

Teatro Furioso y carnaval: La poética de Francisco Nieva a través de *Los españoles bajo tierra o el infame jamás*

Furious Theatre and carnival: Francisco Nieva's poetics throughout *Los españoles bajo tierra o el infame jamás*

Paulo Olivares R.

Universidad Complutense de Madrid, España
pauloolivares@hotmail.com

Resumen

A través de un análisis dramatólogo de la obra *Los españoles bajo tierra* de Francisco Nieva, se accede a la estética del carnaval que el mismo autor describe en su poema "Teatro Furioso" y que da cuenta, por una parte, de su concepción poética y, por otro, del modo en que ésta opera ideológicamente en la construcción de sus dramas.

Palabras clave:

Dramatología – carnaval – polifonía – ritualidad – ideología.

Abstract

Through a dramaturgic analysis of Francisco Nieva's play *Los españoles bajo tierra*, we access to the carnival aesthetic which is described by the author himself in his poem "Teatro Furioso" in which he talks about his poetic conceptions and the way they operate ideologically in his dramatic constructions

Keywords:

Dramatology – carnival – polyphony – rituality – ideology.

"Hegel observa en algún lugar que todos los grandes acontecimientos históricos suceden por así decirlo, dos veces (olvidó añadir: la primera como tragedia, la segunda, como una farsa)."
Terry Eagleton. *Ideología. Una introducción*.

El nombre de Francisco Nieva (Valdepeñas, Ciudad Real, 1924) dentro de la dramaturgia española del siglo XX y XXI está ligado a la rica relación dialéctica entre tradición y vanguardia, que se manifiesta en una clara opción por el barroco tanto en su escritura como en sus puestas en escena, de modo tal que se erige como un renovador crítico del teatro burgués de la posguerra. Académico de la Real Academia de la Lengua Española desde 1986 y merecedor en dos oportunidades del Premio Nacional de Teatro (1980 y 1992), el Premio Nacional de Literatura (1992), el Premio Príncipe de Asturias (1992) y el Premio Valle-Inclán (2011), entre otros, la obra dramática de Nieva se puede dividir en dos agrupaciones importantes. Por una parte están las obras que denomina Teatro Furioso, entre las que se encuentran *El fandango asombroso* (1961), *El combate de Ópalos y Tasia* (1964), *La carroza de plomo candente* (1969), *El rayo colgado y peste de amor loco* (1969), *El paño de injurias* (1974), *Los españoles bajo tierra* (1973), *Coronada y el toro* (1974), por nombrar algunas. El segundo conjunto de obras las denomina Teatro de farsa y calamidad, grupo conformado por *Malditas sean Coronada y sus hijas* (1968), *La señora tártara* (1969), *El baile de los ardientes* (1974), *Delirio del amor hostil* (1977), *La magosta* (1978), *Salvador rosa o El artista* (1983) y *Catalina del demonio* (1988). Si bien Nieva empezó a escribir en la década del cuarenta, su primera publicación recién aparece en 1971, fecha desde la que se presenta una marcada distancia entre el proceso de creación textual y su puesta en escena. Al año siguiente de la edición de sus obras completas (2007)¹, se publicó el único poema de Francisco Nieva que ha visto la luz con autorización del autor. *Teatro Furioso* (2008), según sus propias declaraciones, puede ser considerado como su poética y, a la vez, es el nombre bajo el cual se agrupa una serie de obras entre las cuales se encuentra *Los españoles bajo tierra*, escrita en 1973, publicada en 1988 y estrenada en 1992.

A pesar de que las poéticas suelen tener como objetivo fundamental describir y normar la construcción del texto dramático y su escenificación, en el caso de Nieva, *Teatro Furioso* tiene dos propósitos relativamente distintos. Por un lado, busca señalar el objetivo de su creación teatral, la misión estética que cumple y que se vuelve demanda para cierto tipo de teatro y, por otro, delimitar un universo interpretativo, dentro de un espacio de sentido desde donde valorar y validar su dramaturgia.

A modo de síntesis preliminar, consideramos que la poética del teatro furioso está fuertemente ligada a la estética del carnaval, tanto por las alusiones directas al imaginario carnavalesco y del "mundo al revés" –no como topos, en sentido de Curtius (1995), sino como una estructura originada en la *impossibilia*–, como por las implicaciones que debe tener el teatro. Este vínculo coincide, además, con el modo en que lo carnavalesco se relaciona con la realidad, es decir, mediante una distancia crítica y a la vez ciega, no de continuidad, sino de oposición. La unión entre la propuesta de Nieva y la estética del carnaval también se puede apreciar en el conglomerado de epítetos propios del discurso de mascaradas: ceremonia ilegal, vida alucinada, crimen gustoso, aquelarre, alteración, disfraz, antifaces, otro mundo, otra vida, el más allá de nuestra conciencia.

¹ Nieva, Francisco. *Obras Completas* (2 vol.) Madrid: Espasa Calpe, 2007.

A partir del poema *Teatro Furioso*, a continuación se expondrán las características de la poética de Francisco Nieva, relacionadas con el carnaval para, más adelante, analizar la obra *Los españoles bajo tierra* en virtud de las categorías que José Luis García Barrientos propone para el comentario de una obra de teatro.

1. *Teatro Furioso* y la estética de carnaval

A partir de los escritos de Mijail Bajtín y de las categorizaciones del teatro carnavalesco propuestas por Javier Huerta Calvo, es posible señalar que la noción de carnaval se aproxima a una cualidad estructurante de un tipo de teatro específico (comedia, farsa, entremés, parodia, mojiganga), más que a un motivo presente en la creación dramática. Esto se evidencia en que el carnaval posee una estructura teatral que ha trascendido las restricciones cronológicas de su celebración para dar paso a una cosmovisión carnavalesca propia de ciertas creaciones dramáticas. Incluso, *carnavalización* es “el término utilizado por Bakhtin para describir el efecto modelador del carnaval en los géneros literarios” (Selden et al. 59).

En la relación entre teatro y carnaval, destaca un elemento constituyente: la construcción de la verdad por medio del diálogo (polifonía) como negación de la autoridad ideológica de la voz del autor. Consideramos que esta característica que Bajtín restringe al ámbito narrativo, sitúa al drama como el género más próximo a la carnavalización en el sentido de que, por medio del diálogo, voz sin mediación, se construye la verdad, tal como señala José Luis García Barrientos:

La característica primordial del lenguaje de diálogo se deriva de la *inmediatez* representativa que distingue el modo dramático del narrativo y que se traduce en la oposición entre estilo o, mejor, discurso *libre* y *regido*... Los diálogos entre los personajes de una novela, independientemente de su estilo (directo, indirecto, indirecto libre o monólogo interior), están siempre en última instancia “regidos” por la voz del narrador, es decir, subordinados necesariamente a su monólogo constituyente. Se puede disimular más o menos, pero el diálogo narrativo es siempre un diálogo narrado... Únicamente en el drama encontramos ese genuino diálogo no solo en estilo *directo*, también *libre* de todo régimen, como (y porque) libre de cualquier mediación está el drama por definición. (García Barrientos 51-52)

Lo anterior implica que el drama es autónomo respecto de la realidad, en la medida que la representación adquiere independencia de la autoridad de la voz del dramaturgo. En este sentido, el drama es carnavalesco por la distancia intrínseca que media entre la voz del autor y lo representado, y por tanto, transgrede la noción de autoridad, propia de la categoría que estudiamos.

En cuanto a la instauración del “mundo al revés”, otra característica propia del carnaval, en el drama no funciona solo como recurso retórico para expresar lo cómico, la parodia e incluso el horror. De hecho, forma parte del universo estructurante sobre el cual se vierte la transgresión de los valores legitimados y de las ideologías dominantes. Por medio del “mundo al revés” se presenta un conglomerado de acciones, espacios y personajes que dan cuenta del reverso del

mundo y, de este modo, según Bajtín, se logra “el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes. [Se opone] a toda perpetuación y reglamentación, [y apunta] a un porvenir aún incompleto” (Bajtín 15).

Estas consideraciones genéricas respecto del carnaval pueden percibirse en la declaración poética que hace Nieva respecto de su *Teatro Furioso*:

“Teatro furioso”

El teatro es vida alucinada e intensa.

No es el mundo, ni manifestación a la luz del sol
ni comunicación a voces de la realidad práctica.

Es una ceremonia ilegal,
un crimen gustoso e impune.

Es alteración y disfraz:
Actores y público llevan antifaces,
maquillajes, llevan distintos trajes...
o van desnudos.

Nadie se conoce, todos son distintos,
todos son los otros,
todos son intérpretes del aquelarre.

El teatro es tentación siempre renovada,
cántico, lloro, arrepentimiento,
complacencia y martirio.

Es el gran cercado orgiástico y sin evasión;
es el otro mundo, la otra vida,
el más allá de nuestra conciencia.

Es medicina secreta, hechicería,
alquimia del espíritu,
jubiloso furor sin tregua (*Teatro...*)

¿Qué elementos conforman la proclama creativa de Nieva? En primer lugar, el distanciamiento de la noción de realidad, como huída pero al mismo tiempo como radicalización propia de los movimientos de vanguardia, especialmente del surrealismo, a modo de ampliación de los límites de la realidad: “El teatro no es el mundo, ni manifestación a la luz del sol”, “es el otro mundo, la otra vida / el más allá de nuestra conciencia”. Esta ampliación de los límites de la realidad concuerda a la vez con un segundo punto: el teatro como rito.

Adjetivaciones como *ceremonia ilegal*, *aquelarre*, *gran cercado orgiástico*, entre otras, proponen una dimensión ritual, casi litúrgica, por medio de la cual se entra en mundos de representaciones, en la gran mascarada. Vale la pena recordar el origen ceremonial del carnaval como fiesta pagana y su traslación a la cultura cristiana durante la Edad Media, tal como señala Huerta Calvo:

Es sabido que estas fiestas se superpusieron sobre la celebración del nacimiento de Cristo, de suerte que el espíritu dionisiaco de la *libertas decembris* romana se perpetuó luego en las ceremonias paródicas y burlescas de la Navidad cristiana medieval, que dieron en una serie de insólitas manifestaciones como las muy difundidas fiestas de locos. (18)

Así, la ritualidad da la espalda a la autoridad pues conecta con el mundo de lo prohibido, de lo oscuro, mucho más cercano a la misa negra que al acto oficial. O, como escribe Nieva, “es una ceremonia ilegal, / un crimen gustoso e impune”.

En tercer lugar, hay una apelación constante a un espacio de igualdad donde las jerarquías se pierden y la identidad se confunde: “Actores y público llevan antifaces/... Nadie se conoce, todos son distintos”, de modo tal que se provoca la fuga del yo hacia los terrenos de la incertidumbre, del miedo y del placer.

También, y por lo mismo, el teatro es fusión y agonía de las pulsiones psicoanalíticas profundas, encuentro entre la muerte y la libido, una representación simbólica de la lucha entre eros y tánatos: “El teatro es tentación siempre renovada, / cántico, lloro, arrepentimiento, / complacencia, martirio”. Con todo, el teatro furioso no es evasión, mera forma sin contenido, viaje ilusorio, ya que del mismo modo que da la espalda a la “realidad práctica”, el teatro debe estar comprometido con la “alquimia del espíritu”.

En resumen, las nociones de polifonía, “mundo al revés”, ampliación de los límites de la realidad, ritualidad, alteración de la identidad, lucha entre vida y muerte, y compromiso con el espíritu, propias del *Teatro Furioso*, se plasman en la construcción dramática de la obra *Los españoles bajo tierra*. A continuación veremos cómo se articulan en cada uno de los aspectos del drama.

2. Ficción y dicción dramática

2.1 Ficción dramática

Los españoles bajo tierra o el infame jamás es una “función en tres actos” con dos “mutaciones” dentro del primero, que obedecen a la lógica de cuadro. La acción se inicia sobre la cubierta de un barco que cruza el estrecho de Messina rumbo a Sicilia, con don Dondeno y su sobrino Cambicio, los cuales conversan con dos prostitutas (Cariciana y Locosueño) que huyen del Perú buscando “un caballeros con perfil de moneda” (15). Estos personajes enfrentan una serie de situaciones, en las que conocen a personajes como Kean Rosengarten, pintor que se muestra con un gran cuadro hiperrealista y que introduce a los viajeros de la situación política de Sicilia, donde los españoles ya no gobiernan.

A partir de esta situación, Dondeno decide que deben partir de visita donde el virrey de la isla, Lucas Jordán. En el camino, se encuentran con Christa Vivalmondo, enterradora de niños, que

los recibe de mala manera, lo que indica el rechazo que sufren los españoles dentro de la isla. Ya en la puerta de palacio aparece Reconejos, un bufón “petolocuaz reconocido”, que les informa que deben esperar, pues todos reposan.

El segundo acto se desarrolla en las salas del palacio subterráneo. Dondeno y Cariciano asisten al encuentro de algunos esperpentos simbólicos de lo que fue España, como por ejemplo Fray Mortela, “en nombre de lo que no cambia en la Universal Testarudez” (32) y Gargarito, el barbero del rey, que se caracteriza por su cizaña y afán conspirativo. Progresivamente, estos personajes van mutando para convertirse en criaturas extrañas de las cuales deben huir Locosueño y Cariciana, y que terminan confundiendo al siempre ordenado Dondeno.

El tercer acto sucede en la cámara virreinal. Los virreyes, Doña Carlota y Don Lucas, se encuentran sobre la cama leyendo vieja correspondencia. Aparece Gargarito para contar lo sucedido con los viajeros mediante una representación que se funde con la realidad y abre la puerta a la catástrofe: mediante una serie de sucesos extraños, de alteraciones de los caracteres y develamientos, mueren, en un enfrentamiento, Fray Mortela a manos de Gargarito y este último a manos de Reconejos. A continuación, el lecho virreinal se hunde transformándose en un catafalco. Entre el alboroto, Dondeno, Cambicio, Cariciana y Locosueño, a modo de plegaria, anuncian la llegada de una nueva era.

La estructura del drama es cerrada, como los ritos, lo que obedece a un tiempo y espacio determinado, del mismo modo que presenta una clara jerarquización de la acción principal y las acciones secundarias (centradas en la figura de Kean, el pintor y Christa, la enterradora de niños muertos). Las repercusiones del drama son proyectivas en la medida que anuncian y abren un nuevo espacio diegético al final de la obra.

De acuerdo con la importancia del espacio semantizado que presenta la obra, es posible considerarla como un *drama de ambiente* y establecer un vínculo con la estética de “mundo al revés” propia de la poética de carnaval, como se verá más adelante en el análisis del espacio. Por su parte, la obra transgrede la tradición cultural, en especial la teatral, de forma cifrada, invertida, paródica. Una evidencia de esto radica en la sutil relación que *Los españoles bajo tierra* tiene con *Hamlet* de William Shakespeare, principalmente como crítica al hecho trágico, expresada en el planteamiento de la catástrofe. En ambas obras, es por medio del teatro (la representación dentro de la representación) que la acción sufre la peripecia necesaria para provocar la anagnórisis. No obstante, en la obra del dramaturgo inglés, el final trágico implica la muerte del protagonista por medio del duelo de espadas; en la obra de Nieva, en cambio, la muerte de los conspiradores por, paradójica y simbólicamente, manos del bufón, es reveladora de la podredumbre moral, social y política que subyace en lo que queda del virreinato. En Nieva no hay héroe, puesto que se confunden con villanos que deben morir para promover el renacimiento. Además, tanto en *Hamlet* como en *Los españoles bajo tierra* hay un contexto de descomposición, pues Elsinor y Sicilia son víctimas de la corrupción; mas en Dinamarca se personaliza el conflicto apelando a un héroe trágico, mientras que en Sicilia el hundimiento es colectivo, por lo que la participación en el drama es común a todos los personajes. En *Hamlet*, lo que queda es el silencio, mientras en Sicilia es un ave Fénix que renace, un llamado a la juventud que, en Shakespeare, no tiene otro destino que el suicidio y el sacrificio; en Nieva, en cambio, es vehículo de transformación, aire nuevo renovado que sobrevive al hundimiento de España y, por ende, no nihilista.

2.2 Acotaciones

En primer término, desde el punto de vista del lenguaje dramático, las funciones de las acotaciones apuntan sobre todo a elementos diegéticos y no meramente dramáticos (en sentido de escenificación). La temporalidad y la espacialidad de la obra se ofrecen de modo poético y excluyen indicaciones expresas para la puesta en escena:

*La acción transcurre en Sicilia, mientras cantan las codornices del siglo XVIII.
Cubierta de nave que cruza el estrecho de Messina. El viento panorámico sacude tapices de tormenta.
Bajo unos agitados toldos conversan cuatro pasajeros. Son Cariciana y Locosueño, dos damas de aventura; Cambicio, joven caballero provinciano, y su tío Dondeno de Cáceres, gran mezquino. (9)*

Esta acotación inicial permite, en primer lugar, situar la acción temporal y espacialmente, pero no su escenificación, del mismo modo que introduce los personajes en tanto sujetos del drama y no en tanto carácter. Cabe destacar que en esta introducción priman los elementos descriptivos personales, es decir, las referencias nominativas (Cariciana, Locosueño, Cambicio y Dondeno) y psicológicas (damas de aventura, joven caballero provinciano y gran mezquino, respectivamente). Estas denominaciones y descripciones concuerdan con la caracterización de personajes propia de la farsa según la definición de Pavis: “personajes típicos, máscaras grotescas, payasadas, mímica, muecas, lazzis, equívocos verbales, un montón de sal gorda de situaciones, de gestos y de palabras, en un tono copiosamente escatológico u obsceno” (205).

Es importante situar, debido a este uso de las acotaciones, al drama de Nieva en la tradición de Valle Inclán, por ejemplo en *Farsa y licencia de la reina castiza* o *La marquesa Rosalinda*, donde encontramos acotaciones cargadas de valores literarios y en las que existe una clara presencia de la función poética que problematiza la actualización en escena.

Al interior del drama, además, encontramos acotaciones dramáticas que confirman la presencia de la función poética:

Las inacabables y negras salas del palacio subterráneo. Dispersos, como suspendidos en la sombra, algunas hachas y candelabros. Entra Cariciana, que carga con el pequeño féretro, tirando de Cambicio, muy perplejo. (31)

Las sigue convertido en monstruo de pasión. (41)

Acción rápida subrayada por delirantes fulgores. Gargarito clava el puñal en el lomo de Fray Mortela y, casi al mismo tiempo, Reconejos hunde otro de los puñales en ronda en los riñones de Gargarito. Los dos caen como muñecos chafados, mientras se prolonga hasta extinguirse un solo misterioso Reconejos, que saluda militarmente a los virreyes. (57)

Este uso de las acotaciones remite al quiebre entre representación y realidad, ya sea intra o extradiegética, lo que pone en tensión la autoridad del discurso dramático a modo de “carnavalización” de la construcción del texto. Del mismo modo, esta transformación de los códigos textuales del drama da a la palabra el poder de vehicular el género, tal como el mismo Nieva señala:

El gran barroco de concepto que fue Calderón –al igual que Shakespeare, otro barroco– fue representado por Grotowski en Polonia, en una versión de *El príncipe constante*, sin nada más que un actor desnudo, sobre una mesa de clínica. Solo la palabra es dueña del teatro. Lo demás, solo es una forma de dorar la píldora. (Nieva *Solo la palabra...*)

2.3 Diálogo

Como se mencionó antes, la polifonía es una característica de la estética del carnaval y se expresa a cabalidad en *Los españoles bajo tierra*. Al analizar la manera de construcción del diálogo, se observa que este es profuso en juegos de palabras y figuras retóricas que trascienden la poesía para instalarse en una ambivalencia entre el registro culto y el habla popular. Se asiste, por tanto, a una desacralización del lenguaje literario al mismo tiempo que incorpora elementos antiliterarios, familiares, corporales, instintivos más que racionales, alegres y vitalistas. Esto implica tensar el decoro como recurso expresivo propio del desparpajo de personajes cosificados y condenados por la máscara, traducido en la unidad de estilo, con variaciones ilusorias de contraste, dadas por recreaciones de sociolectos, como se puede ver en la oposición entre Cariciana/Locosueño y Cambicio/Dondeno:

CAMBICIO. Disiento, señorita. En Italia hay tantos cornudos como en cualquier sociedad civil, y se les tolera. Y con los avances del siglo llegarán a ser agasajados.

CARICIANA. Eso es una mentira muy gorda y la realidad lo desmiente. Véase, si no (*Girando a plenos pulmones*) ¡Ah, de la isla de Sicilia! ¡Han llegado putas, putas frescas y acompañadas de sus respectivos maridos! ¡Acudan, que se hace tarde al amanecer!

LOCOSUEÑO. (*Imitándola*) ¡Putísimas, arrastrando colas, hermosas como flores rociadas!

DONDENO. Pero, ¿has visto, sobrino, qué rémoras éstas? ¡Cállense, provocadoras!

CARICIANA. No nos da la gana. ¡Putas viajeras, mariposas marinas, oliendo a viento lejano! ¡Ya han llegado las preciosas! (*Mirando provocativamente a Cambicio*) ¡Las completamente desnudas debajo de sus vestidos!

LOCOSUEÑO. ¡Putirramplias de ensanche, putiesparcidas en el aire!

DONDENO. ¡Ah, qué abominaciones! Ahora el cielo se cierra para nosotros. (16-7)

FRAY MORTELA. Cuánta insidia hay en esta vida. Habladurías, falsos testimonios, mentiras...

LOCOSUEÑO. Desde un lugar disimulado, se lo escuché decir a Reconejos, a quien pegaba una paliza esa mujer de arriba. Yo, como ustedes comprenderán, soy indiscreta.

FRAY MORTELA. Mentiras, falsos testimonios. ¡Cuánta vesania, cuánto encono!

LOCOSUEÑO. Y esos perros de Satanás se alimentan de niños muertos.

FRAY MORTELA. Habladurías, pitos y flautas.

LOCOSUEÑO. En un armario he descubierto todo un huesario en miniatura. ¡Qué dolor!

FRAY MORTELA. Falso testimonio, mala pata.

GARGARITO. (*bajando su balancín*) Tú te pierdes por los armarios.

LOCOSUEÑO. En uno que atravesaba el Júcar nació yo.

DONDENO. ¿Escuchas esto, Cambicio? Nos pueden matar a todos. Aquí solo hay brujas y demonios. (40)

Las funciones teatrales del diálogo se concentran en la cantidad de información dramática y caracterizadora que existe. El carnaval, en cuanto fiesta, es fundamentalmente acción, y en el teatro se traduce en palabra llena de movimiento. Inculpaciones, expulsiones, contradicciones y oposiciones conforman el universo dramático del diálogo en la obra de Nieva, al mismo tiempo que, gracias al poder que el autor deposita en la palabra, se crea realidad en la caracterización de los personajes, el espacio y el tiempo. En consecuencia, por medio del diálogo se reproduce una violencia risueña como motor de la acción, como fuente de enfrentamiento y de humor, a la vez que, por medio de la dicción, los personajes crean la realidad que los circunda, con prejuicios, apreciaciones, sentencias, e incluso dan realidad a personajes que no están en escena (como los ayudantes no visibles de Kean Rosengarten).

En paralelo, el diálogo aporta información propiamente diegética, funcional para la comprensión de la acción, y sobre la que se estructuran elementos temporales y espaciales que proporcionan guiños, tanto para la identificación como para el extrañamiento. En este sentido, se deben entender las alusiones a territorios concretos, reales: Sicilia, Perú, Valencia, Cádiz, entre otros.

En cuanto a la función ideológica o didáctica del diálogo, se puede decir que, si bien hay una marcada intención de distanciamiento de la "realidad práctica", como Nieva menciona en su poética, el enfrentamiento de los personajes, en el diálogo, expresa un juego de oposición de discursos, que, a la vez, denuncian al emisor. En cierta medida, la enunciación delata al emisor en tanto que participa del debate tal como lo hacen los personajes de *Luces de Bohemia*. Es preciso mencionar que la función ideológica poco tiene que ver con un compromiso declarado con algún metarrelato externo, sino más bien a la oposición de visiones de mundo en el sentido de lo que Terry Eagleton llama "proceso material general de producción de ideas, creencias y valores en la vida social", emparentándolo con el concepto de cultura puesto que denota "todo el complejo de prácticas de significación y procesos simbólicos de una sociedad determinada" (52).

La oposición de discursos configurados en los diálogos permite evidenciar el esquema de debate en el que la pretensión de verdad hegemónica se diluye en la discusión. Los diálogos son parte constituyente del rito mediante el cual se destruyen las creencias y del que, tanto personajes como público, no pueden huir, tal como lo pide el dramaturgo en su concepción de teatro furioso. En *Los españoles bajo tierra* debemos ver esta función como la lucha entre complacencia y emancipación respecto de un estado de la sociedad, la historia y el ser humano, réplica de la crisis que evidencia la poética del carnaval.

La función poética está dada, como ya mencionamos, por las características del registro, del estilo y del contraste entre el lenguaje rudimentario y los recursos retóricos de alta cultura, pero como desacralización del habla legitimada. Y en este caso, nos encontramos en un escenario que homogeniza el lenguaje de las acotaciones y del diálogo, por medio del uso del lenguaje plástico, espectacular, que mezcla lo barroco con lo popular, que apela a lo visual y a lo sonoro. La palabra, en consecuencia, se vuelca con toda su expresividad en la necesidad de dar vida a un cuerpo dramático que no existe con anterioridad y que remite a sus propios códigos internos. Esto implica una concepción del teatro como mundo independiente, creado por y para la palabra, a la que también se puede someter las consideraciones de la poética de Nieva, algo así como la *palabra furiosa*.

Ejemplos de lo anterior son el uso de juegos retóricos para dar realidad a los actos sexuales, a la obscenidad, creando un universo escatológico autónomo, al mismo tiempo que el entramado de alusiones a la estética de la magia negra, de lo diabólico, incluso, de lo gótico. Por su parte, Nieva utiliza tópicos románticos para criticar la razón del discurso ilustrado y, en este sentido, enfatiza las imágenes negativas propias de la estética de "lo negro": humor negro, magia negra, pintura negra (Goya) y misa negra. Esto concuerda con la noción de "mundo al revés" y confirma nuevamente al carnaval como categoría estructurante de la obra.

Aunque no se encuentra en los diálogos la función *metadramática* de forma evidente, el juego entre realidad y ficción que se establece con las pinturas de Kean Rosengarten es, veladamente, una reflexión a la noción de representación y a la relación del arte con la realidad, por lo que la obra también ofrece un debate respecto del drama como creación y una crítica a la estética realista (incluso positivista y racionalista) encarnada en el pintor alemán que "pinta horas que pasan" (8). Del mismo modo, se entienden como reflexiones metateatrales el diálogo que se produce en torno a la teatralización que hace Gargarito, de la persecución de Locosueño:

GARGARITO. ...Y he pensado que, aprovechando el teatrillo de los fantoches, éstos que ya no van a salir se manifiesten a lo trágico delante de sus señorías. Por pasar el rato. A ella la tengo aleccionada, y su buena cuenta le tiene el hacerlo como es debido. Que mueran cantando.

DON LUCAS. Tu crueldad es incomparable. Eso es ya de circo romano.

DOÑA CARLOTA. Tampoco es tan desacertado. Si ella viene a pedir clemencia, ¿por qué no va a representar lo que pide con muchísimo sentimiento? Si al dolor se le pone un marco, ya es teatro. ¡Qué travieso es este barbero! (48-49)

Estas reflexiones sobre el teatro presentan una triple consideración. Desde el punto de vista del autor (representado en la figura de Gargarito) existe una clara intención de consternar, provocar, explicitar la crueldad como espectáculo. Desde el punto de vista del público (representado por Doña Carlota y Don Lucas) se expresa la consternación pero a la vez la complacencia con el dolor como espectáculo, la reivindicación de la distancia que permite el goce estético y cuestiona el poder transformador del arte, que busca conmover descomprometidamente, propiedad también de lo sublime. Como tercera consideración, la representación busca confundir realidad con ficción, mostrando también el carácter ambivalente del teatro en tanto rito, donde las configuraciones se pierden, lo cual recuerda estrategias del *Living Theatre* o del Teatro de la Crueldad de Artaud. Finalmente, en relación a las formas del diálogo, no se asiste a otras formas que no sean las propias del coloquio, configuración mediante la cual se expresan las oposiciones de las que hablábamos anteriormente, con la presencia de un solo monólogo en coloquio que es el parlamento fúnebre de Cariciana.

3. Tiempo

El tratamiento del tiempo dentro de la obra es idealizado. Si bien podría hablarse de un drama histórico al situar la acción en un pasado específico ("*La acción transcurre en Sicilia, mientras cantan las codornices del siglo XVIII*" [9]), esta ubicación es alegórica, con repercu-

siones actuales y proclamas futuras. Ciertamente es que la estética de carnaval trasciende los límites temporales en la medida en que la estructura ritual implica una reproducción resemantizada de hechos sucedidos en tiempos míticos. De este modo, las repercusiones de la acción dramática, más allá de su temporalidad real, exigen un proceso de semantización de los elementos diegéticos en virtud de una nueva ritualización, esta vez en escena. Dicho de otro modo, la localización mimética del tiempo, declarado en el texto, distancia el significado del rito en una escenificación actual.

El drama está constituido por el diálogo entre un tiempo patente (tiempo escenificado) y un tiempo ausente, fuera de escena, que es el tiempo de la decadencia del virreinato de Sicilia y el desplazamiento de la autoridad española del centro político que ocupaba. No obstante, la obra obedece a un escrupuloso orden cronológico a través de escenas temporales (bloques de acción dramática) separadas por elipsis que implican cambios de espacios, específicamente dentro del acto primero segmentado por dos "mutaciones", tanto temporales como espaciales, y el paso a los actos sucesivos.

La suma de los tiempos refiere a la extensión de un día, en el que transcurre la acción con isocronía clara sin alteraciones de velocidad ni ritmo marcadas.

La relación que existe entre el tiempo del drama y la distancia temporal a que está sujeta la recepción, permite que la dimensión temporal de la obra adquiera un alto grado de semantización que incluso puede llegar a la tematización, tanto más cuanto se considere la referencia que título y subtítulo hacen del tiempo y del espacio: *Los españoles bajo tierra* (espacial) o *el infame jamás* (temporal). En este caso, el *jamás* funciona en forma ambigua, puesto que es por un lado un deseo, pero, a la vez, remite a un tiempo indefinido, infinito o utópico de negación.

4. El espacio

Al definir este drama como una obra de ambiente, nos encontramos ante un espacio claramente tematizado, sobre el que debemos detenernos.

En primer lugar, nos encontramos ante espacios múltiples y sucesivos. Estos se configuran a través de las acotaciones. Su significación viene dada por los diálogos y las acciones de los personajes, especialmente a través de signos sonoros, corporales y verbales, más que escenográficos.

Un estudio detallado del espacio en la obra de Nieva implica revisar las relaciones *paradigmáticas* (equivalencia de cada uno de los espacios con otros signos de la obra) y *sintagmáticas* (combinación de los distintos espacios entre sí o con otros signos en la línea de sucesión). En consecuencia, encontramos descripciones de lugares y ambientaciones, e incluso relaciones entre espacios patentes y latentes o contiguos, por medio de signos que remiten al diálogo con un espacio oscuro, de conjuro, quimérico, negro, siniestro: aullido de perros, relámpagos, risas en la oscuridad, pezuñas de rebaños que se rechinan en las sombras, etc. Esto presenta una serie de oposiciones que dan cuenta de la lucha en la que se debate la acción dramática. Estas oposiciones son: dentro/fuera, arriba/abajo, agua/tierra y natural/ cultural.

De modo tal, y en términos generales, podemos describir la sucesión de espacios del siguiente modo, siguiendo la lógica de los actos:

Primer acto

a) Cubierta de nave que cruza el estrecho de Messina; b) Playa desierta y tiritona al amanecer; c) Paraje solitario con ladrar de perros en la lejanía.

Segundo acto

a) Inacabables y negras salas del palacio.

Tercer acto

a) Cámara virreinal.

Estas divisiones expresadas de la acción dramática sufren alteraciones internas que perturban la unidad espacial del acto e, incluso, del cuadro. En el primer acto, la intervención de la tormenta implica una relación entre dentro y fuera, protección y exposición ante el avance de la naturaleza, que se manifiesta por medio de un signo sonoro (voz desde dentro) y que da cuenta de un espacio frágil del que ninguno de los cuatro personajes quiere o intenta huir. La significación del mar y de la tormenta remite a los avatares del destino al mismo tiempo que es una imagen del diluvio que enfrenta a una sociedad corrupta con la posibilidad de salvación. Este signo se invierte, los personajes son expulsados del "arca" advertidos por "una voz divina" proveniente desde un espacio utópico (indefinido). Esta voz es el único recurso de *auricularización* presente en la obra, por medio del cual se evidencia un efecto de focalización subjetiva al hacer audible para el público lo que dos de los personajes en escena escuchan. Este recurso, como veremos en el apartado de personajes, es al mismo tiempo caracterizador de *Locosueño* y *Cariciana* y evidencia el rostro detrás de las máscaras de estos personajes.

La playa que aparece a continuación, luego de la elipsis del naufragio, enfatiza la ambivalencia de los mecanismos expresivos que utiliza Nieva para desacralizar los espacios semantizados de forma primaria. En efecto, el espacio de salvación de naufragio es a la vez el lugar de la condena: Sicilia ya no les pertenece. Esta tierra es la depositaria del mal donde ya no hay salvación aparente. El paisaje desolado se presenta como un tránsito que permite ver la imagen de "descenso al infierno" como rito de iniciación, con su correlato de enfrentamiento con el *mundo al revés*. Este descenso se enmarca en una serie de signos que remiten a las imágenes siniestras y esperpénticas que los personajes se van encontrando:

CAMBICIO. ¿Dónde ha ido a construir España su palacio de mando en plaza, que no se le encuentra por ninguna parte? Estos son ya los desiertos que rodean la ciudad. Por aquí hay barrancos que se despeñan en la basurancia infinita. Mondan muchas cáscaras los sicilianos.

DONDENO. Esto es un mal sueño, esto es un hechizo. ¡Ay, Señor! ¿Qué me dices de esos aullidos? Me parece que esos perros están pidiendo explicaciones por el cierre del horizonte. Yo también estoy para que me salga un lamento y aquí muera del cansancio y de la vergüenza. (23)

Para entrar al acto segundo, el tránsito anterior termina con el descubrimiento de la puerta del palacio. La esperanza se vuelve a frustrar por medio de la intervención de lo imposible mediante personajes que deconstruyen carnavalescamente las estructuras funcionales del espacio. Dicho de otro modo, existe una resignificación del espacio seguro para convertirlo en el terreno inhóspito, la certeza en confusión, lo bueno en malo:

DONDENO. ¡Cielos! Ahí están. ¡Abran a España, que nos persigue la carne de venta, la mala hembra favorecida por el demonio!

Chirría la puerta, que trabajosamente se abre, mientras Cambicio y Dondeno retroceden con aprensión. Por el vano va sacando el busto Reconejos, malencarado, sucio, vestido mitad de pícaro y mitad de soldado, y con una faja que le arrastra.

RECONEJOS. ¿Quién da esos golpes en horas de reposo?

CAMBICIO. Dios le bendiga, buen hombre. Cara tan española me presenta, que me llena de confianza. Somos un tío y su sobrino seguidos por la adversidad, a pesar de ser ricos y de Cáceres. Necesitamos ver al virrey.

RECONEJOS. Reposo.

CAMBICIO. ¿A estas horas?

RECONEJOS. Horas son las horas. Ninguna hay más larga que las otras.

CAMBICIO. ¿Y la virreina?

RECONEJOS. Reposo.

CAMBICIO. ¿Y su confesor?

RECONEJOS. Reposo.

CAMBICIO. ¿Y su guardia personal?

RECONEJOS. Reposo. Todos reposan. ¿Conque ricos y de Cáceres? Nada me dicen esas señas. Vayan por la puerta principal, a ver si tienen más suerte.

CAMBICIO. ¿Y por dónde cae esa puerta?

RECONEJOS. (Rascándose) Me parece que lo he olvidado. Vuelvan a España y allí se lo dirán. (26)

El segundo acto, que se inicia luego de una sentencia oscura y espantosa respecto de los extraviados, se desarrolla en el subsuelo, bajo tierra, dominio de seres demoníacos y donde ocurre gran parte del enfrentamiento entre los viajeros y los moradores. Nuevamente la imagen de descenso al infierno imprime ambigüedad al espacio, lo que redundará en la relación que los personajes adquieren dentro de él. Destaca la relación metonímica que desarrolla Fray Mortela con el “arriba” y “abajo”, los terrenos arquetípicos de la lucha entre el bien y el mal. Del mismo modo, que los duelos entre interior y exterior, por un lado, y luz y sombra, por otro, son duplicaciones del debate al que están sometidos los personajes.

El tercer y último acto está precedido por una elipsis y nos sitúa en otro espacio que, al mutar, pone de manifiesto la ambivalencia ya expuesta. La recámara de los virreyes, el espacio privado por antonomasia (el gran lecho aparece como un claro de luz sulfúrea), se hace público, se convierte en el espacio de la representación del dolor de Locosueño. El lugar del sueño deviene en teatro. Aun más, este espacio excluyente se transforma en un ambiente inclusivo para todos los personajes. La pérdida de lo íntimo se radicaliza dando paso al recinto público del teatro, metáfora que remite a la concepción de Nieva de que el teatro “es el más allá de nuestra conciencia”.

Luego, la recámara, después del clímax (representado por la muerte de Fray Mortela y Gargarito), se transforma en catafalco, sepultura que se utiliza en ceremonias solemnes. En el lugar de los sueños y del teatro, asistimos al entierro de la tradición y la corrupción para dar paso a los aires jóvenes, sensuales, libres.

Como gran espacio ausente se encuentra España, que funciona también en una doble dimen-

sión, como espacio real y simbólico. Es el espacio aludido, explícitamente narrado, y que es fundamental pues forma parte del significado de la obra.

En todo caso, hay un claro predominio de las acciones que suceden en escena, como parte constituyente del rito dramático, que conforma un teatro de palabras, propiamente tal, donde la enunciación es al mismo tiempo depositaria de la acción.

Respecto de la distancia espacial representativa, la obra exige una construcción que limita entre lo metonímico y lo convencional. Una representación icónica–realista enfatizaría el hecho histórico del drama ignorando significativamente aquellos aspectos alegóricos del mismo, lo que da cuerpo a aspectos cuya ambigüedad semántica es constitutiva del drama según Nieva. Por tal razón, el decorado verbal adquiere tal relevancia que complementado por recursos metonímicos, la ilusión de realidad se hace innecesaria, tal como pretende el dramaturgo.

5. Personaje

Si bien la obra está sobredeterminada por el ambiente, los personajes adquieren dimensión significativa al ser parte fundamental del espacio. La relación entre presencia y ausencia de espacio está sobredeterminada, principalmente, por presencia y ausencia de sus moradores.

El espacio incide directamente en el *carácter* y en la *caracterización* de los personajes. El primero se evidencia gracias a la segunda, en función del dominio de la máscara sobre la persona, metáfora del desvanecimiento del yo en el colectivo. En la lógica de la distancia respecto de la ilusión de realidad, el carácter de los personajes es víctima de la predeterminación más que de la espontaneidad. Es un resultado, nuevamente, del dominio de la máscara como sustento del espectáculo y como síntoma de la crisis de la noción de identidad y de la representación.

Consecuentemente, se está en presencia de caracteres fijos, que obedecen a la lógica de la mascarada, pero debajo de los cuales se descubren variaciones importantes. Cabe recordar lo que se entiende por personaje fijo, según la nomenclatura de García Barrientos:

[L]os caracteres fijos no resultan ser así propiamente estáticos o inmóviles; es más, no deben serlo en el sintagma, en el transcurso temporal de la obra. El comportamiento del personaje de carácter fijo, no tiene, desde luego, que ser monótonamente redundante; está, por el contrario, abierto a variaciones y el personaje mismo sometido a transformaciones externas. (170)

Esto es claramente visible en la caracterización primaria que se da por medio de la nominalización de los personajes, lo cual impone un código onomástico propio de la estética de la farsa:

Cariciana y Locosueño, mariposas de mar y libres damas.

Dondeno y Cambicio, viejo avaro y su bien templado sobrino.

Kean Rosengarten, pintor de horas que pasan.

Christa Vivalmondo, enterradora de niños,

El gracioso Reconejos, bufón petolocuaz.

Fray Mortela, sujeto de pasión.

Gargarito, barbero de Sevilla.

Don Lucas Jordan, virrey de España bajo tierra.
Doña Carlota, su digna esposa.

Lo anterior concuerda y enfatiza la distancia personal temática que se adquiere respecto de los personajes, principalmente porque han sido degradados por procedimientos de cosificación independientes del posicionamiento social que ostentan en la fábula. Esto coincide con la ruptura de las jerarquías dentro de la estética carnavalesca y del debate entre "iguales" como expresión ideológica propia de esta.

Otro hecho destacable es la función que cumplen los personajes desde el punto de vista del carnaval. Semánticamente hablando, estamos en presencia de personajes tematizados, propios de la tradición en la que se inscribe Nieva. De acuerdo a la noción de máscara, esto implica niveles de significación donde se establecen debates en pares del siguiente modo: Dondeno contra Cambicio; Cariciana y Locosueño contra Dondeno y Cambicio; Fray Mortela contra Gargarito; Christa contra Reconejos; Lucas Jordan y Doña Carlota contra Gargarito; Reconejos contra Gargarito y Fray Mortela; Fray Mortela contra Locosueño y Cariciana; Gargarito contra Locosueño y Cariciana; y, finalmente, Kean contra Locosueño y Cariciana. Además de pares imposibles como Cambicio y Cariciana, por un lado, y Dondeno y Locosueño, por otro.

La interrelación que existe en la obra es total, al mismo tiempo que expresa claramente el quiebre de las jerarquías y de los supuestos básicos de la comunicación y de la relación entre personas. Del mismo modo, exhibe procesos de simbolización y despersonalización al plantear cada lucha como una metáfora enmascarada entre tradición e innovación, materialismo e idealismo, complacencia y emancipación, hipocresía y verdad.

Finalmente, queda manifiesta la relación entre creación e ideología a través de discursos articulados paródicamente, así como de personajes que se reconocen al explicitar su oposición. De alguna manera, el personaje adquiere sentido en virtud de sus oponentes, se configura semánticamente en tanto su carácter fijo evidencia estrategias en el debate que participa y, por lo tanto, adquiere valor relacional.

La caracterización de los personajes se da, entonces, durante todo el proceso dialéctico del drama y no solo por la caracterización primaria de la que hablamos anteriormente. Existe, por tanto, explicitación verbal del carácter ya sea en forma transitiva o reflexiva:

CAMBICIO. No te miento. Dondeno de Cáceres, mi tío, tiene poder e influencia. Solo de él depende mi juventud y mi porvenir halagüeño. Por eso le quiero y le respeto. No tengo más remedio que hacerlo, cuanto le saque en mi provecho, siempre ha de ser de su cabeza. (12)

FRAY MORTELA. No me arrepiento ni un ápice de este gran arrepentimiento. Ya no me dejo escapar. Ahora soy santo forzado y vengo a molerme el corazón a golpes ante esta pobre desalegrada. Y tú, Gargarito, si me odias, toma este puñal sobrero que aún guardaba bajo mis hábitos y dame muerte. (56)

Del mismo modo, encontramos explicitación del carácter por medios extraverbales como el proceder de Christa Vivalmondo ante los extraviados, por ejemplo.

Debido a la función sintáctica de los personajes al representar un género particular de drama,

estos se determinan en su actuar por el estilo propio del drama, lo que no solo condiciona la relación entre los personajes, como ya vimos, sino también su función dentro del argumento, propiamente tal.

6. Visión

Una característica fundamental del teatro de Francisco Nieva es la distancia como factor predominante. Esta es propia de un género específico (la farsa) donde el extrañamiento es radical, en sentido Brechtiano, es decir, privado de todo lo que tiene de evidente, de conocido, de patente y expresa, en su lugar, extrañeza y curiosidad. Por tal motivo, cualquier actualización historicista de la obra de Nieva supondría procesos de identificación que eludirían la máscara como recurso de distanciamiento y perdería el poder transgresor (y furioso) que la obra amerita.

La distancia, en este caso, se expresa no solo de modo temático al separar la naturaleza de lo ficticio con la naturaleza de lo real, sino también de modo interpretativo y, más aún, comunicativo. El quiebre de las coordenadas espacio-temporales ubican a la obra en un plano casi alegórico, donde, según el predicamento del autor, "Nadie se conoce, todos son distintos/ todos son los otros / todos son intérpretes del aquelarre" ("Teatro furioso").

En cuanto a la perspectiva, la obra ofrece un punto de vista que, predominantemente implícito, recurre a la perspectiva auditiva interna (auricularización) para dar pista respecto del carácter de unos personajes. Esto es, la presencia de la "voz divina" que advierte a Locosueño y Cariciana sobre el naufragio y la misión de salvar a Dondeno y Cambicio:

LA VOZ DIVINA. Cariciana, Locosueño, misteriosas luces en el viento, haced que esos monigotes lleguen a salvo del miedo a la isla de Sicilia, que es su destino desquiciado. ¡Pobres españoles perdidos en las uñas de la tormenta! (14)

Este recurso ya ofrece una caracterización transitiva respecto del carácter de estas dos "damas libres" y determinan su proceder durante el transcurso de la acción. Así, la perspectiva cognitiva ofrece guiños para una identificación del punto de vista con el actuar de aquellas, al compartir la participación del espectador con la intervención de la divinidad. Esto implica un gesto de ritualización hacia el espectador, ya no como mero observador de la "ceremonia ilegal" sino como centro de la misma, al identificar las figuras mágicas con el público. El aquelarre solo es posible en la complicidad entre actores y públicos que devienen personajes: "actores y público llevan antifaces, / maquillajes, llevan distintos trajes... / o van desnudos" (Nieva, "Teatro").

Para terminar, en relación a los niveles, como ya explicamos anteriormente y como motor de la peripecia, el "teatro dentro del teatro" permite homologar las relaciones entre público, actores y personajes. La representación teatral que propicia Gargarito, en la cual se representa el dolor de Locosueño, protagonizada por la misma, y padeciéndolo real y paralelamente en el drama y en el drama dentro del drama, da pie a la noción de carnavalización propia de la poética de Nieva. La relación entre la representación interna (metateatro) y la externa es sintáctica o argumental, en la cual se traspasa de manera clara los límites de ambas representaciones. Adhiriendo a la conclusión que García Barrientos hace respecto de la función del teatro dentro del teatro,

podemos establecer que este recurso es inherente (pero no exclusivo) a la noción de carnaval, porque así como Hamlet y el Quijote son lectores y espectadores de ellos mismo, "tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores y espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios" (242). De este modo, el gran *cercado orgiástico* del teatro no presenta evasión posible.

6. Conclusiones

En suma, podríamos sintetizar la poética de Nieva en lo referente al carnaval en cuatro aspectos fundamentales que pueden observarse en *Los españoles bajo tierra*.

En primer lugar, una ruptura de los principios básicos de la interacción social por la pérdida de las jerarquías sociales y de poder entre los personajes y su posicionamiento en el espacio.

En segundo lugar, una crisis de la noción de identidad y de representación: el carnaval envuelve a todos los participantes, igualando la experiencia entre actores y espectadores. Todos son sujetos y objetos de la parodia, la crítica, la ironía y la sátira. De modo tal, una absoluta relativización de todos los valores y de todas las certezas. Reino de la incertidumbre y pérdida del ser. Por lo mismo, entraña la pérdida de las fronteras espaciales y temporales.

En tercer lugar, utilización de la máscara como metáfora fundamental del quiebre de los límites impuestos por la naturaleza y por la autoridad: desvanecimiento del yo en el colectivo, metamorfosis, transformación o ruptura. Ocultación y mutación del "yo" en el símbolo, en la careta que el individuo elige para vincularse con los otros en el plano de la quimera, de la ilusión.

Y, por último, una relación entre obra y contexto no unidireccional y unívoca: vínculo con el contexto por medio de un lenguaje cifrado, no de denuncia panfletaria sino de provocación por ambigüedad, doblemente intencionada, paródica. No apela a un contexto inmediato, sino trascendental, la condición humana como soporte polivalente. Irritación oscura, incomodidad risible, horror jubiloso y placentero.

La vinculación de la poética de Nieva y la estética del carnaval, plasmada en la obra *Los españoles bajo tierra o el infame jamás* permite distinguir la relación entre tradición e innovación (y por lo tanto, vanguardia) de la creación del dramaturgo español. Esta relación se materializa en todos los elementos fundamentales del teatro: espacio, tiempo, personajes y público, a través del entramado textual como soporte de la palabra.

Si pudiéramos extender la poética de Nieva al conjunto de su creación (no como declaración de intenciones en el vacío), adquiriría relevancia el análisis del espacio y del tiempo, en tanto ambivalencia entre lo reconocible y lo extraño, eje dialógico simbólico entre complacencia y emancipación. Eso es lo que comporta el entramado ceremonial, en tanto recreación de un tiempo mítico en un aquí y ahora que determina semánticamente el jubiloso furor sin tregua. Sobre esta ceremonia de suplantaciones ilegales, se estructura el proceder creador de Nieva y sobre la cual se encuentran vestigios claros de las referencias al rito que prevalecen en el interior de la creación dramática como expresión poética del carnaval. Esta relación entre drama y rito remite a la distinción que tanto Cassirer como Eliade plantean respecto del vínculo indisoluble entre rito y mito, es decir, entre narración o relato y su repetición bajo la forma de ritual. No obstante, es preciso hallar el mito que supone la ritualización propuesta, el relato del cual participa

la forma y, en cierta medida, esta declaración permite iniciar una lectura de la obra desde dos estructuras complementarias pero arquetípica (y paradójicamente) opuestas, según categoría de Northrop Frye: los mitos de la primavera y del invierno. En cierta medida, el carnaval representa ese estadio intermedio irónico, crudo, horroroso y festivo en el cual la comedia primaveral muta hacia la sátira invernal. Lo curioso, en este caso, es comprobar que tanto la estructura del mito como la del rito sitúan la creación en el escenario de lo indeterminado, propio del hombre; en cierta medida, en la lucha primigenia entre vida y muerte, entre liberación y opresión, entre Dionisio y Apolo.

Obras citadas

- Bajtin, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Trad. Julio Focart y Cesar Conroy. Madrid: Alianza Editorial, 1987. Impreso.
- Curtius, Ernest Robert. *Literatura Europea y Edad Media Latina* (1948). Trad. Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1995. Impreso.
- Eagleton, Terry. *Ideología. Una introducción* (1997). Trad. Jorge Vigil Rubio. Barcelona: Piados, 2005. Impreso.
- Frye, Northrop. *Anatomía de la Crítica* (1957). Trad. Edison Simmons. Caracas: Monte Ávila, 1977. Impreso.
- García Barrientos, José Luis. *Cómo se comenta una obra de teatro* (2001). Madrid: Síntesis, 2007. Impreso.
- Huerta Calvo, Javier. "Aproximación al teatro carnavalesco". En Huerta Calvo, Javier (ed.) *Formas carnavalescas en el arte y la literatura: seminario de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santa Cruz de Tenerife, marzo de 1987*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1989. 15-47. Impreso.
- Nieva, Francisco. *Los españoles bajo tierra o el infame jamás*. Madrid: Sociedad General de Autores de España, 1993. Impreso.
- . "Solo la palabra es dueña del teatro, lo demás es dorar la píldora". El Cultural electrónico. Web. 6 Dic. 2007. http://www.elcultural.es/version_papel/TEATRO/21870/Francisco_Nieva
- . "Teatro Furioso". El Imparcial. 6 Jun. 2008. Web. <http://www.elimparcial.es/contenido/15985.html>
- Pavis, Patrice. *Diccionario del Teatro* (1998). Trad. Jaume Melendres. Buenos Aires: Paidós, 2005. Impreso.
- Selden, R., et al. *La teoría literaria contemporánea* (1987). Trad. Blanca Rivera de Madariaga. Barcelona: Ariel, 2001. Impreso.

Fecha de recepción: 29 de septiembre de 2011

Fecha de evaluación: 10 de noviembre de 2011