

MARIA FALSKA

## TRANSGRESIÓN EN EL “TEATRO FURIOSO” DE FRANCISCO NIEVA

**A b s t r a c t o.** Francisco Nieva, cuyo teatro se inicia en plena época franquista, manifiesta en sus obras posturas contestatarias y de oposición a diferentes prohibiciones que surgen de acuerdo con un orden político, social o religioso. La transgresión de tabúes de varias índoles que atentan contra la decencia, el pudor o la delicadeza es un motivo constante de sus dramas. En nuestro artículo intentamos estudiar cómo surge, cómo se expresa o se manifiesta el carácter transgresivo de sus obras. El corpus de nuestro trabajo está centrado en los textos teatrales que pertenecen a las obras clasificadas por el autor mismo como su “Teatro furioso” y que revelan estas temáticas y exposiciones a través de diferentes elementos de la estructura dramática tales como: personaje, situación o lenguaje dramático.

**Palabras clave:** transgresión, teatro, Francisco Nieva, “Teatro furioso”.

Francisco Nieva, hoy considerado uno de los dramaturgos más originales de la literatura española,<sup>1</sup> ha sido marginado en su país durante muchos años. A pesar de que empezó a escribir en los años cincuenta mientras vivía en París, no consiguió estrenar sus obras por un teatro profesional<sup>2</sup> hasta 1976. Desde su regreso a España en 1964, sin dejar de escribir, ejerció como escenógrafo, intentando implantar nuevos conceptos de escenografía que se formaban gracias a la labor de los grandes teatristas europeos. Los estrenos de sus obras que se multiplicaron a partir de los años ochenta fueron recibidos generalmente con un gran entusiasmo por los críticos y con bastante reserva por parte de los espectadores. A pesar de una alta valoración dada por la

---

Dr habil. MARIA FALSKA – Universidad Marie Curie-Skłodowska en Lublin, Departamento de Estudios Hispánicos; dirección para la correspondencia: Plac Marii Curie-Skłodowskiej 4a, 20-031 Lublin; e-mail: misfalsk@poczta.onet.pl

<sup>1</sup> Carlos Buosoño considera el “Teatro furioso” de Nieva como “una de las máximas creaciones de nuestro tiempo en la literatura del mundo occidental”.

<sup>2</sup> En 1971 fue estrenada su obra *Es bueno no tener cabeza* en una sesión privada de la Escuela de Arte Dramático.

crítica literaria, hasta la segunda mitad de los noventa los estudios dedicados a su obra fueron muy escasos, limitándose únicamente a algunas reseñas, breves artículos, introducciones a las ediciones de su teatro o capítulos en manuales de literatura.

Francisco Nieva inició su carrera de dramaturgo en una época y en una sociedad muy restrictivas a los que se atrevían a romper los tabúes preestablecidos. No extraña que su teatro, desde el principio, fuera percibido como provocador. Los críticos ven el carácter transgresivo de sus obras sobre todo en términos ideológicos de un mensaje antifranquista, de una resistencia subversiva, de un arma contra “la tiranía del control institucional” represivo sobre diferentes aspectos de la vida de la sociedad. Sin embargo, su teatro considerado en el contexto de su época, significa también una destrucción de la forma dramática canónica. Nieva rompe no solamente varios tabúes sociales, sino también atenta contra una estructura consagrada de la obra teatral, tendiendo hacia un teatro total y de crueldad a la manera artaudiana. En nuestras breves consideraciones estudiaremos el carácter transgresivo de la obra nievana sobre un corpus formado por las principales obras de su “Teatro furioso”. Observaremos cómo los diferentes tabúes que rompe el dramaturgo le sirven de materia dramática para construir elementos de la estructura tales como: personaje, coordenadas espacio-temporales, acción y lenguaje dramático.

El carácter transgresivo de la obra nievana consiste en romper los tabúes<sup>3</sup> que existen con relación a las siguientes esferas de la vida social<sup>4</sup>:

- la religión y lo sagrado
- lo erótico y lo sexual
- lo nacional y la tradición
- la conveniencia, la decencia, la delicadeza y el buen gusto

La religión y las instituciones eclesiásticas aparecen en las obras de Nieva vistas desde la perspectiva de la “España negra” e interpretadas como un elemento de intolerancia, represión y oscurantismo. En el texto dramático la transgresión se realiza mediante varios recursos: construcción del personaje, ridiculización de instituciones y ceremonias religiosas, uso irreverente de nombres sagrados, contextualización impropia de términos relacionados con el culto.

---

<sup>3</sup> Sin entrar en los pormenores de la etimología e historia del término mismo de tabú, lo entenderemos someramente como prohibición por parte de una sociedad, grupo, religión de realizar ciertas actividades con relación a ciertas personas, lugares o cosas, de tocar unos temas o utilizar determinadas palabras.

<sup>4</sup> En la sociedad actual hedonista y consumista y en la que aparecen nuevas categorías de la cultura (cultura de transparencia, de expansión de lo privado, de desnudez síquica y física) varios tabúes han dejado de funcionar.

En las obras nievanas del “Teatro furioso” aparecen con frecuencia los personajes de religiosos. Este es el caso del Padre Camaleón “fraile inquisidor” de *La carroza de plomo candente*, el Hombre-Monja de *Coronada y el toro*, Fray Mortela de *Los españoles bajo tierra* o Sor Prega y Sor Isena de *El rayo colgado y peste de loco amor*. Ya desde su aparición en el escenario los personajes se presentan con un aspecto ridículo, degradante e inadecuado a su condición de religioso. El hombre-Monja “vestido con unos andularios, toca y velos negros” tiene el sexo indeterminado ya que “sus modales femeninos se desmienten o ponen en duda a causa de una larga barba castaña” (430)<sup>5</sup>. De acuerdo con esto tiene un pie “calzado con zapato de tacón” y otro “caprino y peludo” (444). A lo largo de la obra permanece una confusión acerca de su sexo que, en términos gramaticales, se traduce en la falta de concordancia de género entre el sustantivo y el adjetivo, yuxtaposición de sustantivos de diferente género o creación de forma genérica no existente o no usual (padre amantísima, madre fraile, reverendo padre y madre, santa madre barbuda, padre amadrado, etc.).

Uno de los protagonistas de *Españoles bajo tierra*, Fray Mortela, confesor del virrey de España, pierde los modales si toca la tierra. Por esta razón tiene que mantenerse en las alturas, en un “trapezio deslizante” reposando en “levitación de artimaña” porque si no, como el mismo lo confiesa: “a pie sentado, yo me pierdo, me reniego, me entran picores de herejía, me enlujurio, me lascivio...” (496). Efectivamente, una vez en la tierra se transforma “en gárgola satánica”, se “transfigura” en “un monstruo de pasión” (503) y sacando de su hábito una navaja, sigue a las dos prostitutas para violarlas y matar.

Nieva utiliza la técnica de rebajamiento en la construcción de varios personajes, tanto en su aspecto, como en su conducta: éstos aparecen sucios, atrapados, vestidos de forma estrafalaria, con unos comportamientos indignos. Los personajes entre sí se tratan con desprecio, agresión, irreverencia sirviéndose de una riquísima gama de insultos, fruto de gran creatividad lingüística del dramaturgo.

Aparte de las figuras de los religiosos, Nieva presenta lo sagrado, las instituciones y ceremonias relacionadas con lo sacro en un contexto degradante, irrespetuoso y frecuentemente con algún toque sexual o prostibulario. En la obra *El paño de injurias* la acción se desarrolla en “un burdel indecoroso y en Castilla” (355) y su protagonistas son dos prostitutas y una

---

<sup>5</sup> Todas las citas de las obras de Francisco Nieva proceden de la edición completa de sus obras: Francisco Nieva. *Teatro completo*. Ed. Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla la Mancha 1991, vol. 1. A continuación solo se indican en el texto números de páginas de los fragmentos citados.

“madame”. A lo largo del desarrollo de la acción aparecen referencias a lo sagrado que están relacionadas a la profesión de las protagonistas. Cuando una de ellas sangra por la nariz se considera “convertida en nazarena”, “en ecce homa sacrificada” (362). La transgresión de las normas que prohíben atentar contra lo socialmente respetable, no se limita solamente a una asociación irreverente del contexto con los términos de orden sagrado, sino que se ve agravada por un desconsiderado cambio de género gramatical. Las prostitutas hablan de su “oficio sacrificado” (362), del “calvario” que se les prepara, declaran continuar en el oficio “por el cielo prometido” a pesar del “rigor de acostarse a la hora en que las monjas se levantan” y La Roja al morir llama a la “Patrona santa de las putas” (367). La evocación de vocablos relacionados con el culto en el contexto en que se desarrolla la acción de la obra tiene un carácter ostentosamente provocativo.

En *Coronada y el toro* se representa una parodia de la procesión en la que Hombre-Monja aparece como santo arrodillado en unas andas que llevan Melga y Dalga (“feministas espontáneas” según informa el reparto) “en actitud orante y con los ojos místicos y vueltos” (443). Al verlo “los otros procesionantes se arrodillan” (443). Hombre-Monja bendice a Coronada y le da su absolución.

En varias obras Nieva utiliza los nombres sagrados en un contexto irrespetuoso, yuxtapuestos a lo vulgar. Juega con las palabras procedentes de la religión deformándolas y creando otras formas derivadas: Zebedeo de *Coronada y el toro* hace un juramento: “que me salmeen, que me liturgien, que me ortodoxien, que me de profundis y que me kirieleisonen” (449). Los personajes llaman a Dios: “¡Cristo troceado, Cristo picadísimo!” (512), “¡Ay Cristo acogotado, Cristo pateadísimo!” (505), “Viva Cristo muerto y Marauña rescatado” (427). Los términos religiosos aparecen en algunas ocasiones en función de insulto: “¡Cállese, miércoles de ceniza [...]” (489).

Otro tabú que rompe Nieva es el tema del sexo. Al ser el aspecto que ofrece materia para un estudio más profundo, le vamos a dedicar solo algunas reflexiones. Lo erótico y lo sexual está presente en prácticamente todas las obras de Nieva, en muchas ocasiones de forma desafiante, yuxtapuesto a lo religioso. Se manifiesta a través de varios elementos de la estructura dramática: tales como personaje, situación dramática, diálogo dramático.

La mayoría de los personajes se caracterizan sobre todo por su aspecto sexual, yendo desde una excesiva sexualidad grotesca, hasta la llamativa asexualidad que provoca la burla de otros personajes. Notemos aquí el personaje asexuado del Rey Luis III, incapaz de engendrar el heredero, cuya falta de afán sexual es el motivo organizador de la acción, o Balbino, un niño que va al burdel. La sexualidad de los personajes se manifiesta por su aspecto, por su actividad, movimientos y gestos que realizan o también por sus enun-

ciados. En *El paño de injurias*, ya en el reparto, los personajes se presentan de acuerdo a su aspecto sexual: “Balbino, chavalito lascivo, La Blanca, puta fría, La Roja, puta caliente, La Madrebuenita su burdelera” (355). Marauña de *El fandango asombroso* se caracteriza por su atributo masculino grotesco, tal como lo indica la acotación: “De entre las piernas separadas de Marauña y por la ventaneta de su pantalón puja y sale una marioneta serpentina, con cabeza y bracitos gesticulantes” (348). En otro momento, Marauña “extrae de sus calzas un gran falo aconchado como el penacho séptico de un alacrán” (344). Venus Calipigia alzando la túnica muestra sus nalgas enormes, un paje de *El combate de Opalos y Tasia* examinado por Dama Vinagre resulta tener órganos sexuales de tamaño y forma extraordinarios (“estos conjuntos siempre se han compuesto de tres piezas. Pues este niño tiene cuatro: un abeto y tres enanos” (330). En la misma obra de los órganos sexuales de las protagonistas caen piedras preciosas. Coronada “abrujada por los instintos encarcelados” se desnuda y “aparece en medias de ligero y bragas de puntillas pobremente perversas” (441). En *La carroza de plomo candente* la excitación sexual se muestra de forma grotesca: Saturno, amarrado quiere “alcanzar a la Calipigia casi ahorcado y con la lengua fuera” (306) “con el labio levantado por un par de colmillos enormes”. Los personajes masculinos excitados se convierten en unos monstruos. Marauña de *Fandango asombroso* ha perdido su naturaleza humana y no es capaz de producir ningún enunciado inteligible. Emite solo unos sonidos inarticulados a la manera animal mientras echa fuego por la boca: “le sale un lampo de fuego por la boca” (343). En algunas ocasiones aparecen los animales que simbolizan la actividad sexual: así la cabra “con ojos de fuego y ubres negras acampanadas” (296) convertida en Venus Calipigia o el toro en la alcoba de Coronada.

La actividad sexual de los personajes va acompañada de un riquísimo léxico que demuestra enormes posibilidades creativas del dramaturgo. Los personajes dialogando se refieren directamente al sexo, pero en muchas ocasiones usan un lenguaje sugestivo, metafórico, insinuante, jugando con un posible doble sentido. El acto sexual y los órganos sexuales masculinos y femeninos se nombran mediante algunas expresiones que en su mayoría forman parte de dos campos semánticos: de la alimentación y de la diversión. Se representan en escena actividades de carácter sexual (masturbación de Coronada, la ceremonia sexual en la que alternan la cabra y la mujer en *Carroza de plomo candente*, el paje de *El combate* que se introduce bajo la falda de Opalos y ve “luces por todas partes” (328), u otro paje bajo las faldas de Tasia que desaparece porque “se ha largado de paseo por el parque de las atracciones” (328). Se miden los órganos sexuales de los pajes con las púas de un peine y los pajes “de espaldas al público hacen descender sus calzas hasta el suelo” (330). Al examinar los genitales de uno de los pajes,

Dama Vinagre observa cómo va aumentando su tamaño: “Cuarenta y tres púas. ¡No! Cuarenta y nueve. ¡No! ¡Cincuenta y cuatro...! Que cambios tan rápidos [...]” (330).

En algunas obras toda la acción se estructura en torno a la actividad sexual. En *La carroza de plomo candente* se trata de organizar una ceremonia sexual para que el rey asexuado se anime a procrear su heredero. En *Fandango asombroso* las mujeres sueñan con un hombre y el fandango que suena anunciando la fiesta simboliza el deseo sexual. En los diálogos no aparecen otros temas que los relacionados con las ansias de satisfacer las necesidades sexuales. En *El paño de injurias* la acción se desarrolla en un prostíbulo y, por consiguiente, solo se concentra en el sexo. En *El combate* se trata de competir por el título del más dotado de atributos sexuales y más atractivo. (Tomasito gana por sus “piezas de repuesto”)

Lo sexual aparece en algunas obras mezclado con lo cruel, atroz, hasta lo sádico, expresado por algunas escenas sangrientas, de violencia o de muerte. Con la representación grotesca de la muerte de varios personajes, el dramaturgo rompe otro tabú más, el del respeto de la dignidad humana. En *El paño de injurias* el personaje que lleva un nombre significativo de Diente con Diente estrangula a una de las prostitutas y apuñala a la otra. A lo largo del desarrollo de la acción corre mucha sangre y todo está cubierto de manchas rojas. La obra *Los españoles bajo tierra* abunda en escenas sangrientas. Fray Mortela convertido en un “monstruo de pasión” (503) “extrae de su hábito una navaja [...]” (496) con la que amenaza a los demás. “Agarra a Cariciana del cuello, la hace arrodillar y, tomando un cuchillo [...] se lo clava de un solo golpe en el pecho [...]” (511). Otros personajes irrumpen en escena “con desgarrones en el vestido” (510) atacados por unos perros feroces que “se alimentan de niños muertos” (502). La obra termina con una matanza: “Acción rápida subrayada por delirantes fulgores. Gargarito clava el puñal en el lomo de Fray Mortela y, casi al mismo tiempo, Reconejos otro de los puñales en riñones de Gargarito” (516).

El teatro de Francisco Nieva está profundamente impregnado de elementos de la tradición y actualidad españolas vistas desde una perspectiva crítica y con una intención irrisoria. La España de Nieva parece ser la de la “leyenda negra”, intolerante, represiva y oscurantista que reprime e impide el desarrollo de las necesidades del hombre. Nieva utiliza la técnica de rebajamiento para hablar de las instituciones españolas representadas simbólicamente por figuras del poder y la deformación grotesca de las más típicas y tradicionales formas de la cultura popular.

El poder se ridiculiza con las figuras del rey Luis de *La carroza del plomo candente* y de los virreyes de España en *Los españoles bajo tierra*. En ambos casos los personajes aparecen dotados de unos modales infantiles, son

inertes y desconectados de la realidad, incapaces de ejercer su profesión. En la acotación inicial Luis III se introduce como “*rey mitad fabuloso, mitad madrileño*” y es “*bobo y asexuado*” (289). Es miedoso, supersticioso y suele pasar el tiempo jugando a los juegos infantiles: sólo le gusta “[...] jugar a las prendas [...] bordar flores del paraíso [...] y [...] saltar a la comba entre amigos de confianza” (291). Le aterroriza la idea de ocupar el trono. Se ocupa de su gata y gatitos, lo cual provoca una réplica irrisoria de Frasquito (“barbero sin vergüenza”) que aprovecha una locución idiomática para sacar un doble sentido: “¡La Monarquía ideal! Reinar sobre cuatro gatos!” (292). En la segunda obra la acción del acto tercero se sitúa en “la cámara virreinal”. El decorado combina elementos de suntuosidad (“un gran lecho”, “un soberbio baldaquino”) con un aspecto de abandono y decadencia: el baldaquino es “con caídas de estofa polvorienta y apolillada y amplios y emporcados encajes” (505). Los personajes de virreyes son “encamados, con gorro y camisión, gruesos, apacibles y refinados” (505). Se pasan el tiempo leyendo las esquelas de los periódicos y presencian sin moverse de la cama un espectáculo teatral parodiado que termina con una frase tradicional: “ésta es toda mi tragedia, perdonad sus muchas faltas” (509). La colocación misma del palacio de los virreyes bajo la tierra evoca la imagen de una España vieja y hundida. Uno de los personajes, el pintor Kean Rosergarten no puede pintar españoles porque “hacen sombra en el cuadro” y eso es porque “son invasores y tiranos por tradición impuesta”. Percibe al virrey como “un pobre hombre agazapado” acompañado de un “séquito parásito de todos los grandes españoles: soldados, confesores, barberos... barbianses.” A este listado Locosueño añade: “Y putas de seguro. En mi patria se las bendice” (482). No sin ironía el dramaturgo les hace pronunciarse acerca de la grandeza y la justicia de España. Dondeno, personificación del orgullo español, considera respecto al palacio que “aunque oscuro y soterrado [...] no se desmiente en el la grandeza de España” (493). Opina que “la justicia en España siempre existió. Yo la he visto aplicar muy bien en brujas e judaizantes” (487).

Nieva ridiculiza las instituciones de estado pero también instituciones internacionales a través de una deformación y creación lingüística en *Coronada y el toro* cuando Coronada pide la intervención para que no se haga la fiesta, dirigiéndose a los organismos internacionales: “en nombre de los derechos Tridimensionales y de la Carta Magna; en nombre de la Convención Puericultora De Ginebra y en nombre de la primera Constitución del Parto de los Montes en el Peristilo de Washington” (421).

La tradición española se visualiza mediante el gusto a la festividad. La fiestas a las que se alude en varias de sus obras se representan con una evidente intención irrisoria llevada, a veces, hasta al absurdo. La acción de *Coronada y el toro* consiste en los esfuerzos que pone Coronada, hermana

del alcalde Zebedeo para impedir que se celebren las fiestas en Farolillo de San Blas, un “pueblo sangrío y de buena cepa”(419), organizadas por aquel. El momento central de la fiesta va a ser la corrida, ya que según se dice “aquí torea todo el mundo”. (419) El dramaturgo centra su interés precisamente en la corrida utilizando varios recursos para ridiculizar el símbolo de lo español. El torero representa una negación en torno a los valores tradicionales que debería encarnar. Es “un mozo consumido y con un traje de torero que es un puro desperdicio” (428). Aparece ante el público con “*la soga al cuello, mantenida por los alguaciles, y las manos esposadas con un cordelillo*” (428) ya que es forzado a torear en las sucesivas fiestas entre las que lo mantienen encarcelado. El toro es el peor de la dehesa por lo que se lo suele equipar con dos navajas barberas. Como el toro se pierde y en su lugar emerge Hombre-Monja, la fiesta no se puede celebrar. Sin embargo, el toro parece rondar por el pueblo hasta materializarse en la alcoba de Coronada como un supuesto objeto del deseo sexual. El rabo que queda del toro lo realza Zebedeo porque lo siente como si fuera suyo y “de España y de su vergüenza torera” (462). La manera de presentar a los habitantes del pueblo es también degradante. Ya en la acotación inicial se introduce el pueblo como “embestiado y mimético”. El pueblo es “escaso y triste” pero se “anima fatalísticamente, husmeando la tragedia” (427), se ríe “cavernosamente” o es “un cúmulo de negros bultos (...)” (435).

El dramaturgo es también poco respetuoso con algunos símbolos de la grandeza histórica de España. *Fandango asombroso* con un tono burlón pone en boca de una de sus protagonistas deformada la famosa frase sobre un gran imperio español en el que el sol nunca se pone: “Cuentan que en Brasil hay cada árbol en los que nunca se pone el sol. O se quita, que de eso no estoy segura” (340) En *Coronada* se alude sin reverencia a uno de los acontecimientos más heroicos en la historia de España, la sublevación del 2 de mayo, ya que los personajes constatan que su muerte “será un sacro dos de mayo”. Finalmente cuando Hombre-Monja concluye: “España es diferente en todo y ésa es la voluntad de Dios” (455) se nota claramente la actitud crítica del autor.

La España supersticiosa está presente a través de figuras de brujas y personas dotadas de poderes mágicos, hechizos y ceremonias negras.

Para terminar, tenemos que observar que el teatro de Nieva es también muy transgresivo en lo relacionado con la conveniencia, la delicadeza y el buen gusto. Las obras nievanas abundan en imágenes que pueden chocar la sensibilidad y ofender el buen gusto del espectador. El autor alude, de forma provocativa, a lo escatológico, lo morboso, lo repugnante. Por ejemplo, en *Los españoles bajo tierra* aparece la “enterradora de niños” que lleva un féretro con un niño muerto para arrojarlo en el jardín. Según explica, lo



pierde por los jardines “sin pagar la sepultura”. Finalmente, lo deja en un lugar cualquiera y lo comen los perros. Otro de los personajes se refiere al hecho de un tono ligero, sin ninguna emoción quitándole a lo sucedido cualquier importancia: “¿Tú no te has dejado un muerto olvidado en alguna parte? Pues se lo han comido unos perros” (500). La costumbre de arrojar los niños muertos a los perros les parece a algunos de los personajes totalmente justificada ya que sus perros son carroñeros. Tratando de carroña al niño muerto, sin el respeto debido al ser humano, Nieva comete una flagrante transgresión.

Los personajes se caracterizan por una gran crueldad y ligereza respecto a la muerte. La obra *Los españoles bajo tierra* termina con una matanza durante la cual se confunde la vida con el teatro. Se alude a lo simbólico de “la vida es sueño”, pero Don Lucas constata que “Alguien nos está soñando por un infame jamás” (517). Los numerosos asesinatos con los puñales y navajas podrían ser también una reminiscencia y una parodia del mundo gitano de García Lorca.

Una de las técnicas transgresivas que utiliza Francisco Nieva es una constante yuxtaposición de lo sublime y de lo vulgar, abominable, de lo sagrado y de lo escatológico. Hay numerosas escenas en las que el dramaturgo recurre a unas imágenes repugnantes relacionadas con excrementos, enfermedades, que atentan contra la delicadeza y el buen gusto. En *El combate de Opalos y Tasia* las protagonistas vestidas con un “traje que satiriza el de damas” (326) se ofenden una a la otra: “Opalos: “tienes infectada [la ciudad] con los vapores de tu cuerpo”; y Tasia: “bajo cada costra tienes un tumulto de bichos malos [...] eres una cloaca hirviente” (327). Para separar a las dos luchadoras, los pajes vierten sobre ellas “el contenido asqueroso de la carretas” (331) anteriormente descrito en la acotación. Los personajes nievanos frecuentemente hacen sus necesidades en el escenario: Marauña de *El fandango asombroso* “se pone a orinar muy abundante y continuo, se vuelve contra el muro y lo va impregnando de abanicazos” (344); los cinco niños en una de las escenas de *Coronada y el toro* al salir de la escuela suelen orinar sobre “las tapias orinarias del cementerio”, ya que, como explican, “no hay mejor entretenimiento que arrastrar la entrada en casa haciendo caca en el campo y viendo cómo pasa el viento” (446). Cuando uno de ellos orina a un hormiguero, las hormigas “se quedan a ver su propio juicio final” (446). Otros personajes sangran, tienen vómitos por la nariz (362), se atragantan, etc. Zebedeo de *Coronada y el toro* hace un juramento que castigará a los culpables de la desaparición del toro, pidiendo a los muertos del cementerio que lo castiguen echando sobre él todo tipo de enfermedades: “los gusanos de la tisis, el pasmo tetánico, la catalepsia, el cicuto escrofuloso, el garotillo anemial y el sarampión con diabetes” (448). “Que vea

con mis propios ojos los entresijos de mi barriga miseraria y que me salgan judías en el cogote, pelos en la lengua y hojaladre en los párpados” (448).

Como hemos podido comprobar viendo algunos de los ejemplos extraídos de las obras nievanas del grupo denominado “Teatro Furioso”, su teatro, especialmente visto por el público de la época franquista y de los primeros años de transición, en un contexto histórico de gran intolerancia, tuvo que ser percibido como sumamente provocador, chocante, escandalizante tanto por sus contenidos como por su forma dramática y escénica y su liberación lingüística. Constituye este teatro una crítica atroz de los defectos considerados nacionales de la sociedad española, tales como los enumera Carlos Bousoño en una breve introducción al “Teatro furioso”: “la brutalidad de ciertas fiestas, el autoritarismo destructor, el amor a las apariencias, la pasividad histórica, el machismo, la ineficacia burocrática, la superstición”. Carlos Bousoño considera que su teatro es “profundamente moral, precisamente porque no es ni moralista ni dogmático”(287) y que “puesto al servicio de la lucha contra una sociedad represiva y al servicio de la reforma de España, se comprende que su técnica haya de ser una técnica de rebajamiento” (286).

#### BIBLIOGRAFÍA

- Aggor, K. *Francisco Nieva y el teatro posmodernista*. Madrid: ed. Fundamentos, 2009.
- Aszyk, U. “Francisco Nieva: en busca de la teatralidad total”. En: Alfonso de Toro y Wilfried Floeck (eds.). *Teatro español contemporáneo: autores y tendencias*. Kassel: Edición Reichenberger, 1995.
- Barrajón, J.M. *La poética de Francisco Nieva*. Ciudad Real: Diputación provincial de Ciudad Real 1987.
- Bousoño, C. “El teatro furioso de Francisco Nieva”. En: *Francisco Nieva. Teatro completo*. Servicio de publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla la Mancha, 1991.
- Francisco Nieva*. Ed. J. M. Barrajón. Madrid: Editorial complutense, 2005.
- Nieva, F. *Teatro completo*. Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla la Mancha 1991.

#### TRANSGRESJA W „TEATRO FURIOSO” FRANCISKA NIEVY

##### Streszczenie

Francisco Nieva, który zadebiutował jako dramaturg w epoce frankistowskiej, w swoich utworach manifestuje postawę opozycyjną i kontestującą wobec rozmaitych zakazów wynikających z porządku politycznego, społecznego czy religijnego. Łamanie różnego rodzaju tabu związanych z przyzwoitością, poczuciem wstydu czy wrażliwością estetyczną jest stałym motywem jego dramatów. W niniejszym artykule starano się zbadać, w jaki sposób przejawia się i w jakich

formach wyraża transgresywny charakter utworów Nievy. Analizie poddane zostały utwory należące, zgodnie z klasyfikacją samego autora, do grupy „Teatro furioso”. Analizowano formy naruszania tabu w sferze religijnej, erotycznej, tradycji narodowej, przyzwoitości i dobrego smaku w odniesieniu do elementów struktury dramatycznej utworów.

*Streściła Maria Falska*

**Słowa kluczowe:** transgresja, teatr, Francisco Nieva, „Teatro furioso”.

#### TRANSGRESSION IN FRANCISCO NIEVA’S “TEATRO FURIOSO”

##### Summary

Francisco Nieva, a dramatist who makes his debut during Francoism, defies and contests in his works a variety of bans of political, social, and religious character. The transgression of various taboos of decency, modesty, and sensitivity is a recurring motif in his plays. This article examines the ways in which the transgressive character of Nieva’s works is expressed, and the forms of its manifestations. The analysis is focused on the texts the playwright himself classifies as “Teatro furioso.” This study focuses on different elements of the dramatic structure of the plays, such as: personae, spatial and temporal relations (setting,) action, situation, and the language of the dramas.

*Summarised by Maria Falska*

**Key words:** transgression, theatre, Francisco Nieva, “Teatro furioso”.