EL RETRATO DE FRANCISCO NIEVA: *SOMBRA Y QUIMERA DE LARRA*

ALBERTO ROMERO FERRER
Universidad de Cádiz

"... y río como un loco de los locos que he escuchado"
Larra, *El café,* 1828

"Quien habla ya a los muertos,
mudo le hayan los que viven"
Cernuda, *A Larra con unas violetas,* 1937.

La recuperación de Larra es relativamente reciente, máxime si tenemos en cuenta que su figura y su obra, a pesar del teatral homenaje que le tributara Zorrilla a los pies de su tumba, durante todo el siglo XIX permaneció en un lugar ciertamente muy secundario. Hay que esperar pues a los primeros años del siglo XX, cuando se empieza a revalorizar su pensamiento y su forma de hacer literatura. Un pensamiento marcado por su sentimiento de derrota y el pesimismo respecto a España, que será reactivado en la nómina de nuestros hombres del 98 que supieron reflejarse en su actitud ante el mundo, para desde aquella ácida queja romántica proyectarse en el presente. A partir de entonces, Larra dejó de ser ese autor lejano, vagamente impreciso, para convertirse en una de las voces más importantes no sólo de la estética romántica, sino fundamentalmente, en uno de los escritores más modernos e influyentes en el pensamiento y la literatura española contemporánea.

Sin embargo, este resurgir de Larra a través de Azorín —*Homenaje de la juventud* (1901)—, Ramiro de Maeztu —*Larra y su tiempo* (1908)—, Machado —*Miscelánea apócrifa. Palabras de Juan de Mairena* (1937), entre otros, quedó ensordecido, en cierta manera, por la propia sombra que sobre él proyectaban sus descubridores. Larra era más el espejo y la lectura de estos hombres, que una de las voces más brillantes del Romanticismo, más que un autor independiente, autónomo, marcadamente diferenciado. Habrá que

esperar, pues, a los años setenta (Benítez, 1979), para que asistamos a otro momento de revalorización de su figura y de su obra que, al igual que había ocurrido con el Goya de los *Caprichos*, los *Desastres* y las *Pinturas negras*, nos ofreciera una nueva lectura que lograra situar al personaje, su visión literaria y sus textos como correlatos contemporáneos de la situación social, cultural y política de la España de entonces.

Esto es, Larra como Goya, a través de sus respectivas lecturas de la España que les tocó vivir, se venían a convertir después de más de un siglo en los mejores interlocutores y portavoces de la España de ahora, estableciéndose así un curioso paralelismo entre esos dos momentos tan significativos y claves de la cultura española: la España de la cruenta represión fernandina y la España de los años setenta, que empezaba a despertar del largo letargo franquista.

Por eso, cuando Buero Vallejo y Francisco Nieva se acercan a ofrecernos sus respectivos retratos del pintor y del escritor (Cazorla, 1988), lo hacen con un cierto sentido autobiográfico, en el que las coincidencias entre ambos planos, el plano de la historia que se nos cuenta, y el plano de la historia a la que se hacer referencia implícita, resultan extremadamente cómplices y coincidentes (Romero Ferrer, 2009), gracias a las dobles perspectivas que utilizan ambos dramaturgos, en las que el juego temporal y ciertos trucos dramáticos sirven como nexos de unión entre ambos mundos. En otras palabras, es como si Goya y Larra fueran la conciencia del presente, como si ellos mismos no resultaran ser otros que Buero Vallejo y Nieva. Una proyección que consiguen a través de sus propuestas escénicas sobre el autor de *Yo quiero ser cómico*: *La detonación* y *Sombra y quimera de Larra*, respectivamente.

La primera pieza, *La detonación. Fantasía en dos partes*, escrita ente 1975 y 1977, se estrena el 20 de septiembre de 1977 en el Teatro Bellas Artes de Madrid, bajo la dirección de José Tamayo (Buero Vallejo, 1993). En esta obra, pareja hermana de *El sueño de la razón* (1970), Buero Vallejo nos ofrecía un inquietante retrato de *Fígaro* en el que pesaba tal vez demasiado su propia experiencia autobiográfica —la de Buero—, con la que es establecía una compleja relación entre el pasado y el presente, y cuyos planos, el de la historia y el de la realidad, adquirían tal compenetración que, Larra, al igual que había ocurrido a principios del siglo XX, era más una máscara del propio Buero que un interlocutor válido de su tiempo.

Retomado, pues, el personaje literario por Buero, parecía que el camino quedaba más abonado para otras miradas que, sin embargo, se verían en la tesitura de enfrentarse al propio texto del creador de *Historia de una escalera*, que difícilmente podía ser superado. ¿Algo más se podía decir acerca del autor del *Vuelva usted mañana*? ¿Era imposible centrarse en su figura sin caer en la tentación de proyectarse en él? ¿de convertirse en otro de sus pseudónimos?

Éste era parte del reto de Francisco Nieva que, al acercarse al personaje, debía en cierto sentido competir con la compleja representación interpersonal de Buero, donde los planos autobiográfico e histórico otorgaban una extraordinaria modernidad y actualidad al creador de *Fígaro*, pero en donde su lectura había sido fundamentalmente más un pretexto para hablar del presente y la experiencia autobiográfica que para dar cuenta de su figura o de su obra.

Sin embargo, en contraste con esta perspectiva, la evocación de Francisco Nieva resultaba más centrada en el autor/personaje y en su entorno, aunque tampoco podían eludirse la referencialidad con el presente, pues la España de entonces seguía aún muy presente en aquellos también sombríos momentos de nuestra historia contemporánea, amén de otra serie de circunstancias del contexto teatral europeo a las que había que aludir, como el propio Nieva nos recuerda en sus "Apostillas al teatro de crónica y estampa" para referirse a las circunstancia que rodearon la génesis del texto, cuando escribe: "Era la época de mayor oposición al régimen de Franco y estaba de moda el teatro didáctico y político de Bertold Brecht" (Nieva, 2007: 1399). En cualquier caso, *Sombra y quimera de Larra* surgía, así, del encargo para escribir una nueva versión de la comedia *No más mostrador* (Larra, 2009). La obra, del hasta entonces prácticamente desconocido como autor dramático Nieva, cuyo nombre se asociaba entonces sólo a la dirección escénica y la escenografía, se estrenaba finalmente en 1976, primero en Valencia y después en el madrileño teatro María Guerrero.

Independientemente de su origen textual en una pieza de Scribe, que Larra había transformado en una comedia costumbrista de claras reminiscencias moratinianas, la nueva obra indagaba desde un punto de vista teatral en las relaciones del personaje con sus artículos y reflexiones críticas sobre la España de su momento, que también podían valer para la España del autor del *Teatro furioso*. Pero para ello, Nieva no cae en la tentación de ofrecernos una obra biográfica al uso, sino que dadas sus habilidades dramáticas, consigue proponernos una obra de entretenimiento que en última instancia remitía al mundo interior del *Pobrecito Hablador*, que se dejaba traslucir a través de su aguda escritura siempre tan explícita respecto a sus momentos históricos y sociales.

El argumento básico de *No más mostrador* gira en torno a las falsas apariencias y en la necesidad de ascenso social de la burguesía decimonónica, ridículamente representada en una rica comerciante —doña Bibiana— que desea el matrimonio de su hija —Julia—con un noble —el Conde del Verde Sauco— que, finalmente, resulta estar completamente arruinado. Frente a todo ello, aparece la opción que le ofrece su padre —don Deogracias— para casar a su hija con el hijo de otro comerciante, amigo suyo que, a su vez, adopta una

identidad falsa como miembro de la nobleza y poder cortejar así a la joven sin la oposición materna. La trama, por tanto, de la comedia se desarrolla de acuerdo con los rasgos y elementos propios de este tipo de teatro de corte costumbrista, lleno de equívocos y situaciones engañosas, donde nada es lo que parece y todo es realmente falso.

Pero lo interesante de la comedia, más allá de su intrascendente asunto dramático, es la perspectiva de Larra respecto a la sociedad que retrata de acuerdo con su admiración por la comedia moratiniana: "Moratín ha sido el primer poeta cómico que ha dado un carácter lacrimoso y sentimental a un género en que sus antecesores sólo habían querido representar la ridiculez... En nuestro entender éste es el punto más alto a que puede llegar el maestro; en el mundo está el llanto siempre al lado de la risa" (Larra, 1999: 259). Y es aquí donde se encuentra el acierto de la obra, a la que se han trasladado muchos de los elementos e intenciones que se encuentran en su producción periodística: una lectura crítica y satirizada de su sociedad y su entorno más inmediato. Esto es, la aplicación de la mimesis costumbrista (Escobar, 1972).

El acercamiento de Francisco Nieva a esta comedia, marcando también distancias respecto a lectura bueriana, suponía también el reto de enfrentarse a un texto teatral que ya había envejecido mucho con el paso del tiempo. Ni la sociedad que aparecía retratada, ni su perspectiva ingenuamente moratiniana, ni sus propósitos moralizantes tenían ya nada que ver ni con el público ni con la sociedad a la que pretende dirigirse Nieva. Visto así, con el pretexto de actualizar la comedia opta por presentarnos algo más que una nueva versión de *No más mostrador.* Su revisión del texto se centra, no tanto en la comedia en sí, sino como en todo lo que podía sugerir al espectador de hoy, desde una visión que coloca al mismo Larra en el epicentro de reflexión escénica. Esto es, Nieva nos va a ofrecer un profundo retrato de *Fígaro,* a partir de varios discursos concéntricos. De un lado, su visión sarcástica de raíz costumbrista de la burguesía, un cuerpo social al que él mismo pertenece —conviene no olvidarlo—, su propia reflexión sobre el mundo del teatro desde dentro del mismo teatro y, finalmente, su actitud ante el suicidio como elemento de respuesta positiva ante el mundo, al que ya se había enfrentado a través del dardo de su palabra literaria, mostrándonos su cara más ridícula pero también más amarga.

Sombra y quimera de Larra. Representación alucinada de "No más mostrador" se terminaba convirtiendo, así, en una obra sobre Larra, pero el Larra interior, cuyo protagonista resultaba ser su conciencia intelectual y su mirada teatral sobre el mundo y su época, sin dejar de lado una profunda interpretación del personaje, que quedaba envuelta en la misma representación teatral de su concepción del mundo. En este sentido, Nieva recurría al recurso calderoniano

de la vida como teatro —*El gran teatro del mundo*—, que también se encontraba en la base del concepto literario y vital de Larra, para quien el mundo era retratado como un peligroso juego de falsas apariencias. Una idea que ya había desarrollado de manera muy explícita en su artículo *El mundo todo es máscara. Todo el año es carnaval,* publicado en *El Pobrecito Hablador* el 14 de marzo de 1833. Por esta razón, con la habilidad que siempre ha caracterizado la mirada de Nieva, en esta nueva versión de *No más mostrador* se establecía una superposición sincronizada de varias perspectivas. De un lado, una mirada desde el plano costumbrista, de carácter social y crítico, que podría equivaler a la actitud de Larra, por ejemplo, en *El café;* y de otro una mirada desde un plano estrictamente escénico circunscrito a sus ideas dramáticas y su visión como crítico del mundo teatral. Ambos mundos, el de la supuesta realidad costumbrista y el del teatro, igual de estridentes y toscos, quedarían entremezclados, confundiéndose así realidad y ficción, ficción y realidad, en un juego de espejos escénicos que nos recuerdan en muchas ocasiones *La vida es sueño* de Calderón, *La comedia nueva o el café* de Moratín o *Un drama nuevo* de Tamayo y Baus.

Nieva volvía a utilizar el "teatro dentro del teatro" (Zatlin Boring, 1989), un recurso ciertamente habitual en la tradición escénica española, pero que ahora adquiría una peculiar perspectiva, porque de lo que realmente se trataba era de presentarnos a través del teatro la teatral visión del teatro del mundo de Larra, como correlato de su visión de la sociedad. El juego escénico que nos proponía Nieva nos presentaba una representación de *No más mostrador* en un "teatro de época", donde se alzaban dos telones: el que separaba el teatro dentro del teatro, y el que servía de frontera entre la ficción y la realidad del patio de butacas. Por eso debían aparecer sobre la escena bastidores y camerinos, subrayándose aún más si cabía los elementos teatrales de la ficción/realidad. Así, en relación con esta perspectiva, tampoco no había que perder de vista la propia reflexión crítica teatral de *Fígaro,* quien constantemente se había referido a ese mundo del teatro por dentro desde la voz crítica para denunciar su mal estado y su carencias de todo orden (Monleón, 1976 y Rubio Cremades, 1982), y que contrastará ahora con la voz aparentemente autónoma de los actores de la comedia. Es en este momento cuando aparecen sobre la escena los primeros diálogos de la obra larriana consigo misma, a través de unos ridículos interlocutores que, a modo de muñecos de carne y hueso, daban corporeidad a muchos de los artículos de crítica teatral de Larra. Son las correspondencias, por ejemplo, que pueden observarse entre el artículo "Yo quiero ser artista" y los ataques de Romerito —que representa al paródico y falso Conde del Verde Saúco—, contra el autor de la obra —el mismo Larra: "Vean, vean lo que el amarguito dice aquí de los cómicos, los mismos que

esta comedia le ponemos en movimiento; dice que no tenemos ilustración y ni siquiera racionalidad. ¿No es triste cosa? ¡Habla de mí! ¡Y cómo habla! De vuelta y media me pone. Ha pasado a los papeles todo cuanto yo le dije en mi visita" (Nieva, 2007: 1452).

Esta misma situación se va a repetir una y otra vez, ante la presencia del propio autor que asiste a la representación desde un discreto palco real, con lo que la teatralidad de la propuesta de Nieva salta a la misma sala de butacas, inmersa así en este juego de espejos teatrales, presentes en los actores y en el mismo público que asiste a la representación. Con este nuevo recurso escénico, el dramaturgo hacía partícipes a un Larra de ultratumba —invisible y exterior a la representación—, al que también se alude al principio de la representación, con la función teatral a la que asiste el espectador contemporáneo, quien se ve envuelto en la misma perspectiva literaria de aquél.

Efectivamente, en el inicio de la obra, se puede ver sobre el escenario "un lúgubre desmantelamiento bajo una luz penumbrosa e inquietante", cuando "el telón de la escena real se levanta mientras suena lejana una campana que toca a muerto", una simbólica escena "en cuyo centro aparece una tumba, pintada y recortada como estaban las escenografías de la época. En la tumba, bien visible, ha de leerse: Mariano José Larra (*Fígaro*) año de 1837". Después del recitado de los célebres versos de Zorrilla, y mientras los tramoyistas retiran el decorado, aparece *Fígaro*, brindando con una copa de champán para comentar su suicidio, no sin antes explicar cómo su espíritu se ha despertado, ante la "confusión de tiempos" para asistir a una nueva representación de *No más mostrador*, "que versiona y corrige con audacia que no apruebo en nada otro autor frustrado de hoy" —el propio Nieva. Por eso se retira de la escena para ocupar un palco y "no aparecer ya más" (Nieva, 2007: 1404-1405). Larra volvía así a convertirse nuevamente en espectador y crítico teatral, en un permanente diálogo con los actores de la representación, que dirigen sus críticas hacia ese palco real, y ficticiamente ocupado por un invisible y misterioso *Duende* que estará omnisciente a lo largo de toda la representación, en una actitud de observador del teatro del mundo que recordaba su artículo *El café* cuando comenta: "No sé en qué consiste que soy naturalmente curioso; es un deseo de saberlo todo que nació conmigo, que siento bullir en todas mis venas, y que me obliga más de cuatro veces al día a meterme en rincones excusados por escuchar caprichos ajenos, que luego me proporcionan materia de diversión para aquellos ratos que paso en mi cuarto y a veces en mi cama sin dormir; en ellos recapacito lo que he oído, y río como un loco de los locos que he escuchado" (Larra, 1999: 111-112).

"Misántropo de mal genio", "bailarín de los espíritus modernos", "criticón", "afrancesado", "gallo de tertulias", "amargo Marianito" son algunos de

los calificativos que los actores-personajes utilizan para dirigirse a su autor, donde destacan sobremanera los ataques de Sauco-Romerito y Deogracias-Don Pedro, que representan respectivamente la voz de un teatro anquilosado en el pasado, y la voz de esa sociedad antigua, vieja y tradicionalista contra la que había arremetido el autor en sus artículos, y que ahora se rebelaban, en un interesante guiño pirandelliano, en busca de su autor, con quien había que ajustar cuentas. Y es a partir de esa rebelión cuando entra en funcionamiento el corrosivo sarcasmo larriano como elemento desintegrador de las situaciones y los personajes, que se ven presos de su propia condición caricaturesca y sarcástica. Era, una vez más, la intervención del espíritu de Larra que volvía a ejercer de autor y observador crítico del mundo desde el más allá, a través de su "sonrisa fría", tal y como se alude insistentemente a él por boca de los personajes-actores.

A partir de ese momento, el desarrollo de la obra empezaba a sufrir una serie de transformaciones escénicas de la mano de una estética a caballo entre el esperpento y el simbolismo, para remitir finalmente en una nueva presencia sobre el escenario del fantasma de *Fígaro* a través de la contrafigura de la voz de Bernardo "envuelto en una capa y con chistera" en la teatral y zorrillesca noche del Día de Difuntos; una noche en la que los muertos volvían a salir de sus tumbas para pasar factura en el mundo de los vivos. Y esto es lo que ocurre precisamente en el desenlace de esta *Representación alucinada de "No más mostrador"* cuando "se alza el telón del fondo y aparece otro que representa un cementerio" tras la intervención de Bibiana: "Esto es mucha funeraria, mucho réquiem. Díganme si para ser moderno hay que meterse en tanta galilea. Maldigo yo de los románticos" (Nieva, 2007: 1445-1446).

El ritmo de la pieza se abalanza hacia un vertiginoso final, donde la caricatura y la exageración se apodera de los personajes y donde Nieva se aparta del final convencional de la comedia para proponernos una lectura mucho más extrema y esperpéntica de la realidad, lo que desemboca en el disparo final que reproduce nuevamente el suicido de Larra, esta vez a mano de sus propios personajes y su otro yo en el personaje de Sauco, quien llega a exclamar "¡Muerto Larra, viva *Fígaro*!" con la que se cierra la obra, entre el "estrépito tamboril" de un "brillante bolero, mientras el telón del fondo se alza y descubre a la danzarina de espaldas, que al volverse muestra, ya con la mantilla levantada, un rostro de calavera sonriente" (Nieva, 2007: 1454); esto es, la fría sonrisa del *Duende de los cafés*.

Como ha comentado Mariateresa Cattaneo (1996), el juego de perspectivas resultaba finalmente mucho más complejo y penetrante, que el de una simple revisión de la comedia de Larra, pues realmente lo que Nieva hacía en su *Representación alucinada de "No más mostrador"* no era sino someterse

a la dura mirada incisiva de *Fígaro*, quien también había asistido desde ese misterioso palco a la representación de *Sombra y quimera de Larra.* Los dobles personajes y la doble acción del "teatro dentro del teatro" permitían a Nieva, desde los juegos técnicos de la lengua literaria de Larra, ofrecernos también un retrato punzante de una sociedad, la española, que resulta ser finalmente la de ambos autores.

BIBLIOGRAFÍA

BENÍTEZ, Rubén (ed.), *Mariano José de Larra*, Madrid, Taurus, 1979.

BUERO VALLEJO, Antonio, *La detonación. Las palabras en la arena,* ed. R. Doménech, Madrid, Espasa-Calpe, 1993.

CATTANEO, María Teresa, "Del costumbrismo de Larra a la *visión alucinada* de Nieva: *Sombra y quimera de Larra*", *Romanticismo,* 6 (1996), Roma, Bulzoni, pp. 71-79

CAZORLA, Hazel, "La presencia de Larra en el teatro de A. Buero Vallejo y F. Nieva", en ROSENBERG, J. R. (ed.), *Resonancias Románticas. Evocaciones del romanticismo hispánico*, Madrid, Ed. Porrúa Turanzas, 1988, pp. 207-216.

ESCOBAR, Escobar, "El *Pobrecito Hablador* de Larra y su intención satírica", *Papeles de Son Armadans,* LXIV, (1972), pp. 5-44.

LARRA, Mariano José, *Artículos*, ed. E. Rubio, Madrid, Cátedra, 1999.

———, *Macías. No más mostrador*, ed. G. Torres Nebrera, Madrid, Cátedra, 2009.

MONLEÓN, José, *Larra, escritos sobre teatro,* Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1976.

NIEVA, Francisco, *Sombra y quimera de Larra. Representación alucinada de "No más mostrador"*, en *Obra completa. Teatro*, ed. J. Fco. Peña, Espasa, 2007, t. I, pp. 1401-1588.

PELÁEZ, Andrés y ANDURA, Fernanda (eds.), *Exposición antológica Francisco Nieva,* Madrid, Comunidad de Madrid, 1990.

ROMERO FERRER, Alberto, "La dramatización del exilio y la guerra en el teatro español (1808-1936): la mirada de Goya", *España contemporánea,* (2009), en prensa.

RUBIO CREMADES, Enrique, "Larra, crítico teatral", *Anales de la Universidad de Alicante,* 1, (1982), pp. 113-126.

ZATLIN BORING, Phyllis, "Meththeatricalism and Nieva's *Sombra y quimera de Larra*", *Gestos*, IV, 8, (1989), pp. 65-73.