

NIEVA

REVOLUCION EN LA ESCENOGRAFIA ESPAÑOLA



Francisco Nieva, el gran escenógrafo español, en su estudio. En él, viejos muebles de museo se mezclan a un moderno órgano eléctrico y a un teatro en miniatura, empleado a veces como auxiliar necesario de su trabajo.

**Por
JOSE
MONLEON**



SIGUE

EL montaje de «Los sobrinos del Capitán Grant», en la Zarzuela, ha vuelto a poner en la actualidad teatral española el nombre de Francisco Nieva.

El hecho me parece indiscutible: nunca habíamos visto una zarzuela sometida a una escenografía tan personal, tan pensada y, en sí misma, tan expresiva. La elementalidad espectacular de la escenografía zarzuelera —barata o cara, según los casos, pero siempre anodina— ha sido sustituida por una creación en cuya retaguardia abundan las ideas y las intenciones.

Para Nieva el anacronismo de la zarzuela, su aire de otra época, es un valor estético. En lugar de esforzarse por «actualizarla» e inventarle una «puesta al día» en la que ya no cree nadie, según es costumbre, Nieva ha partido de la total aceptación de su lejanía; no ya, como habíamos visto alguna vez, para buscar en ella resortes sentimentales, de cierta eficacia en un reducido tipo de espectador maduro, sino, mucho más honrada e inteligentemente, para encontrar en la distancia una nueva perspectiva, un nuevo motivo de interés. Los resultados alcanzados son, me parece, positivos. Y así, por ejemplo, la torpe patriotería de la obrita, inaceptable de ponerse en pie con ciertas pretensiones de vigencia, se nos transforma en el espejo de la enferma España de la Restauración, en un testimonio frívolo de la sociedad del Desastre.

Con su decorado de signos decimonónicos y clave moderna, con su mezcla de ingeniosos recursos rambalescos y la inteligente selección y proyección de diapositivas, el escenario de la Zarzuela se convierte en una gran caja de guñol, en un espacio que carga de significaciones y pone al trasluz la moral y las ideas de los personajes y de su época. El que la música sea, las más de las veces, agradable, y el que Nieva consiga sus propósitos —por simple «presión» o significación de la escenografía— sin quitar a los intérpretes ni uno solo de los recursos y elementos previstos en el libreto, son elementos importantes en el experimento...

(Nieva está contento. Por primera vez ha sido en Madrid escenógrafo y director. En su estudio, frente a las tazas de café y una serie de objetos insólitos pacientemente reunidos, hablamos los dos del interesante trabajo que está realizando en nuestros escenarios...)

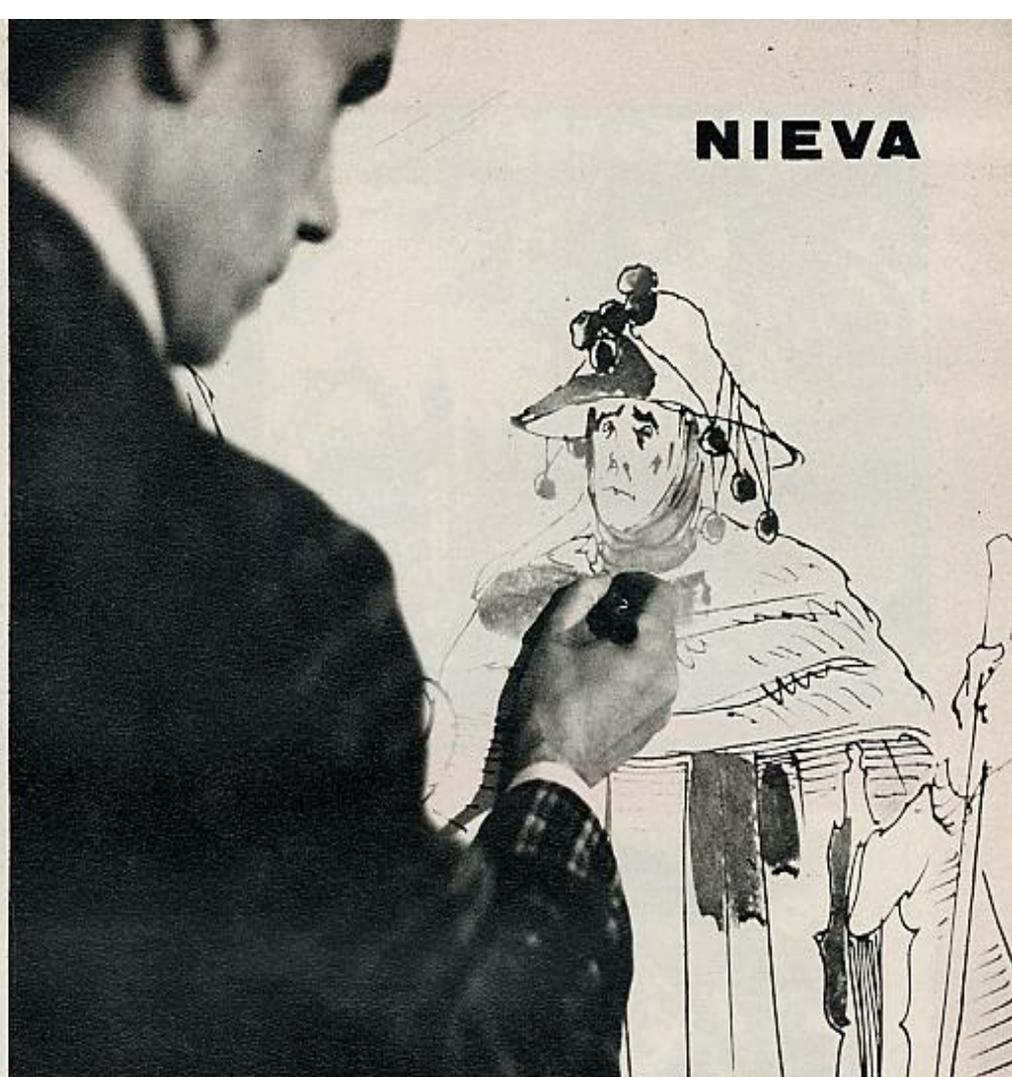
a partir de «el círculo de tiza»

Nieva, nacido en Valdepeñas, residente en París durante años, decidió ser escenógrafo una noche en que vio al Berliner Ensemble en «El círculo de tiza», de Brecht. Hasta ese momento era más bien un teórico, un hombre interesado por el teatro como fenómeno literario, enrolado en el Centre National de la Recherche Scientifique («Autour d'une crise de style» y «Vertus plastiques du theatre de Valle-Inclán», son dos de sus trabajos).

—El teatro me aburría. Yo no aguantaba el «boulevard» ni el modo de hacer de la Comédie Française. Pero la representación de «El círculo de tiza» me ganó para el teatro, entendido ya como una representación, como algo puesto en pie. Recuerdo que aquella noche me acompañaba René Allio, hoy, tras su etapa al lado de Roger Planchon, uno de los hombres más interesantes del teatro francés... De Brecht proceden algunas de mis concepciones escenográficas, como la de intentar siempre crear un ámbito...

Nieva empezó como escenógrafo en espectáculos de vanguardia. Espectáculos económicamente pobres; ricos en creación. De esta época le viene a Paco Nieva la conciencia de que los medios de expresión escenográfica han de ser materialmente elementales.

—En España, por varias razones de las que iremos hablando, la escenografía se concibe con mayor generosidad económica que en Francia. Allí, como la mano de obra es carísima, se puede decir que los teatros «no tienen dinero para nada». En París, hay escenógrafos informadísimos, que podrían hacer cosas estupendas, pero que muy difícilmente encuentran una oportunidad económica. Aquí es distinto. Por ejemplo, de «El zapato de raso» yo tenía hechos unos bocetos que, para el Español, los desechamos. Parecían pobres. Hubo que replantearlos sobre otros supuestos... Por una parte, es agradable trabajar sin angustia, tal como sucede aquí. Por otra, en cambio... Yo creo que los bocetos que hice para «Plaza Real», de Cornille, de obligada austeridad, están entre mis mejores cosas. **SIGUE**

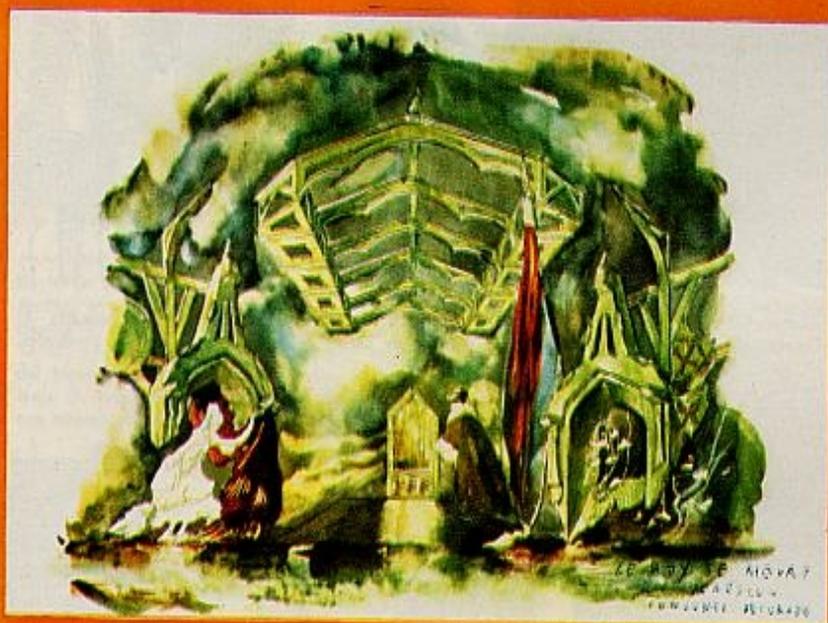


Nieva trabajando en los figurines de «Los sobrinos del capitán Grant», su más reciente escenografía. El trazo fino, punzante, del dibujo, se sustituye por la mancha de color. Junto a él, una de sus ayudantes.

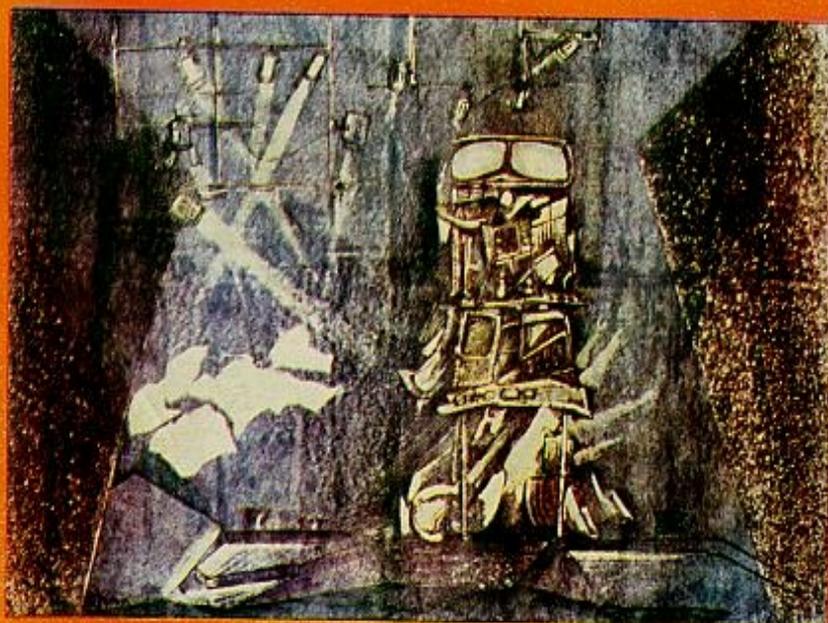




Boceto para «Pigmalión», de Bernard Shaw, en el montaje que dirigió e interpretó Marsillach.



Boceto para «El rey se muere», de Ionesco, estrenado por José Luis Alonso en el María Guerrero.



La audaz y brillante escenografía de «Después de la caída», de Miller. También dirigió Marsillach.

No hay nada como el teatro pobre para avivar las ideas, cuando se tienen, claro, y cuando se trabaja en un medio en el que la pobreza económica no justifica la pobreza artística. (Nieva me da la fotocopia de sus bocetos de «Plaza Reala», de Cornielle.)

del café de flore al maría guerrero

Nieva conocía a José Luis Alonso. Y un día volvió a encontrarlo en «pleno» Boulevard de Saint Germain. Ya por entonces tenía decidido el volver a España y el encuentro fue casi providencial...

—Recuerdo que nos sentamos en el Café de Flore y hablamos largo rato de teatro. Nuestras ideas coincidían en muchos puntos y José Luis me dijo que le gustaría contar conmigo para alguno de sus montajes del María Guerrero. Aquél fue un medio compromiso de colaboración.

Podría, pues, decirse, que Nieva «se incorporó» al teatro español en la terraza del Café de Flore, reliquia del existencialismo —viejos tiempos y costumbres de Jean Paul Sartre— y hoy café para turistas ilustrados. Seguro que mientras hablaban Nieva y José Luis Alonso, andaban por allí, espíandose unos a otros, intentando identificarse, clientes advenedizos y silenciosos que pisan el Barrio Latino como si fuese una vieja ciudad sagrada.

—Poco tiempo después, por razones familiares, me instalé en Madrid. Una de las primeras cosas que hice fue ir a ver a José Luis Alonso. Había decidido estrenar «El rey se muere» y me confió la escenografía... Fue un excelente período, en el que trabajamos muy a gusto, en equipo, intercambiando y discutiendo nuestras ideas. Poco después, me llamó Adolfo Marsillach. No sé si por las prisas, Vitin Cortezo no podía hacerle el decorado de «Pigmalión» y Marsillach pensó en mí. Sabía que estaba trabajando en «El rey se muere» y decidió jugar mi carta. Trabajamos con cierta precipitación; pero luego, con «Después de la caída», nos resarcimos. La escenografía de la obra de Miller es una de las cosas más meditadas que yo he hecho en España.

«El rey se muere», «El Inquilino», «Pigmalión» y «Después de la caída» situaron a Nieva entre los grandes escenógrafos españoles de una larga época...

—Desde entonces no he parado. En «Los sobrinos del Capitán Grants», mi último y aún muy reciente trabajo, me he sentido más libre que nunca, puesto que yo mismo asumo la dirección de escena. Y conste que, para mí, el género lírico es un campo tan importante como el otro. No me refiero ya a los magníficos montajes de óperas que se hacen en el extranjero, sino a nuestra misma zarzuela, llena de música estupenda... y de libretos horribles.

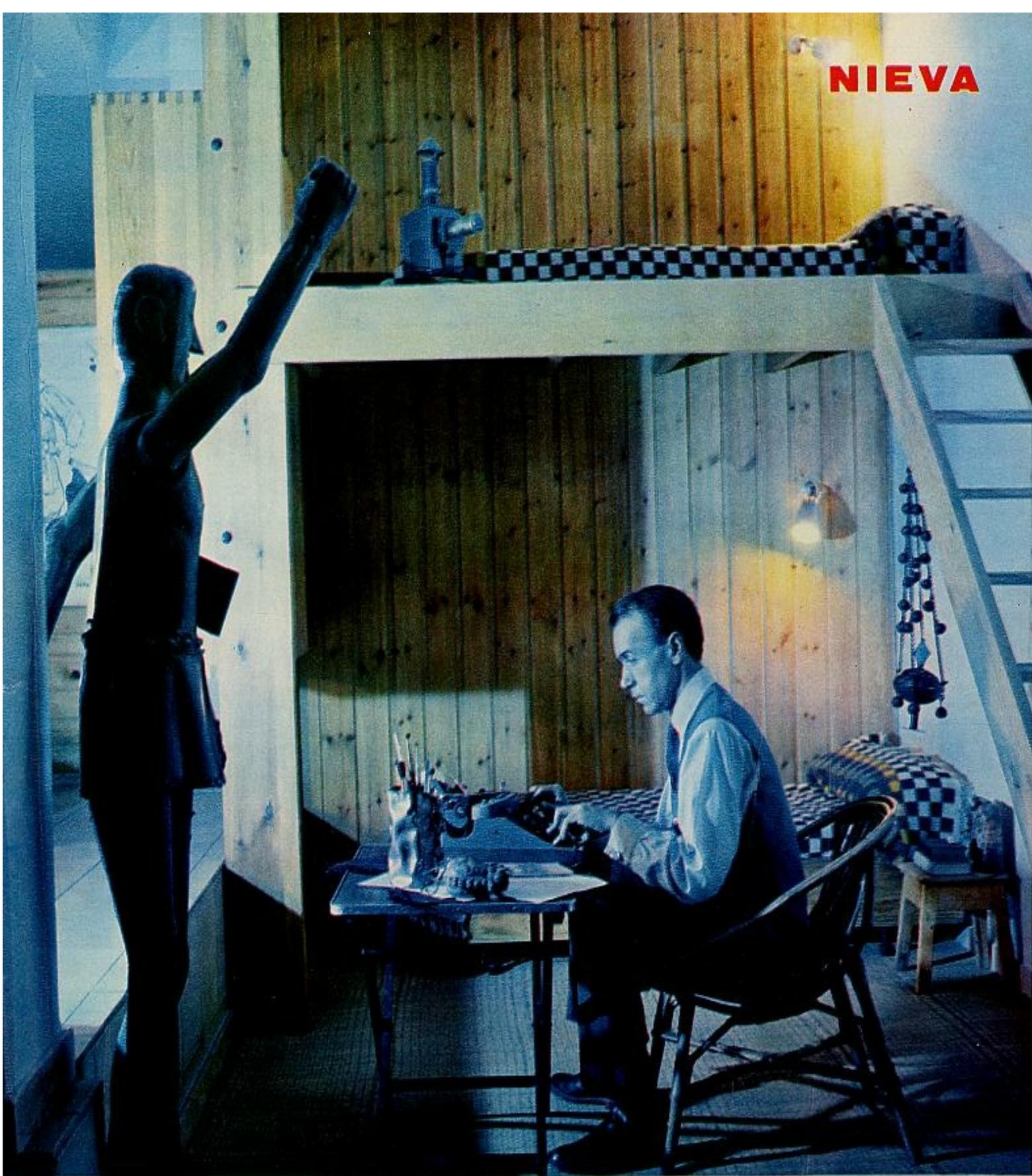
un nuevo aire en la escenografía española

¿Qué ha traído Francisco Nieva a nuestros escenarios? ¿En qué se apoya su rápida afirmación entre los escenógrafos españoles? ¿Cómo explicar su triunfo inmediato?

Quizá fuese hablando del Berliner Ensemble, y del origen de su vocación, cuando Nieva nos diese la clave de su mejor aportación a la escenografía española: una valoración del «ámbito» dramático. Frente a los puntillismos de nuestra decoración tradicional, frente a la minuciosidad fotográfica de tantas y tantas escenografías, Nieva creó, en «El rey se muere» y en «Después de la caída», espacios dramáticos de configuración geométrica.

Quiero decir que, en ellos, lo largo, lo ancho y lo alto no se hacía nunca patente como una dimensión geométrica. Nieva creaba un espacio que era el centro de múltiples gravitaciones y sugerencias. El escenógrafo repudiaba el situarnos en un lugar clasificable, inerte en sí mismo, simple soporte pasivo de la acción teatral, y, por el contrario, conectaba la escena con el pensamiento y la vocación reveladora del dramaturgo. En los espectáculos de Nieva, el drama comenzaba apenas alzarse el telón y no cuando los actores iniciaban el texto. La escena era el espacio «idóneo», el lugar dramáticamente cualificado por la escenografía, para que la problemática de Quentin o del Rey moribundo aflorasen naturalmente.

Cabría pensar que, en el caso de «Después de la caída» o «El rey se muere», se trata de obras especiales, en las que Nieva no hizo otra cosa que atender sus demandas. Esto, en el teatro español, es una verdad que tiene su mérito. En Madrid hemos visto incluso Autos



En su estudio, frente a la máquina de escribir. Nieva, además de escenógrafo, es, probablemente, uno de los mejores teóricos españoles en su materia profesional.

Sacramentales decorados con una obsesión de puntillismo fotográfico. E innumerables dramas modernos han perdido gran parte de su claridad y su fuerza al verse privados del soporte escenográfico, del ámbito que profundizara desde el comienzo en las significaciones de la anécdota. Por otra parte, la verdad es que ante obras como «El inquilino», de Ionesco, o «Intermezzo», de Giraudoux, Nieva se ha sostenido en el mismo plano.

Habría que pensar aquí, siquiera muy brevemente, en los intentos puramente pictóricos que han pretendido evolucionar la escenografía española. El caso del «Don Juan»

de Dalí, o aquel otro «Don Juan» decorado por diversos pintores, son los ejemplos más notorios. En ellos y otros análogos, los pintores-escenógrafos se han planteado interpretaciones «pictóricas» de los temas dramáticos, pero no escenográficas. Han sido plasmaciones planas, pero no corpóreas. Figurines, bocetos y atrezzo han registrado las intenciones del escenógrafo, pero como elementos que valían en sí mismos. Cosa distinta de la que Francisco Nieva nos ha propuesto: una unidad que está en el todo, y sin la cual resultan injustificados e inexpresivos los diversos elementos.

A veces, como en «El rey se muere», ha so-

metido la obra a una interpretación que me parece bastante discutible. Yo creo que la obra de Ionesco —y así lo marcan las propias acotaciones del autor— es más disparatada, más circense y menos shakespeariana de como la vimos en el María Guerrero. Lo importante, sin embargo, es que el criterio escenográfico de Francisco Nieva ha marcado ya un «sentido» a la obra, un «modo de entenderla», de acuerdo, claro, con el director.

Frente a la rutina de los decorados naturalistas; frente a la «salida» pictórica de otros escenógrafos, perdidos a veces en una complicación de planos, líneas y colo-

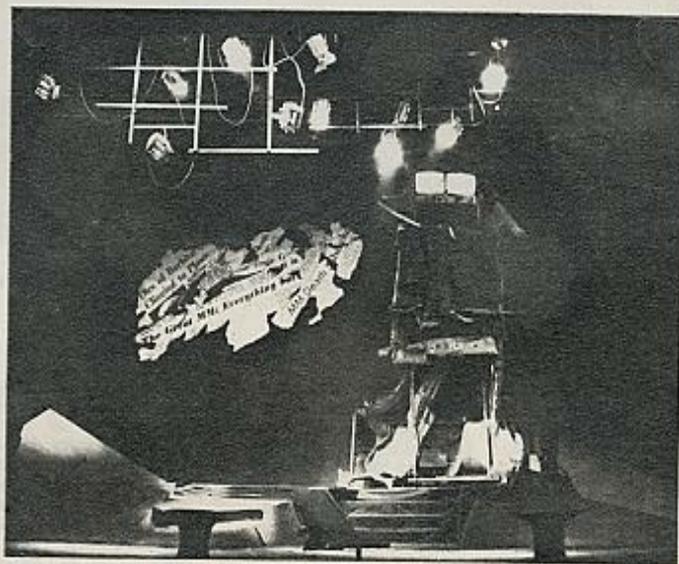
SIGUE



Uno de los montajes más costosos que jamás se hayan realizado en la escena española fue el de «El zapato de raso», de Claudel. La escenografía fue de Nieva.



«El inquilino», de Ionesco, uno de los montajes más imaginativos e inteligentes de Nieva. Sobre él proyectó su etapa de artista domiciliado en París.



Una escena de «Después de la caída». Su colaboración con Marsillach desembocó en esta escenografía cargada de sugerencias críticas y de audacia dramática.

res. Nieva es, sobre todas las cosas, el escenógrafo del ámbito, el configurador de «áreas dramáticas».

Lo cual no es decir que entre sus compañeros no haya alguno que tenga, de forma más tímida y menos lograda, la misma tendencia.

Con Nieva, la luz y los objetos han cobrado su importancia...

Aunque, llegados a este punto, y a la vista de la línea seguida por el escenógrafo, convenga ponerle en guardia contra el peligro de la «rutina» o, lo que sería aún más tonto, contra las exigencias del viejo público español, para el que, todavía, un decorado caro ha de llevar casi visible su precio de coste.

Nieva debe defenderse de todo esto. La fórmula de una escenografía simple en elementos y rica en imaginación y significaciones es —salvo en muy contados y excepcionales espectáculos— irrenunciable.

El debe quedar en nuestro teatro como un avance y no como un artista circunstancial.

la gran herencia del expresionismo

Con Nieva, la luz y los objetos han cobrado su importancia...

—Si tuviese que señalar qué experiencia, entre las muchas que registra la historia de la escenografía, sigue hoy vigente, citaría la del expresionismo. En él la elección de los objetos es fundamental. El espectador hace abstracción de lo demás, y, a través de la luz y unos objetos expresivos, se sitúa donde quiere la obra. No es necesario el decorado completo, y, mediante la iluminación u oscurecimiento de los objetos, se crea un dinamismo casi cinematográfico. Recordemos los montajes del Berliner, el valor definitivo del carrilón de Madre Coraje en medio del ciclorama, el de la tribuna de Arturo Ui, o el simple arco de «Coriolano», situado en un giratorio que tiene a cada uno de los ejércitos en uno de sus lados. El espectador español, por desgracia, aún no tiene el necesario poder de concentración para admitir esta concepción escenográfica. Al menos, cierto espectador tradicional, siempre un tanto disperso, con la atención en abanico. En «El rey se muere» es, entre mis escenografías españolas, donde he estado más cerca de lo que yo quisiera hacer.

Hablamos un buen rato del Berliner Ensemble. De su precisión. Del rigor y riqueza de sus escenografías. De la función expresiva que cumplen en ellas los objetos, siempre diseñados y contruidos ex profeso. De la identificación entre la escenografía y las demás decisiones del director: por ejemplo, la colocación e iluminación de los grupos de personajes.

—En la vuelta del teatro moderno a un expresionismo tamizado hay que ver el regreso a una verdad esencial, superada ya la prolijidad naturalista... Inicialmente, quizá choque al público, pero rápidamente se convierte en el gran liberador...

Nieva me señala otra influencia en su sensibilidad de escenógrafo. Es, sin duda, importante, porque explica la tendencia que hay en él a conciliar lo elemental con lo brillante, la austeridad con la imaginación en libertad. Me refiero a Franco Zeffirelli, de cuya personalidad —a propósito de su escenografía y dirección de «Romeo y Julieta»— he hablado muy recientemente en TRIUNFO.

Nieva, integrado por igual a las experiencias de vanguardia del teatro de París que al brillante y espléndido trabajo de los Zeffirelli o Visconti, aparece como una síntesis que ha empezado a dar excelente juego en la escena española.

juicios sobre el teatro español

Al fin y al cabo, estamos ante un hombre que ha escrito muchas veces, sin remilgo alguno, lo que pensaba. El diálogo crítico no resulta, pues, difícil. Hablamos los dos de las limitaciones que el teatro español impone al talento del escenógrafo, sin que haya por su parte la ingenua «cautela» profesional acostumbrada. Apenas planteo yo el punto correspondiente, él se lanza hacia adelante.

—Nuestro atraso escenográfico es paralelo al atraso de la mayor parte de nuestra literatura dramática contemporánea. El escenógrafo no puede hacer más que un naturalismo trivial cuando las obras ocurren en saltos de estar, sus problemas son anecdóticos y el texto ata minuciosamente todos los cabos. En un teatro en el que autor y público se entienden a base de tales fórmulas, el escenógrafo es un simple ilustrador, sin posibilidad



Otra vez, Francisco Nieva en su estudio, accionando las aspas de una vetusta prensa litográfica.

des de crear. Es una especie de hombre de servicio, a quien se le llama para que «resuelva» esto y lo otro, pero no para que haga una auténtica escenografía. Creo, desde luego, que es imprescindible replantearnos cuál es la función del escenógrafo, al mismo tiempo que nos planteamos las necesidades generales del teatro español... La importancia del escenógrafo, por citar dos ejemplos concretos, resulta evidente cuando vemos que un Visconti o un Zeffirelli construyen la escenografía de sus espectáculos... En España, y aunque quizá no lo parezca en principio, Arniches es uno de los pocos autores —aparte de otros indiscutibles, como Valle-Inclán— que toleran una escenografía expresionista...

«Con respecto a los escenógrafos de los grandes países teatrales europeos, los italianos y los españoles somos los que estamos en peores condiciones, sobre todo nosotros. Contamos con materiales dados e inamovibles, y hay que improvisar, sin tiempo para la meditación y el estudio. ¡Se hacen tantas cosas, y duran tan pocos días! Además, resulta que si la mano de obra es barata, en cambio los nuevos materiales —por ejemplo el polister— son más caros, porque no se fabrican aquí.

«Nos faltan, en general, teatros adecuados a las modernas exigencias escenográficas. Creo, por ejemplo, que sólo el Español, el María Guerrero y la Zarzuela poseen un equipo lumínico razonable. En la mayor parte de los demás, cuando se quiere salir de la rutina, se hace «oscurotecnia» más que lumino-tecnia. No se ve nada. Tampoco tenemos, claro, grandes escenarios, dotados con giratorios, ascensores y demás, para montar las obras

según ciertas formas de gran interés. Aunque —y por eso digo que la evolución ha de ser paralela y global— cabe pensar que el público español no aceptaría las escenografías de rampas y plataformas... Volvemos siempre a su absurda necesidad de seudonaturalismo... Por lo mismo, no hemos hecho la experiencia del «teatro circular», al menos en un plan continuado. Ni hemos empleado apenas las proyecciones...

«Creo que atravesamos una etapa de «eduvismo» del director de escena. Pero, pasará. El espectáculo dramático ha de ser el resultado de un trabajo de equipo, de una colaboración de actores, escenógrafos, lumínico, director... Así trabajan en las mejores compañías del mundo de este momento: por ejemplo, en el Teatro de Villerhaune (Lyon), que dirige Roger Planchon, o en el Berliner Ensemble, o en el Workshop de Londres... Cojamos un punto, como ejemplo: es imposible iluminar bien una obra, si no intervienen los criterios del escenógrafo, del director y del especialista lumínico.

(Me acuerdo de Joan Littlewood y de su teatro de Stratford. Un teatro barato, para obreros, donde se ganaba poco dinero y donde se trabajaba duramente en equipo. Un teatro en permanente experimentación, donde la grandeza no estaba jamás en los sueldos, o en los carteles, o en las críticas...)

—En el teatro español, por desgracia, hay, en muchos de sus detalles, más amor al dinero que al teatro —concluye Nieva.

J. M.

(Fotos Sánchez Martínez, Gyenes y Archivo)