en unas exigencias ya determinadas y cerradas. Eran en cierto sentido agudos imitadores del género chico y sus estilizadores máximos, cosa que su capacidad les permitía hacer con una popular eficacia. Esta es una de las muchas formas que tienen los hallazgos germinales de la cultura popular de imbricarse en una cultura superior. Pero es lo curioso que, juzgando el género en bloque, estos autores no destacan mucho más que Ramos Carrión, Jackson Veyan o el que llamaban Larra el malo, cuyo "Duo de la africana" es también un paradigma aislado. No, lo más importante no era lo que se decía o se cantaba, sino la forma específica

de decir y cantar en el saturado clima estilístico del género.

Sin embargo, su milagro consistía en esto: en el teatro de juguete concurren todas las virtudes del teatro esencial y primitivo, unas indestronables reglas fijas de repetir ce por be, con las menos variaciones posibles, el cuento escenificado de Caperucita. En el esquema dramático de cualquiera de aquellos sainetes hallamos casi siempre una fiel y sencilla interpretación de los cánones aristotélicos, una sumisión clásica. El aleccionamiento de los escritores dieciochescos, el precedente del vodevil francés, todo contribuye a no disparar la imaginación de los autores, sino a sujetarla. A ninguno de estos sainetes hasta la aparición de la revista de la época— les falta su exposición, nudo y desenlace, ni los predeterminados efectos teatrales que enumera la poética de Aristóteles. Todo en pequeño, claro está. El estilo del género chico lo reduce todo a ejemplaridad popular, estrecha, concisa. Todo lo más bellamente primitivo y eficaz del teatro se manifiesta en esta reducción del teatro, que se hace concepto visible cuando miramos a la pequeña escena de cartón. Hé aquí por qué todos sus autores, del peor al mejor, son clásicos pequeños, reducidos hijos del género y no sus padres.

Un dechado de esas virtudes fundamentales y pequeñas concurre en una zarzuelita de los Quinteros llamada "El mal de amores". Ahí está, casi sin querer, como eco de todo el teatro pasado, el ordenado pero barroco esquema de la comedia alejandrina inspirada por Menandro, en una observación sin fisuras de la poética de Aristóteles, además de un resumen del teatro sentimen-

tal y costumbrista del siglo XVIII. Se diría incluso que la forma orgánica y graciosa de incluir los trozos cantables o líricos, la entidad poética y significativa de las canciones, se reclaman del cantáble gracejo de Metastasio. Todo ello a la vez de ser un simple sainete del siglo XX, con música de José Serrano. Y, sin embargo, ni esta ni otras igualmente felices piececitas de sus autores, así como las muy afortunadas del sabio Arniches, significan hitos o rupturas dentro del género. El género los ha absorbido de un modo voraz. Son precisamente estas obras las que menos se representan, con alguna excepción. Suponemos incluso que ya están olvidadas, pero no el nombre y la fama del "género chico", el cual, al decaer, se ha convertido en su enterrador. A pesar de lo cual, ningún autor de género grande puede alcanzar esta perfección involucionista, porque vive en la intemperie de su tiempo, en un alejamiento voluntario de las formas mil veces probadas.

Este teatrillo de cartón, con sus leyes inflexibles, me ha demostrado la grandeza y oscuridad de aquellos autores que nutrieron el género chico, su insuficiencia y su ejemplaridad a la vez, el profundo matiz que divide el ser autor y el ser autor de género. En este sentido creo que no es necesario interrogarle más.

Aun me toca hablar de su música, que separada del contexto, de la globalidad totalizadora del género como puro teatro, también pierde entidad y, al tiempo que grande como sentimiento, es pequeña de forma y no se la puede hacer crecer y engordar por mucho énfasis que le añadamos. Es el énfasis formal el que no tiene y de esa reducción y modestia extrae todo su encanto. A pe-

sar de ser nuestro único nacionalismo musical, sólo representado en un área superior por Albéniz y trascendido tardíamente por Falla, esta “bonita” música de zarzuela necesita integrarse al teatro que le dió pie para ser degustada en su plenitud. Es inadecuado pretender que esta música pueda competir en concierto con el Tristán de Wagner. Es ocioso repetir que el género hizo a aquellos autores y sólo hizo autores de género. Pero es muy cierto que sorprende e intriga el venero de preciosas ideas musicales que generó ese humilde teatro doméstico, ideas de una contundencia melódico expresiva, en las que no sólo se manifiesta —oportuna en su tiempo— la tendencia nacionalista y característica en el plano puramente estético, sino que en ella se desliza la insidia sentimental de un patriotismo. La música de zarzuela ha sido tan fetiche patriótico como el vals.

La tiranía formal, la reducción a lo pequeño a que obliga el género chico hay que tomarla al pie de la letra. Estos grandes músicos de zarzuela hay que escucharlos como pequeños clásicos del corazón. Han sido, quiérase o no, la conciencia musical de muchas generaciones de músicos, a quienes tanto ha pesado esa conciencia, que ni ellos mismos —exceptuando a Falla, Turina, Halffter y pocos más— han podido llegar a grandes. Su propia influencia era reductora.

No son los mejores libretos los que llevan la mejor música. Y no son los que llevan mejor música los que más a menudo se representan, señal de que no se investiga con interés por parte de estudiosos, empresarios o directores. Con Chapí o con Giménez el género alcanza topes de excelencia musical, debido a sus influencias y

gran preparación técnica. De ello se extrae una conclusión algo negativa: la falta en la España de entonces de un clima musical de altura, obliga a músicos de incuestionable envergadura a proveer a el género chico de diminutas obras maestras en esquema, peladas de todo desarrollo y complejidad formal. La obra de Chapí está plagada de impresionantes pequeños aciertos, con pocos de los cuales otro tipo de músico hubiera hecho su fortuna. Por otra parte, en estos mismos excelentes músicos y en las mismas obras, se producen algunos números vulgares y sin ningún interés, hechos a rastras de la voraz demanda. Es, a fin de cuentas, la música de Federico Chueca la que más conviene al entrañable teatrillo de cartón, que suena como rica siendo modesta, que suena como un chiste lírico y cela ese preciosismo y melancolía de los bellos juguetes antiguos. Auténtica música celestial para organillo. No es más de lo que quiere ser y lo es de un modo maravilloso. No es extraño que la oreja profunda de Nietzsche —oyendo interpretar la música de la Gran Vía en no sé qué balneario— recibiese con ella una sonda de luz que iluminase los sensibles dragones de su cerebro.

Es momento de terminar y echar el teloncito sobre el explícito escenario de juguete, saturado de juguetes dramáticos y líricos, pero caben unas pocas meditaciones más.

El “montaje” o “la misse en scene”. 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 propor-

cionan. Nadie echa de menos un decorado más lujoso, porque su lujo reside en su intencionada y pueril teatralidad. No importan tanto esos decorados como algo inevitable que sucede entre ellos, unificado por el estilo avasallador del juguete. Ya dije que en él todo era posible: la corte de Bizancio como la de Faraón. Como sucede con los autores y los músicos, del mejor al peor, todos los decorados servían. Eran generalmente telones y rompimientos planos, intercambiables y duraderos, pues aquellos fondos o telones cortos, algunos de una estu-penda factura paisajista decimonónica, se repetían en diferentes obras y con diferente significado. Su empleo siempre era acertado. Nada más pertinente que escuchar un prelude de Chueca ante un telón corto que representa a unos tendedores del Manzanares ejecutado con el optimista realismo de Martínez Abades. A veces, se le anunciaba al público la estimable oferta de un decorado nuevo. Y ésta jamás rompía con la tradición ni jamás defraudaba, señal de que se tenía claro estéticamente cual era su funcionalidad. Y esto es y será siempre el verdadero teatro. Este ancestral secreto lo transmite como la más certera lección el soberano teatrillo de cartón.

Aun me detengo ante este objeto de meditación pensando en aquellos grandes creadores que, como Dickens o Stevenson, escucharon a la sibila genial que habita en los escenarios de juguete. Esa aventura de cartulina litografiada que es "La isla del tesoro", hubiera también sido inspirada por los decorados de "Los sobrinos del capitán Grant". Las chulas y los sacristanes, los picadores y las beatas del género chico, fueron sin duda del mismo material irónico y tierno que los personajes de

Dickens. Y así como el Londres auténtico no era el Londres de Dickens, el Madrid auténtico no era el del género chico, porque habían llegado a ser entidades estéticas de categoría superior a cualquier realidad. Esta misma forma de realidad estética la exhiben entidades teatrales tan prestigiosas como la *commedia dell'arte* italiana y la mayoría de teatros exóticos que, como ceremonias cerradas, han perdurado hasta hoy. Es curioso que el más antiguo de los historiadores del género, Deleito y Piñuela, así lo sugiere sin querer. Acusa en el género chico una caligrafía de gestos estereotipados que hacen las delicias del público; de repetición de tipos, de secreta codificación del estilo, tan patente como los personajes de la comedia napolitana o veneciana del seiscientos y setecientos. Una aguadora de Ramos Carrión había de tener movimientos y desplantes tan prefijados como los "Lazzi" de Pulcinella. No desde otro punto se debe descubrir y mantener —si así lo exigiera nuestra sensibilidad teatral— todo lo implícito y virtual del género chico, obrando como lo ha hecho el director italiano Strehler respecto a la *commedia dell'arte*. Por lo demás, ese show business depredador de la zarzuela en que se han fundado muchos espectáculos recientes —a excepción de algún montaje, como el del inteligente José Luis Alonso de el Duo de la Africana— son como el chaparrón de Coca-cola que, con plena responsabilidad del actual Ministerio de Cultura, gracias a su apoyo financiero, ablanda y deja inutilizado para siempre al entrañable y alocionador teatrillo de cartón.

Quizá debemos despedirnos para siempre de él. No importa. Sus virtudes se trasvasarán a otras artes y a otras maneras. En el paraíso de todos los teatritos de

cartón, las farsas de Arniches, las melodías de Caballero y de Chueca, las viejecitas, los caseros, los golfillos, los picadores y las chulas estarán ofreciendo por siempre su representación ideal.

INGRESO

FRANCISCO NUEVA EN LA REAL

ACADEMIA ESPAÑOLA

CONTESTACIÓN AL DISCURSO DE
INGRESO
DE
FRANCISCO NIEVA EN LA REAL
ACADEMIA ESPAÑOLA

CONTESTACION AL DISCURSO DE
INGRESO
de
FRANCISCO NIEVA EN LA REAL
ACADEMIA ESPAÑOLA

SR. DIRECTOR, SEÑORES ACADÉMICOS:

ME siento particularmente feliz de ver aquí a Francisco Nieva en el acto de entrada en la Real Academia Española, como miembro de número, título que tan altamente merece. Y experimento esta alegría, en primer lugar, porque me parece un acto de justicia, y en segundo término, por haber sido yo, junto a otros amigos, todos ellos poetas, no por casualidad (Vicente Aleixandre, Francisco Brines, Claudio Rodríguez, etc.) quienes, como el propio Nieva ha afirmado en más de una ocasión conocieron y valoraron con calor de corazón la calidad sorprendentísima de una obra, la suya, que nacía, ya en sus comienzos, armada de todas sus armas y posibilidades.

Todo esto ocurrió tras la llegada de nuestro autor a España, después de prolongada ausencia, extraordinariamente fructífera para la formación de su espíritu creador. Recuerdo aún, como si fuese hoy, la alegría y el deslumbramiento que me produjo hallarme, de pronto, inesperadamente, frente a un dramaturgo de cuerpo entero; pero además, experimentaba yo ese añadido de gozo, ese aumento de nuestra intensidad vital, que traen siempre consigo la revelación de algo absolutamente re-

novador de nuestra escena, que tenía ya, por supuesto, representantes de gran mérito.

Pero Nieva, como más joven, construía su producción dramática no sólo de otro modo, sino desde otros supuestos. Luego hablaré de ello, pues antes quiero hacer un poco de historia, adentrándome, aunque brevemente, en la biografía de quien pronto será nuestro compañero.

Hacia fines de la década de los cuarenta hubo en nuestra patria un intento de realizar una literatura vanguardista, el "postismo", cuyo revulsivo hubiese acaso podido renovar enriquecedoramente, por caminos de libertad e irracionalismo, el panorama de nuestra letras. Carlos Edmundo de Ory, en la poesía, y Nieva en el teatro, junto al pintor Eduardo Chicharro (hijo) y el italiano Silvano Sernesi, son los fundadores de ese movimiento refrescante y audaz, que, de momento, quedó lateralizado por el imperio del realismo social. Fue, pues, en tal instante, un impulso, en cierto modo abortado o dejado de lado, no porque significase algo ajeno al espíritu del tiempo, sino por el encauzamiento, en cierto modo férreo, de la sensibilidad española por una sólo vía (la social o política), a causa, paradójicamente, de la situación creada por la guerra civil española. Había que esperar a un nuevo tiempo para que pudiese desarrollarse en plenitud aquel brote que parecía disonante, y que, dada la disposición del medio español, resultaba, de hecho, prematuro.

El reconocimiento del valor, a mi juicio, evidéntísimo, de la poesía de Carlos Edmundo de Ory (que es

muy desigual, pero muy intensa en sus aciertos) va a ser, pues, tardía. Igual le ha ocurrido a Nieva, sólo que éste, aunque nunca abandonó la literatura, tuvo la suerte de poseer una versatilidad tan grande de sus facultades que le fue permitido, en el interin, dedicarse y, por cierto, con gran éxito, a otras actividades estéticas. Nieva ha sido eso que ya desaparece prácticamente del todo en el segundo Renacimiento: un artista universal (como lo fueron antes, en nuestro siglo, Cocteau y Lorca). En efecto: nuestro autor irrumpe de pronto como un escenógrafo de fama: su gran importancia se reconoció en España y fuera de España. Ha practicado, asimismo con aplauso, la dirección escénica. Dirigió, en efecto, numerosas óperas: una en Berlín, otra en Viena, tres en Palermo, cinco en España. Ha llevado, asimismo, la dirección de famosísimos solistas: Jeanne Rhodes, Eva Marton, Montserrat Caballé, Plácido Domingo, Claude Brusson, Johan Pons, José Carreras. Ha diseñado vestuarios. Ha sido esporádicamente actor de cine, y, curiosamente, actor de gran presencia escénica. A más de eso, ha practicado con notable fortuna, la pintura, y alguna vez, la poesía. Es un maestro del artículo periodístico. Su prosa es suelta y variada, llena de plasticidad y de gracia, como demuestra el propio discurso que acaba de pronunciar aquí. Y no sólo se manifiesta, en la intimidad, como un pianista meritorio, sino que ha compuesto música, de muy preciso efecto, para alguna de sus obras de teatro. Como si fuera poco, Nieva realizó estudios de arquitectura, y se preparó, durante un cierto tiempo, para una carrera (que nunca se llevó a efecto) de bailarín.

Creo que ha sido una lástima esa temprana mutila-

ción del "postismo", porque una época histórica es tanto más rica e interesante, cuantas más posibilidades de ella practica y desarrolla. Yo lamento que el instante que me tocó vivir durante mi primera juventud haya sido (pese a que resplandecieran entonces nombres de gran valor —Miguel Hernández, José Hierro, Blas de Otero, Leopoldo Panero, Rosales, etc.) tan empobrecido por la exclusividad social con que se juzgaba la literatura. Al lado de esa dirección habrían sido hacederos otros vectores, no menos legítimos, que hubiesen, de hecho, otorgado movimiento y diversificación a la monótona y repetitiva unanimidad, o casi unanimidad, del panorama de entonces, intensificando de este modo el avalorado conjunto.

Pero no fue así, y como el teatro de Nieva iba por otros derroteros, sintió éste la necesidad de emigrar, gracias a una beca para ir a París que el argentino Piterbarg le ayudó en 1950 a lograr. Allí pronto se introduce en la gran ebullición del ambiente literario. Traba conocimiento con Beckett, Adamov, Buttor, Roberto Mata, Ionesco. Precisamente yo tuve ocasión de conocer a éste último en el estudio de Nieva, en una tarde divertida, como todas las reuniones que allí se celebraban, a la vuelta de nuestro autor a Madrid.

Pero antes asiste éste en París al entreno de *La cantante calva*, en 1950, y al de *Esperando a Godott*, en 1953. Tales obras y el libro de Artaud, *Le Théâtre et son double*, confirman a Nieva en la dirección que llevaban sus propios esbozos de un teatro fuera, a la sazón, de las normas al uso en España para este tipo de espectáculos. Tal es el motivo por el que aludo ahora a los hechos citados. Pero vemos de pronto, que, abando-

nando aparentemente dichas actividades, Nieva deriva hacia la pintura, tiene amistad con Arp. con Wols y Brancusi, se adhiere al grupo "Cobra", de Bruselas, expone en la Bienal de París y figura dos veces en la de Venecia como uno de los representantes españoles. Obras suyas hay en La Albertina, de Viena, en el Museo de Lieja y en el madrileño Museo de Arte Moderno, tal como ha indicado en una tesis doctoral, aún inédita, la poetisa austriaca Angélica Becker.

En 1963, Nieva recibe en Francia el Premio Singer Polignac, compartido con Jehudi Menuhim y Nadia Bulanger.

Vuelve a España en 1965, y allí se dedica a la escenografía, actividad en la que introdujo un cambio importante, al utilizar el poliéster en sus escenografías. Pronto se le reconoce en este terreno, como maestro indiscutible y siempre brillante. Realiza él mismo los figurines, para asegurar la unidad escénica, en que figurines, decorados y luces constituyen piezas que al proceder de la misma mano forman un todo estilístico muy enterizo. Los mejores directores de escena le encomiendan numerosas obras para su colaboración en éste sentido: José Luis Alonso, Adolfo Marsillac, Miguel Narros, y otros. Entre las muchas personalidades que Nieva tuvo ocasión de tratar figuraba Felsenstain, y va a trabajar con él, como figurinista y escenógrafo (1965-1970).

Por fin, en el año 1970, se inicia, sistemáticamente, la entrada de Nieva en el ámbito de la creación literaria que le ha traído a esta Academia. Antes, sin embargo, había escrito ya la obra *Es bueno no tener cabeza*, de-

liciosa obrita que mantiene hoy toda su fresquísima vida. Su estreno, pese a todo, hubo de esperar aún cinco años.

Comienza así el gran interés que su teatro despierta entre las personas más alertas a los cambios de este género literario.

Se publican, una a una, sus obras. Se estrenan, con mucho éxito, bastantes de ellas. Es nombrado profesor de escenografía en la Escuela de Arte Dramático y en la Academia de Bellas Artes. Tiene una compañía propia que intenta hacer llegar sus obras a un público más amplio.

Pero pasemos a la consideración de éstas. El teatro de Nieva, si sabemos abrirnos a su radical originalidad, resulta absolutamente deslumbrante. En un momento histórico en el que el teatro es, y cada vez más, espectáculo, escenografía y dirección, con rebajamiento o semiencubrimiento del texto, cuya existencia asoma, en cierta medida, en forma vergonzante y como pidiendo disculpas, resulta que las obras teatrales de éste gran escenógrafo significan una paradójica vuelta a la importancia decisiva del encanto textual. Pero no se trata de una vuelta cualquiera. El texto surge ahora con una fuerza que habría que llamar irradiante y que tiene carácter explosivo. Una imaginación luciferina pone dinamita en nuestro entendimiento y todo en él estalla. Hay tizones incesantemente renovados en el incendio de nuestra expectación. El verbo ostenta tonalidades satánicas y nos quema su maravilla. El mundo se destruye y con las piedras de las ruinas se levanta súbitamente

un prodigioso palacio, absolutamente instantáneo, hecho de esplendideces, de fastos de la fantasía, palacio que, de pronto, sin saber cómo, desaparece. Y asoma, tras un prolongado silencio, una campiña inocente, dulcísima, que, poco a poco, no obstante, sin que podamos percartarnos del todo, se va tornando amenazadora y siniestra.

Una montuosa sensualidad curvilínea se ofrece, una seducción, un ambiente de ambigüedades de dicción, un coro de rebeldía contra el correoso convencionalismo y su maldad soterrada. Y, todo ello, en una fiesta orgiástica. Tal es, reducido a metáforas y símbolos, el teatro de Nieva.

Se trata de un teatro que con su regreso al lenguaje lleva a éste a su horizonte final, a los límites últimos de sus posibilidades, a su exasperación semántica. Los vocablos disparan, simultáneamente, una multiplicidad de sentidos; la escena se enriquece desde el centro mismo del verbo. Y ocurre que este teatro, tan relacionado (y tan distinto) con la mejor vanguardia europea, tan descendiente de Artaud como el propio Living Theater, o Grotowsky, pero tan personal y diferenciado de toda esa parentela filial que a Artaud le ha salido por esas otras tierras, ese teatro de Nieva, tan revolucionario y de hoy, se enraíza poderosamente en nuestra mejor literatura tradicional. Igual que la lírica lorquiana vino tanto de la línea que surgió de Baudelaire y el Simbolismo y se prolongó en España a través de Machado y Juan Ramón, cuanto de la poesía popular española del Siglo xv (*Canciones y Romances viejos*), y ésa es su gloria, así también, aunque de otro modo, Nieva. Este, tan metido en europeísmos renovadores de nuestro siglo, resulta

que es, de otro lado, un descendiente directo de la corriente casticista que encabezó el Arcipreste de Hita y que, a través del Arcipreste de Talavera, estalla luego, gloriosamente, genialmente, en la Celestina y el Quijote, y, finalmente, mucho después, en los esperpentos de Valle-Inclán. Es la gran tradición del lenguaje popular, seleccionado, acrecido y perfeccionado por la imaginación artística. A esa tradición, últimamente popular, pero también culta, Valle-Inclán le añade algo decisivo, una gran novedad: el ensanchamiento de la noción de verosimilitud hacia el lenguaje mismo. El lenguaje, y, sobre todo, el lenguaje popular hablado por algunos personajes de Valle-Inclán, *no es verdadero sino verosímil*.

Nieva, en cierta proporción, sale también de ahí, y se convierte, por su parte, en creador, personalísimo, de un idioma popular que, siendo sumamente verosímil, está inventado, de otro modo que en Valle, de raíz. Ahora bien: nuestro autor agrega, a su vez, a esta genérica herencia, otra cosa que modifica por completo el complejo en el cual entra: los elementos *irreales* que tanto sentido tienen en la literatura de nuestro tiempo: García Márquez, Torrente Ballester, Italo Calvino, Günter Grass. Y debo decir que esta presencia de lo irreal significativo se utiliza, en las comedias de Nieva cronológicamente *antes* que en esos autores, con la sola excepción de alguna obra de Italo Calvino. Hasta ese punto, el teatro de nuestro coterráneo posee originalidad.

Si el más alto estilo es, como se ha dicho, aquél que junta a la máxima diferenciación la máxima tradicionalidad, el de Nieva puede, sin duda, ser calificado de esta manera.

Y ahora pasemos a otro asunto. Varios críticos de Nieva han dicho, a propósito de su teatro que en éste hay una ausencia de psicología, y han hablado de su carácter coral y heráldico. Creer que el teatro o la novela han de ser forzosamente psicológicos no pasa de ser un prejuicio, en que curiosamente incurrió nuestro gran Ortega al comentar en este aspecto, negativamente, una de las mejores obras de Baroja (*El árbol de la ciencia*); y lo mismo, pero en sentido contrario, partiendo de la magna obra de Proust, le indujo a definir la novela como un "género moroso". Pero ni la novela tiene obligatoriamente que ser de ese modo, ni tampoco el teatro. En Nieva, nada de morosidad (conste que Ortega no habló, a este propósito, de teatro): en el escenario de las piezas de Nieva suceden multitud de cosas, infinidad de ocurrencias deslumbrantes y multicolores, una detrás de otra, como en Fellini, según algún crítico ha indicado. Todo en rápida sucesión, casi como en una película pasada en nuestro aparato de televisión a gran velocidad.

Llegamos así a preguntarnos la razón de que el teatro que nos ocupa prescinda de la psicología. El secreto de tales hechos yace, según creo, en que este teatro, sin dejar de ser, en el sentido más fuerte, teatro, resulta algo radicalmente poético. Por eso fueron los poetas sus primeros degustadores y entusiastas. Y ahora preguntémos: ¿por qué al ser poético ocurre ese fenómeno que nos preocupa? En un poema, salvo casos o momentos sin duda raros, sólo hay una psicología: la del autor; o mejor dicho, la del personaje poemático que figura ser el autor. En el teatro de Nieva ocurre, justamente, esto último. Por eso hablamos de coralidad. Si hay psicología esta es coral. No hay un personaje sino la refracción de

un personaje en múltiples espejos, o, puesto lo dicho en frase machadiana, "en un borroso laberinto de espejos".

¿Es esto lícito en el teatro? Naturalmente que sí, de forma semejante, aunque ahora en otro sentido y de otro modo, a lo que ha ocurrido en la narrativa del siglo xx. Baroja, en alguna de sus novelas, es un ejemplo de uso del personaje múltiple; y lo mismo John Dos Passos, *La Colmena*, de Cela, y muchos ejemplos más. Y si tomamos el encuadre del asunto desde más cerca, en el llamado "teatro del absurdo", Ionesco, Beckett, etc. precisamente por hacer un teatro también poético, la psicología desaparece por el motivo dicho, y lo que queda son hondos problemas existenciales semejantes a los que la poesía plantea, sin que nadie se escandalice. Y es que nuestro tiempo por razones que no sería difícil explicar, ha acercado y a veces casi confundido los géneros literarios, y esa es una de las novedades más sobresalientes del periodo. La poeticidad del teatro de Nieva la percibimos, sin más, haciendo una breve cala en su lenguaje, que nos hará ver algunos procedimientos retóricos que la poesía, y sólo la poesía, había puesto en circulación de un modo sistemático desde Juan Ramón Jiménez, pues los antecedentes en Rubén Darío y Machado son escasísimos (dos casos en el último y cinco en el primero) y, además, no son por completo semejantes.

Se trata de que en una metáfora contemporánea, por motivos claramente explicables, pero que aquí no voy, por supuesto, a explicar, se puede ya, desarrollar en el plano evocado B, en una ecuación $A=B$, sin necesidad de desarrollar alegóricamente el plano real A. El desarrollo de B ($b_1 b_2 b_3... b_n$) se justifica exclusivamente por

B₁ no por A ni por los componentes de A. Pues bien, este recurso, exclusivamente poético, y cuyos representantes han sido, a partir de Juan Ramón Jiménez, Pedro Salinas, Vicente Aleixandre, etc., *se dá con mucha frecuencia en el teatro de Nieva*. Y así en el *Combate de Opalos y Tasia*, esta última invita al paje Altosol a acogerse bajo sus faldas. De allí regresa con un ramo de flores diciendo: "A la vera de un volcán me las encontré. Hay de todos los colores y huelen a mil delicias". Tasia le pregunta por el maravilloso olor que Altosol desprende y por la causa de tales fragancias. Respuesta: "Metí el pie en un charco de agua de colonia. Todo aquello está lleno de sorpresas y picardías". Que Altosol recoja flores dentro de ese acogimiento faldero; que estas resulten de varios colores y que sean encontradas a la vera de un volcán; que meta el pie en un charco de agua de colonia son el desarrollo del plano real "cuerpo de la mujer= hermosa campiña", donde, evidentemente, puede haber ("desarrollo independiente") charcos, flores, etc. Aquí, además, el texto se complica con el uso del símbolo: "flores" y "agua de colonia" son, aparte de lo dicho, símbolos de algo placentero y gratificador. El símbolo había sido usado en el teatro antes de Nieva, desde la Epoca Simbolista hasta Buero Vallejo, pasando por Hugo Betti, etc. Lo nuevo y mucho más sorprendente es el "desarrollo independiente", de que antes hablé, que da al texto teatral una novedad refrescante y sorprendentísima. Vaya, ésto como un ejemplo entre muchos.

No entender que este teatro es radicalmente poético puede llevar a equívocos semejantes a los que produjo el de Valle-Inclán, del que decían los críticos anteriores

a los años sesenta, con sólo dos excepciones, que aquello no era teatro, sino excelentísima literatura. Hoy nos asombra este aserto porque más bien afirmaríamos exactamente lo contrario, a saber: que en Valle hasta las novelas esperpénticas son teatrales, obras que podrían, y hasta deberían, montarse con gran facilidad en un escenario. Así ha ocurrido, con extraordinario éxito, en el caso de Tirano Banderas. Aún no, pero todo se andará, con el Ruedo Ibérico, al menos en algunas de sus partes o episodios que se presten especialmente a tal transformación.

No menos teatralidad existe en Nieva. Creo que es difícil encontrar un autor tan centrado en el género que maneja como él y que, sin embargo, tanto le haya costado conquistar a un público normal. Antes comenté la paradoja encerrada aparentemente en el hecho de que un hombre que se inició con tan gran éxito como escenógrafo, haya devuelto al texto dramático, a la palabra de los personajes, y además, con una especialísima fuerza poética, como dije, todo lo que, desde las doctrinas de Artaud, había perdido en favor de la dirección y la composición escenográfica. Debo añadir ahora cómo ha sido posible este milagro. Y es que Nieva, curiosamente, no niega la concepción del teatro como espectáculo. Y lo extraordinario de la creación de nuestro autor es que ha sabido compaginar con asombroso talento ambas cosas: importancia suma del texto e importancia suma de la dirección y la escenografía. ¿Cómo ha logrado el difícilísimo compadreo? Reduciendo el texto a un intensísimo esquema, que permite todas las fantasías y todos los fastos visuales que quiera imponerle el director. Dicho de otro modo: el texto, comprimido, pero muy in-

tensamente poético (con frecuencia a través de un humor personalísimo) deja espacio a los manejos del director, del mismo modo que los libretos de las óperas dejan espacio para los manejos del músico. No en vano, a algunas de sus obras, Nieva las moteja de reóperas.

Creo, pues, que Nieva hace aquí una innovación que la nueva concepción del teatro necesitaba, ya que el puro predominio de la dirección parece una mutilación excesiva de lo que representa y acaso deba representar una obra de teatro, que siempre ha sido, ante todo, un género literario. Diríamos todo esto de un modo más breve del siguiente modo: en Nieva hay letra, pero dirección; dirección, pero letra, y letra de gran calidad literaria y eminente creación lingüística.

Y, aparte de todo esto, existe en sus composiciones una palmaria trastienda metafísica, y una profundidad de tipo diferente, pero no menor, a la del teatro del absurdo. Lo que Nieva trata, fundamentalmente en su teatro es el problema de las relaciones entre el hombre y la sociedad represiva que le rebaja, aplanada y disminuye, al impedir el desarrollo de sus necesidades profundas.

Hagamos un poquito de historia. Ya en el Romanticismo empieza la protesta contra las generalizaciones propias de la razón fisicomatemática que desde fines del siglo XVII y durante todo el siglo XVIII se fue aplicando progresivamente al mundo humano. En un principio, esta aplicación resultó muy fructífera, pues gracias a ella se implantan las ideas de igualdad, fraternidad, supresión de los privilegios de los nobles, derechos civiles,

etc. Pero una vez alcanzadas estas indispensables cotas, empiezan a verse los males que la intensificación gradual de esta tendencia trae consigo para la comprensión de lo individual, siempre discrepante, pues la Epoca Romántica tiene ya en mucho la individualidad del individuo, acrecida esta, gradualmente, desde, por lo menos, el siglo XIV. Esto hace que se perciban con mucha evidencia los daños que las generalizaciones traen consigo para el buen desarrollo de la vida humana, cuya característica es la concreción en un ser determinado.

Hay un "malestar" creciente en la cultura desde entonces, para usar, en otro sentido, la expresión freudiana, y en ese crecimiento son hitos importantes la Epoca Simbolista, en su costado filosófico, y, luego, la Generación del 27. Dentro de la primera, Unamuno exalta al "hombre de carne y hueso", frente a lo que el llamaba "entes de razón". Se refería evidentemente a la razón científica, que la Escuela de Frankfurt denominó después "razón instrumental". Bergson usó otra expresión para lo mismo, "inteligencia", al decir, que, "la inteligencia no puede conocer la vida"; y algo parecido vemos en Spengler. Se trata siempre de proclamar el carácter antivital de ese tipo de razón cuando aplicado al hombre. Ortega, en *el tema de nuestro tiempo* desarrolla aún más esta idea. La Generación del 27 parte de la misma noción, pero ahora haciéndonos ver cómo esa razón ha encarnado en la sociedad, cosa que ocurría ya desde fines del siglo XVII, pero que sólo ahora, al evidenciarse de un modo muy manifiesto, solivianta o desalienta y deprime. Todo el 27 consiste entonces en un ataque a la sociedad represiva, intolerante; represión e intolerancia que son consecuencia del hecho de que tal incorporado

tipo de razón no puede admitir excepciones. La ley de la gravitación universal se cumple en todo el cosmos sin salvar a ninguno de los mundos que lo componen. Y como esa razón, no puede conocer lo individual en que consiste la vida, irá contra ésta. Léase "El Angel de los números" y, en general el libro *Sobre los ángeles*, de Alberti; los poemas "Sin luz", "El árbol" o "El fuego" de Aleixandre; o "*La realidad y el deseo*", de Cernuda. Parece entonces que el problema no tiene solución. Leviatán y sus consecuencias sociales pueden más que su opositor, el hombre individual; es decir, pueden más que la vida humana. Cunde entonces un extremo pesimismo. Tan grande es éste que Aleixandre exclama: "¡Humano, nunca nazcas!". No puede haber una más grande falta de esperanza, en el mismo grado que observamos, por el mismo motivo, en los filósofos de Frankfurt (Marcuse, etc.), que son la versión filosófica de lo que hizo la generación poética del 27 (aunque creo que esto último no se ha dicho nunca).

Pero la razón científica no era la única razón posible. Hay una razón más racional en cuanto que no va contra la vida. Y, a partir de los años sesenta, esta razón no perniciosa empieza a triunfar en la sociedad: hablo de la razón vital de que Ortega había hablado a partir de 1925. Y aunque éste no analizó las cualidades del nuevo tipo de razón descubierto, nosotros nos atreveremos a decir sobre ello que si la razón científica era generalizadora, y, por tanto, *centralizadora*, este otro modo de razón que nos ofrece nuestro filósofo, al consistir en el pensamiento concreto del hombre en la circunstancia, habrá de manifestarse también como *descentralización*. Frente al *utilitarismo* de la razón abstracta, la *calidad de la vida* de la razón

vital; frente al *antivitalismo* de aquella, la *protección a la vida*, propia de ésta. A la vista queda que el mundo de hoy ha ampliado a vastas minorías y con más fuerza y extensión que en el 27, lo que antes era sólo propio de un grupo de artistas: aparece, en efecto, el ecologismo; la descentralización administrativa e incluso la del capitalismo; las autonomías de las regiones lingüísticas o étnicas; la descomposición de los Estados extremadamente centralistas del Este europeo; etc. Pero como la razón tiende a unir, y a la razón vital no puede ser en esto una excepción, junto a esta atomización regionalista, surge la búsqueda de agrupaciones mayores, que son mucho menos presionantes y represivas. Hoy es la unidad de Europa, tal vez pronto acrecida con nuevas naciones. Mañana, quizá, la del mundo occidental; y, acaso, acaso, un día, quién sabe si no demasiado lejano, la del mundo todo, siempre que la Historia vaya por el buen camino, cosa que nadie puede asegurar.

He tenido que hacer tan largo paréntesis, para comprender, si es que lo logro, el último entresijo del teatro de Nieva.

En éste, el tema fundamental es, precisamente, la represión de la sociedad, pero en un nivel o punto mucho más avanzado que el que hemos visto en la generación del 27, y que viene a coincidir con la magnificación de esas mismas ideas en la sociedad occidental a partir de los años sesenta: por lo pronto estamos ahora ante una libertad de situaciones infinitamente mayor en todo lo referente a lo que antes permanecía reprimido, sobre todo en el aspecto erótico, que es, probablemente, el más visible. Lo instintivo irrumpe y domina. Véanse en Nieva, *Pelo de tormen-*

ta, *Delirio del amor hostil*, *Es bueno no tener cabeza*, *La carroza de plomo candente*, *El combate de Opalos y Tasia*. Esta liberación se traduce, dentro de su obra, en una liberación también lingüística, no sólo porque ahora se nombra con una maravillosa desverguenza, lo que antes era innombrable, sino porque, correspondientemente, a esa libertad, aparece, de otro modo, una libertad idéntica frente a la fría lógica, y, de este modo, ahora domina de un modo deslumbrante, el uso de *irrealidades significativas*, y no sólo, el de la fantasía lingüística, la deformación o traslado semántico, la utilización, por ejemplo, como insulto o taco, de nombres de pueblos (hay ya en una obra de Lope el empleo de la palabra "Mallorca" en ese mismo sentido).

Recuérdese que los estudiantes franceses, en su rebelión de 1968, decían, no sé si comprendiendo del todo su propio dicho, aquello de "la imaginación al poder". Ya antes, Lorca, en el poema "Tiovivo" había enaltecido la imaginación de los niños, poniéndola por encima de la racionalidad adulta: "Los niños ven lontananzas desconocidas de la tierra". O sea, 'ven lo que la razón de los mayores es incapaz de percibir'. No podemos dudar de que hay aquí una gradación creciente del mismo fenómeno fundamental. Y al esclarecer, de este modo, el teatro de Nieva, si en realidad lo hemos hecho, se aclara también la utilización de irrealidades en la narrativa hispanoamericana y europea de esos tiempos. Aquí, en la Academia, tenemos un buen ejemplo de lo propio: la obra de nuestro compañero Gonzalo Torrente Ballester.

Naturalmente existe, además, en Nieva, también en un tramo más elevado de la espiral, aquella crítica de la

España negra (*Los españoles bajo tierra*, etc.) que el 98 había iniciado, y una crítica, igualmente, de las otras opresiones que el hombre ha padecido a lo largo de los siglos. Se critica asimismo la visión enteriza de la realidad, y aparece lo intermedio, lo que no es ni esto ni aquello, que son puros entes de razón, como diría Unamuno. Asoman criaturas fuera de lo común, o fuera de lo esperable desde ese punto de vista: un "hombre-monja", una orden religiosa "entreverada", etc. Se trata de romper todos los límites que la razón abstracta impone; burlar, por todos los medios y desde todos los ángulos, esa razón que impone fronteras inviolables a las criaturas todas de la realidad, tan independiente, sin embargo, unas de otras. Como dice uno de sus críticos, Jesús María Barraón, Nieva nos presenta "la aceptación de la totalidad del ser, tanto en sus luces como en sus sombras, incluyendo lo prohibido y lo culpable".

De este modo, el teatro de Nieva atraviesa la "puerta estrecha", y nos hace ver el misterio del ser, misterio que tiembla en el trasfondo invisible adonde no llegan nuestros ojos racionalizados, utilitarios, indignos de ver la suave verdad que en cada persona humana existe, más allá de las convenciones y las imposiciones. Es, pues, el suyo, un teatro profundamente moral, precisamente porque no es moralista ni dogmático. Nos hace ver en el hombre nada menos que todo un hombre.

Bienvenido, pues, Nieva, a esta Casa, a la que tanto ha de contribuir con su talento.

CARLOS BOUSOÑO

