



MARIA FALSKA

Universidad Maria Curie-Skłodowska de Lublin

Lo terrorífico-gótico en el *Teatro caliente* de Francisco Nieva

ABSTRACT: In Francisco Nieva's works, all dramatic components reflect the elements of the supernatural. It can be observed in the construction of the dramatic situation, in the action, the characters, space relationships, and in the visual as well as acoustic signs in the performance. This paper aims at analysing the elements of the extraordinary and fantastic such as 'terror' by which the author creates the atmosphere of dread. The analysis focuses on Nieva's recent works collected in *Teatro caliente* and published in 2013. Deriving from the definition of terror, the paper further examines various devices implemented in order to evoke the sense of fear of obscure and dreadful details. Among these are some of the elements characteristic of the genre of the gothic novel.

KEY WORDS: Nieva, *Teatro caliente*, terror, gothic

Abordando el tema de lo terrorífico en un corpus de obras teatrales que serán en nuestro caso las de Nieva de su último volumen, nos encontramos inevitablemente con algunos puntos de reflexión necesaria anterior a los análisis concretos. El primer problema que se plantea es la definición misma del término, así como su parentesco con los términos afines de *lo fantástico* y *el horror*. ¿Es *lo terrorífico* un elemento inherente de *lo fantástico*? ¿Cuál es la diferencia entre *el horror* y *el terror*? ¿Es posible crear un ambiente de miedo susceptible de impactar a los espectadores de una representación teatral? No pretendemos responder a estas preguntas que por cierto constituyen un tema de polémicas entre los conocedores del tema que, según parece, no han llegado aún a una unanimidad definitoria y clasificatoria. Sin embargo, tendremos que adoptar una definición operante y provisional para las necesidades de este breve estudio.

Los estudios sobre varios aspectos de lo fantástico cuentan con una amplia bibliografía, desde los textos ya clásicos de E. Birdhead, Pierre-Georges Castex, Tzvetan Todorov o R. Llopis, hasta los más recientes. En los últimos quince años

se observa una verdadera explosión de publicaciones sobre varios aspectos de lo fantástico y lo terrorífico extrapolados a otros géneros artísticos y literarios, como el cine y el teatro, y en sentido geográfico, al ámbito hispánico¹.

Varios estudiosos del tema asocian la noción de lo fantástico con lo terrorífico, o no diferenciando un concepto del otro, o considerando el segundo un efecto, un elemento o un subgénero del primero². De opinión contraria es Miguel CARRERA GARRIDO quien constata que «lo fantástico y lo terrorífico son modalidades vecinas, pero no enteramente coincidentes» (2015: 231) y explica que la segunda se basa en una emoción concreta. Su definición en los términos más generales es la siguiente: «[...] llamo terrorífico a todo aquel producto que busca causar desasosiego en quien lee u observa la pantalla» (CARRERA GARRIDO, 2016). El factor emotivo estaría, pues, por encima de la presencia de lo subnatural, que no necesariamente sería su componente imprescindible.

A su vez, Nathalie PRINCE en un estudio sobre lo fantástico (2008)³, tras haber analizado ampliamente varias aproximaciones a la definición del género, llega a la conclusión de que «lo fantástico es la literatura del miedo» y «El miedo es a la vez lo que determina lo fantástico y lo que abre su definición a un sinfín de declinaciones, tan infinitas como los objetos evocadores del miedo» (PRINCE, 2008: 40; traducción nuestra). Define lo fantástico como lo «que hace surgir dentro de lo real mimético un elemento perturbador para que este desfase, esta perturbación, este escándalo suscite o provoque un sentimiento de terror o de inquietud» (2008: 39).

Específicamente al ámbito del teatro se refiere Carrera Garrido en una serie de estudios, en los que a partir de un extenso corpus de obras literarias y artísticas intenta definir lo terrorífico y estudiar las posibilidades de la subsistencia del mismo en la escena. CARRERA GARRIDO (2015a, 2015b) traza la historia de las dramatizaciones escénicas de lo terrorífico y lo horrorífico (estas últimas pueden tener sus inicios en el teatro de «Grand Guignol») basadas estrictamente en las obras dramáticas o en las adaptaciones teatrales de los textos narrativos. A pesar de haber notado un número no del todo modesto de escenificaciones que intentan suscitar el terror, llega a la conclusión de que lo terrorífico en escena tiene sus limitaciones. De hecho, parece que el espectador solo puede percibir el temor que el desarrollo de las situaciones despierta en los personajes, sin poder identificarse con ellos ni con sus emociones ya que se lo impide la distancia en la relación escena-sala y la conciencia necesaria de lo convencional de la ficción teatral.

Una revisión incluso muy rápida y sumaria de las teorías y definiciones del terror permite observar su abundancia y su heterogeneidad. Entre las propuestas más recientes el repertorio de los elementos constituyentes de lo terrorífico que

¹ Sobre la bibliografía actual consúltese Matteo DE BENI (2012a).

² El estado de investigación actual sobre el tema puede consultarse en CARRERA GARRIDO (2016).

³ La autora clasifica los intentos de crear una definición de lo fantástico según tres enfoques: la presencia de lo sobrenatural, de lo maléfico y de lo emotivo.

plantea CARRERA GARRIDO (2016) nos parece el más operante. Lo esencial de lo terrorífico consistiría en lo siguiente:

- romper los límites de nuestro concepto de normalidad (en sentido social, psicológico o moral),
- ponernos ante un más allá, oscuro y amenazante, contrario a la razón, la moral y el buen gusto cuya existencia no queremos aceptar,
- la subversión del bien (lo sobrenatural asociado al mal),
- lo siniestro,
- la mostruosidad (entendida como cualquier tipo de violencia ejercida sobre el cuerpo) como negación de una normalidad,
- la recurrencia del suspense en la estructura de la obra.

En cuanto al tercer término afín, definamos provisionalmente el horror como una extensión del terror que aparte de evocar una emoción de miedo, provoca también una sensación de repugnancia y que en el contexto escénico apelaría directamente a la percepción visual (BORDALEJO, 2010).

Dentro del género de terror se sitúa la literatura gótica⁴, una corriente y una estética muy concretamente limitada, cuyas principales manifestaciones se sitúan entre 1765 y 1820. Francis DUBOST (1991) estudiando lo fantástico en la Edad Media enumera tres elementos esenciales que formarán el repertorio gótico: en otro lugar, el otro, en otro tiempo. Nathalie PRINCE (2008) pone énfasis en lo normativo del gótico que se traduce en unas constantes. Figuran entre ellas: espacios estereotipados (castillos en ruinas, monasterios tenebrosos, cementerios, pasadizos subterráneos, etc.), aparición del personaje de «otro» (demonio, espectro, monstruo, monje endiablado), estructuras textuales recurrentes (una víctima inocente perseguida por un otro, un ser maléfico, en un lugar desolado, amenazante, alienante), presencia de un acontecimiento sobrenatural o con solo apariencias de tal, que encuentra su justificación racional al final y una predilección por lo horrorífico (imágenes de cuerpos mutilados, de lo sangriento).

Lo fantástico en formas y acepciones del término muy variadas es indudablemente una constante en la creación literaria de Francisco Nieva y ha llamado ya la atención de estudiosos de su teatro⁵. Sin embargo, sus investigaciones no se enfocan concretamente en lo terrorífico o se aplican a las obras anteriores a la publicación del volumen de *Teatro caliente*, como es el caso de sus obras *No es verdad* o *El espectro insaciable*⁶.

⁴ Sobre la literatura gótica consúltese: Fred Botting, y más específicamente sobre el drama gótico: Frederick S. Frank.

⁵ Consúltense: Juan Francisco PEÑA (2005: 212–139), Jose Paulino AYUSO (2005: 141–165), Matteo DE BENI (2012).

⁶ Phyllis Zatlin (en: NIEVA, 1991) siguiendo las clásicas definiciones de Todorov atribuye a las obras de Nieva el carácter maravilloso, más que fantástico, haciendo énfasis, sin embargo, en elementos fantásticos, ambiente terrorífico y hasta gótico de las obras: *No es verdad*, *El espectro insaciable* y *Carlota Basifinder*. Por su parte, AYUSO (2005) considera *No es verdad*

El dramaturgo en muchas ocasiones ha manifestado su interés por lo terrorífico y lo gótico. En un texto dedicado a Lovecraft (NIEVA, 1990), el continuador de la literatura gótica, resalta la importancia del espacio en la novela de misterio y terror en la que «los escenarios son parte esencial de su estructura». En Lovecraft observa «el paisaje lleno de intenciones malévolas».

En el comentario que acompaña la edición de su *Teatro caliente* confiesa que las siete obras que conforman el volumen nacen de sus incumplidos deseos infantiles de ver pasar en el escenario del teatro cosas «tremendas, asaltos y crímenes, [...] seres perdidos en un interminable crepúsculo» (NIEVA, 2013: 27). En el prólogo a la obra *Visita a los monasterios*, el dramaturgo declara haber encontrado la inspiración en la novela gótica de Walpole o A. Radcliffe, mientras que la nota previa a *El increíble Robin* hace clara su intención de «evocar, con cierta satírica intención, las representaciones tremebundas del ‘Grand Guignol’» (2013: 193).

Las obras del volumen son de extensión desigual y fórmula dramática variada que, muy a su manera, determina el autor mediante algunos subtítulos, tales como: «entremés y vilipendio», «sainete y agujero negro», «diálogo dramático», «monólogo con ilustraciones» o «capriccio antico». Cuentan con la participación de varios actores o se reducen al diálogo a dos voces (de repartición de enunciados centrada en un interlocutor con escasa intervención del otro) o, finalmente, presentan una cierta hibridez genérica mezclando la presencia monológica de un personaje y proyecciones filmicas de los demás integrantes de la historia. En todas ellas encontramos, en mayor o menor medida, elementos propios al género, si no estrictamente terrorífico, por lo menos fantástico con elementos de lo maravilloso o de horror (monstruosidad, subversión del bien, aparición del «otro» – fantasma, ser diabólico, imágenes sangrientas, suspense).

Conforme al espacio limitado que se ofrece para este estudio, fijaremos nuestra atención en dos de las obras del volumen, *Visitas a los monasterios* y *El increíble Robin*, que según pretenderemos probar, presentan una serie de afinidades concretas con el género gótico.

Uno de los elementos de importancia en la literatura gótica es el espacio, con ciertos lugares predilectos y hasta estereotipados, como el castillo medieval o el monasterio. En *El increíble Robin*, la acción se desarrolla, en su mayor parte, en el interior de un castillo neogótico, construido, según nos informa uno de los personajes, nada menos que por el mismo Viollet-le-Duc. En la oscuridad de una noche otoñal en París, la mansión con sus «chimeneas, torretas, espadañas y veletas» se presenta amenazante «como la estampa de un cuento de fantasmas»

como «un ejercicio teatral del terror fantástico» (157), *El espectro insaciable* como «un deslizamiento desde lo fantástico hacia lo terrorífico» y en *Es bueno no tener cabeza* observa «un ambiente de medievalismo gótico» (157–159).

(NIEVA, 2013: 188)⁷. En la percepción de la protagonista es una fortaleza fantasmagórica que le recuerda las casas de terror de su infancia.

Debemos hacer aquí una aclaración acerca de la escenificación del espacio: el castillo desde el exterior solo es perceptible para los personajes, ya que, según la acotación, se sitúa del lado del público y se confunde con su espacio. El recorrido que hace la protagonista, Caroline, por los supuestos senderos «sin pizca de luz» que le parecen ser un «túnel de secretos» (193) y que conducen al portal, se sitúa en el pasillo de los espectadores. El espectador percibe, pues, el ambiente aciago de la oscura silueta del castillo a través de la percepción de la protagonista. Desde el principio, Caroline experimenta un sentimiento de temor, amenaza, presentimiento del mal. Lo favorecen las circunstancias: la oscuridad de la noche con un remolino de hojas secas levantado por el viento. Las hojas secas serán un motivo siniestro que acompañará a la protagonista: la sorprenderán por su abundancia en el interior de la mansión para finalmente cubrir su cuerpo inerte en la última escena de la obra. El ambiente de terror aumenta paulatinamente desde la llegada de Caroline al castillo y su encuentro con Robin. Numerosas acotaciones se refieren a la caracterización del estado emocional de la protagonista: *‘vuelve a levantarse alarmada’, ‘[se] concentra en un sentimiento angustiado y fatalista’, ‘[...] buscando una escapatoria’, ‘estremecida, cerrando los ojos’* (199–201). El espectador espera angustiosamente un extraño ritual iniciático al que hace alusiones el diálogo: «tenemos que dar comienzo a nuestra sesión», «todo está aquí preparado para dicha celebración» (201) y nota que lo que va a suceder despierta el temor de la protagonista. Al final de la obra, Caroline vuelve a encontrarse en la calle, en un espacio tremebundo, amenazante y solitario, descrito de tal forma por la acotación:

Oscuridad total. Estruendo. Silba furioso el viento que se amansa al descubrirse de nuevo la avenida en sombra, cubierta de hojas secas. Ningún tráfico a estas horas. [...] Suenan lejanas las campanadas y, asimismo lejana, una sirena de ambulancia.

(214)

En este ambiente aparece un hombre misterioso, de aspecto lúgubre, que será su asesino:

Entra un hombre de negro, el sombrero de copa calado hasta los ojos, subidas las solapas del ñoral abrigo, con esclavina de murciélago, antiparras que cuelgan de una cadenita, bigote y perilla canosos; se apoya en un bastón con puño de plata.

(215)

⁷ Todas las citas de las obras proceden del volumen *Teatro caliente* (2013). A continuación solo indicaremos el número de la página.

La escena final, en la que el hombre le clava a Caroline el puñal en la espalda, recuerda vagamente los viejos carteles del «Grand Guñol», que el dramaturgo menciona en la nota previa como una de las fuentes de su inspiración en esta obra.

Si en *El increíble Robin* el espacio tiene algunas referencias a una realidad geográfica e histórica (París al final de la Primera Guerra Mundial), en *Visitas a los monasterios* es un mundo totalmente ficcional. La acción se sitúa en el monasterio de la misteriosa Orden Tremedaria. El protagonista, el joven Cambicio, acompañado de su preceptor, el abate Fiacro, al llegar al monasterio lo percibe como «un nido de alacranes». Se siente amenazado recordando los «horrores» que le han contado sobre los monjes que lo habitan: «bizantinos, delirantes y locos» (114). La visita es de «un alto riesgo» ya que varios visitantes anteriores han desaparecido de este mundo. Como en la obra anterior, aquí también se crea un ambiente inquietante, cargado de misterio. Es de noche y, ya antes de que aparezcan en el escenario los personajes, «se produce un golpe de viento furioso y un relámpago» (109). Los fenómenos atmosféricos violentos (tempestad con truenos y relámpagos) se repiten a lo largo de la escena intensificándose.

En las escenas segunda y tercera, los personajes se encuentran en un lugar «incierto y tenebroso», por el que se cruzan «fugaces sombras de murciélagos» (129).

Como Caroline, también Cambicio, «rico heredero en viaje de estudios» (120), realiza un viaje iniciático que consistirá en una ceremonia misteriosa, percibida con terror por el protagonista. Tienen que pasar tres días «de reclusión y máxima prueba» y de «recogimiento peligroso» (123).

Uno de los elementos casi imprescindibles de la literatura gótica es la presencia de un «otro» que representa lo monstruoso, entendido como algo inconcebible dentro de las fronteras de la «normalidad». Aunque en ninguna de las dos obras aparecen los típicos seres malignos que pueblan los espacios de la novela o del drama góticos, los dos personajes de los antagonistas, Robin y Lelio Lotto, presentan indudablemente tales características. Funcionalmente encarnan el mal y constituyen la amenaza a la integridad física y psíquica de los protagonistas. Curiosamente y paradójicamente, los dos «monstruos» se presentan con un aspecto físico agradable, atrayente y refinado, lo que puede inspirar inicialmente la simpatía y confianza de sus víctimas. Caroline es conciente de estas apariencias cuando al final de la historia lanza un grito: «ese monstruo increíble que alucina y pervierte a sus víctimas para destrozarnos el corazón» (211). La acotación sugiere que Robin tenga el aspecto de ‘*un joven caballero, bello y pálido de cabellera heroica y revuelta*’ (193), y Lelio, ‘[...] *elegantísimo, bello, sin edad [...] con una peluca blanca iridiscente*’ y ‘*una rosa en las manos*’ (136).

La monstruosidad física de Robin (víctima de guerra) consiste en que, menos la cabeza y el tronco, está todo hecho de aluminio, con las partes desmontables, alimentadas y activadas por las pilas. Además, ha sido su propio constructor. El

tutor de Caroline, que en realidad está al servicio de Robin, lo considera un ser admirable: «el gran demiurgo», «un insuperable científico que ha restaurado a sí mismo, superando a la naturaleza», mientras que para la joven es un «monstruo de metal sin sentimientos» (209). El propio dramaturgo explica en la nota previa a la obra que ha concebido este personaje como «un genio y un sádico, malvado y atormentado [...] exhibicionista de su trágica mutilación», «un Don Juan burador [que seduce a las mujeres] y las destruye al final» (184).

La monstruosidad de Lelio es de otra índole. Es un ser pervertido, llamado Anticristo, que «requiere a los discípulos más guapos, los viola, los mata [...] y comulga [con ellos]» (132). Aparte de Lelio, nos encontramos en la obra con otros dos personajes, Catafú y Padre Superior, que representan el tipo de monje endiablado, con aspecto y comportamientos de lo más extraño. Todo el monasterio es una subversión de valores propios a este tipo de lugar, ya que pecar para luego arrepentirse «a las horas reglamentarias» (128) es una actividad obligatoria.

Las dos obras reproducen un esquema de la acción consagrado por la novela gótica basado en la persecución de una víctima inocente por un ser maléfico. Los dos protagonistas, Caroline y Cambicio, son jóvenes, de agradable apariencia, procedentes de buenas familias y enviados para realizar un viaje y una estancia que les permita adquirir una experiencia vital. Los dos son llevados por sus tutores (el de Caroline resultará ser un perverso despiadado y como se puede suponer, su asesino) a unos lugares tenebrosos, siniestros e impregnados del mal. Aterrorizados, allí estarán expuestos a un peligro, al principio indeterminado y solo presentido y a continuación cobrando formas de violencia ejercida por un ser malévolo y maléfico. Los protagonistas sufren primero torturas emocionales atormentados por el terror, y luego son víctimas de unos actos violentos y premeditados.

En *El increíble Robin*, el «monstruo» obliga a Caroline que satisfaga sus necesidades de masoquista, participando en sus juegos que él mismo caracteriza como «tremendos, peligrosos, escalofriantes» (203) y que consisten en descomponer su cuerpo postizo, desbarratando las piezas componentes, hasta que se quede solo el tronco con la cabeza. Tras haber realizado el desmontaje de Robin, Caroline se encuentra en un estado de espanto y alucinación pero mezclado con una cierta compasión. En las acotaciones, el dramaturgo presenta su reacción: ‘*aterrorizada, delirante, retrocede, se lleva las manos a la boca para no gritar, cae de rodillas*’ (206). Cuando intenta escapar, se ve acorralada por la intervención súbita de su tutor, y las hermanas de Robin. El tutor, transformado en opresor, la detiene con ‘*suma violencia*’, abofeteándola. Cuando finalmente Caroline consigue huir, se encuentra desamparada en la calle y buscando ayuda de un transeúnte de aspecto siniestro (¿será su tutor-opresor?) muere apuñalada por él.

En *Visitas a los monasterios*, el protagonista corre el peligro de ser sacrificado en una misa negra durante la cual el Conde Lelio-Anticristo comulgará con

«su corazón, aún palpitante» (147). Cambicio sucumbe a las persuasiones del «monstruo» y se siente su discípulo, «convertido a su doctrina» de la perversión moral y filosofía del mal. El delirio en que se encuentra, le aniquila su voluntad y sus mecanismos de defensa. Se va enardeciendo tanto que su estado emocional amenaza con convertirse en una combustión física. Lo salva el sacristán, inesperadamente tentado por el bien, haciéndole beber una pócima con la cual se desfanatiza y desmayado es llevado a salvo del monasterio por su preceptor. El final no es, esta vez, nefasto para la víctima de las fuerzas del mal, al contrario el mundo maligno queda destruido por la «autocombustión».

Como creemos haber demostrado en esta rápida aproximación a las dos obras del volumen de *Teatro caliente*, el gótico con algunas de sus formas consagradas, evocadoras del terror, se ve representado en la construcción del ambiente, de los personajes y del esquema de la acción de ambas. El dramaturgo revitaliza los principales recursos de este género, dando rienda suelta a la imaginación nutrida por sus lecturas, tal vez infantiles, de sus famosos autores.

Sin embargo, si Nieva recurre a lo terrorífico, lo hace con cierta intención paródica, con su habitual sentido de humor, especialmente visible en *Visitas a los castillos*. Mediante varios recursos cómicos se distancia de la posible gravedad del asunto. La riqueza de estos procedimientos va desde una simple acumulación y juego de las palabras, por la alusión, ironía, sorpresa, exageración, paradoja, contraste, contradicción, falsa lógica hasta las formas más sofisticadas de la comicidad agresiva. Lo paródico de estas obras es un tema que merecería un estudio aparte que por evidencia excedería los límites del presente.

Bibliografía

- AYUSO José Paulino, 2005: «El teatro de fantasía de Francisco Nieva». En: Jesús M. BARRAJÓN, ed.: *Francisco Nieva*. Madrid: Editorial Complutense, 141–165.
- BORDALEJO Bárbara, 2010: «La estética del horror: Edmund Burke, el horror tradicional y H. P. Lovecraft». En: Fernando BRONCANO y David HERNÁNDEZ DE LA FUENTE, eds.: *Cuadernos del abismo: homenaje a H.P. Lovecraft*. Madrid, 75–103.
- BOTTING Fred, 1995: *Gothic*. London: Rutledge.
- CARRERA GARRIDO Miguel, 2015a: «Escalofríos en la escena: limitaciones del terror teatral». En: Urszula ASZYK, Karolina KUMOR, Marta PIŁAT-ZUZANKIEWICZ, eds.: *El teatro español como objeto de estudios a comienzos del siglo XXI*. Varsovia: Universidad de Varsovia, 223–245.
- CARRERA GARRIDO Miguel, 2015b: «El terror sí tiene forma: delimitación teórica de una categoría estética». En: Natalia ALVAREZ MENDEZ, Ana ABELLO VERANO, eds.: *Espejismos de la realidad. Percepciones de lo insólito en la literatura española (siglos XIX–XXI)*. León: Universidad de León, 75–84.
- CARRERA GARRIDO Miguel, 2016: «Miedo, teatro y España: soluciones a una ecuación insólita». En: Natalia ÁLVAREZ MÉNDEZ, Ana ABELLO VERRANO, Sergio FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, coord.:

- Territorios de la imaginación : poéticas ficcionales de lo insólito en España y México*. León: Universidad de León, Area de Publicaciones, 83–101.
- DE BENI Matteo, 2012a: *Lo fantástico en escena*. Pontevedra: Editorial Academia del Hispanismo.
- DE BENI Matteo, 2012b: «Avatares de lo fantástico en la obra dramática de Francisco Nieva». *Pygmalion*, 4.
- DUBOST Francis, 1991: *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^e–XIII^e s.). L'autre, l'ailleurs, l'autrefois*. Génève : Sladkine.
- FRANK Frederick, 2001: “Gothic Drama (1768–1830)”. In: Douglass H. THOMSON, Jack G. VOLLER, Frederick S. FRANK, eds.: *Gothic Writers. A Critical and Bibliographical Guide*. Westport : Greenwood Press.
- NIEVA Francisco, 1990: «Arquitectura del terror en Lovecraft». *ABC*, el 19 de agosto.
- NIEVA Francisco, 1991: *Teatro completo*. Madrid: Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla.
- NIEVA Francisco, 2013: *Teatro caliente*. Madrid: Espiral/Fundamentos.
- PEÑA Francisco, 2001: *El teatro de Francisco Nieva*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- PEÑA Juan Francisco, 2005: «La mujer en el teatro de Francisco Nieva». En: Jesús M. BARRAJÓN, ed.: *Francisco Nieva*. Madrid: Editorial Complutense, 121–139.
- PRINCE Nathalie, 2008: *Le fantastique*. Paris : Armand Colin.

Síntesis curricular

Maria Falska es profesora titular y directora del Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad Maria Curie-Skłodowska de Lublin (Polonia). En su investigación se ha centrado en estudios comparativos del teatro español y francés del siglo XVII y el en teatro hispanoamericano y español del siglo XX y XXI.