

## FRANCISCO NIEVA:

"yo he escrito teatro y sobre teatro antes de dedicarme a los montajes, pero he tenido que dedicarme a lo que podía al llegar a España"

**E**N este breve encuentro con algunos de nuestros más cualificados «autores secretos» en trance de estrenar obras largo tiempo prohibidas, el nombre de Paco Nieva era imprescindible. Muchas de sus comedias siguen siendo «tabú», incluso para publicarse. Pero «Pelo de tormenta» figura, al parecer, entre los textos beneficiados por la cautelosa «apertura», señalándose ya como uno de los grandes estrenos de la próxima temporada. A Taco Larreta, José Estruch y Santiago Paredes —que formarían algo así como su equipo de dirección— les he oído hablar con Nieva y con el productor Justo Alonso de fechas, de local, de repartos y de las líneas generales del montaje.

Decir aquí que Paco Nieva es uno de los primerísimos dramaturgos españoles de nuestros días es decir bien poco. Habría que fundamentar el juicio y esbozar ante el lector el análisis de un teatro irrepresentado y, en su mayor parte, totalmente desconocido. Quede eso para otra ocasión. Ahora importa que el lector —que ha oído hablar muchas veces de Francisco Nieva como escenógrafo— conecte con la personalidad del escritor, que sepa cuándo empezó a escribir teatro, cómo es y de dónde arranca su obligada marginación...

—Una buena parte de mi teatro la escribí en Francia. Naturalmente, en español. No veía muy próxima la posibilidad de estrenar. El estilo de teatro que aquí se hacía no influyó, como es natural, en la forma de desarrollar mis temas. Lo hacía con libertad y como sintiéndome a salvo. Era la época en que yo escribía algunas cosas sobre el teatro español y en francés para los «Entretiens d'Arras», que luego se publicaban por la «Recherche Scientifique Française». Escribía con alegría y fruición, como un desahogo inevitable. Por eso, al mismo tiempo, me permitía una especie de ejercitamiento formal, a base de recrear a Jarry, el expresionismo, el dadaísmo y hasta el «género chico», sin olvidar las propuestas sobre todo visuales de Artaud. No tenía que acordar mis intenciones a un público muy específico, el español. O madrileño, exactamente. No

me importaba coincidir o no. Tenía por mi país un sentimiento que constantemente oscilaba entre la ternura y la ironía. Yo veía con algo de estupor la «singularidad» de España. Me sorprendía que muchas cosas de las que había escrito, comunes a toda una corriente de teatro y de arte moderno, tomasen en mi país gravedad excesiva, como si fueran propuestas peligrosas, osadías heterodoxas severamente castigables.

(Todo eso pertenece a una época de ausencia, cuando Nieva trabajaba en Francia, en Italia o en la República Popular Alemana, cuando aún no era escenógrafo de Marsillach y de José Luis Alonso, cuando aún no tenía un nombre en el teatro español. Luego, Nieva

(En seguida se dijo que la censura «nunca autorizaría ese teatro». No había leído las obras un solo censor cuando el aparato teatral español comenzó a ejercer ya la autocensura...)

—Luego venía el pensar en la censura. A todo le encontraban «punta», incluso donde yo no había puesto la más mínima. Les divertía el desenfado en cuestión, no exactamente de erotismo seriamente transgresor —como tenía que suceder naturalmente en un país tan preocupado por estos asuntos—, sino dominado por expansiones que suponían de carácter más bien amoral.

(La autocensura no nace caprichosamente. Es la respuesta defensiva del escritor frente a una

incluso, podían haber surgido mucho después de haber escrito la comedia. No eran siquiera coincidencias, sino susceptibilidades por sistema. Hace doce años no se habían promulgado las leyes que hacen actualmente de España un Reino. Pues bien, a pesar de haber seguido una lógica de cuento fabuloso y remoto, todo lo que atañía a este simbolismo heráldico relacionado con la autoridad «real» era, por lo menos, muy «sopesado».

«Dentro de mi consternación pude ver muy bien el fallo principal de la censura, esa susceptibilidad por sistema. En punto a tomar el rábano por las hojas recuerdo que se me tachó una frase en donde se hablaba de un festival fallido. Nuestros funcionarios lo tacharon muy celosamente para que nadie lo identificara con los Festivales de España organizados por el Ministerio.

(Con independencia de esa «susceptibilidad» de la censura, el teatro de Nieva ofrecía dos flancos particularmente vulnerables. Uno era la ironía con que el autor expresaba la España agarrada por los mitos y los dogmas...)

—Para mí no es ninguna obsesión atacar el dogma católico ni desde fuera ni desde dentro. Sólo creo que España ha sido por mucho tiempo ceremonialmente supersticiosa, de modo pintoresco. La fijeza y el patrón dogmático ha sido, en parte, como si fuéramos el antiguo Islam, zurriago politizado y arma de combate. Sin ser católico, tengo pruebas, como todo el mundo, de que ciertos tipos y ciertas ceremonias —toda una estructura quebrantada o disuelta— pertenecen a un mundo que, para entendernos bien, hay que llamar preconciliar. Es decir, que ni la Iglesia lo admite. Pero nuestro catolicismo es también formalista y conservador y nuestro papismo tiende incluso a paternalizar sobre el papado. Nuevas dificultades en este terreno. Por las tachaduras de la censura se ve que nos sentimos secretamente identificados a lo más «remoto». De ahí comprendí que el tono «remoto y fabulístico» era tomado con caracteres de «actualidad y de vigencia».

(El otro «punto débil» de la obra de Nieva ante el censor era

### José Monleón

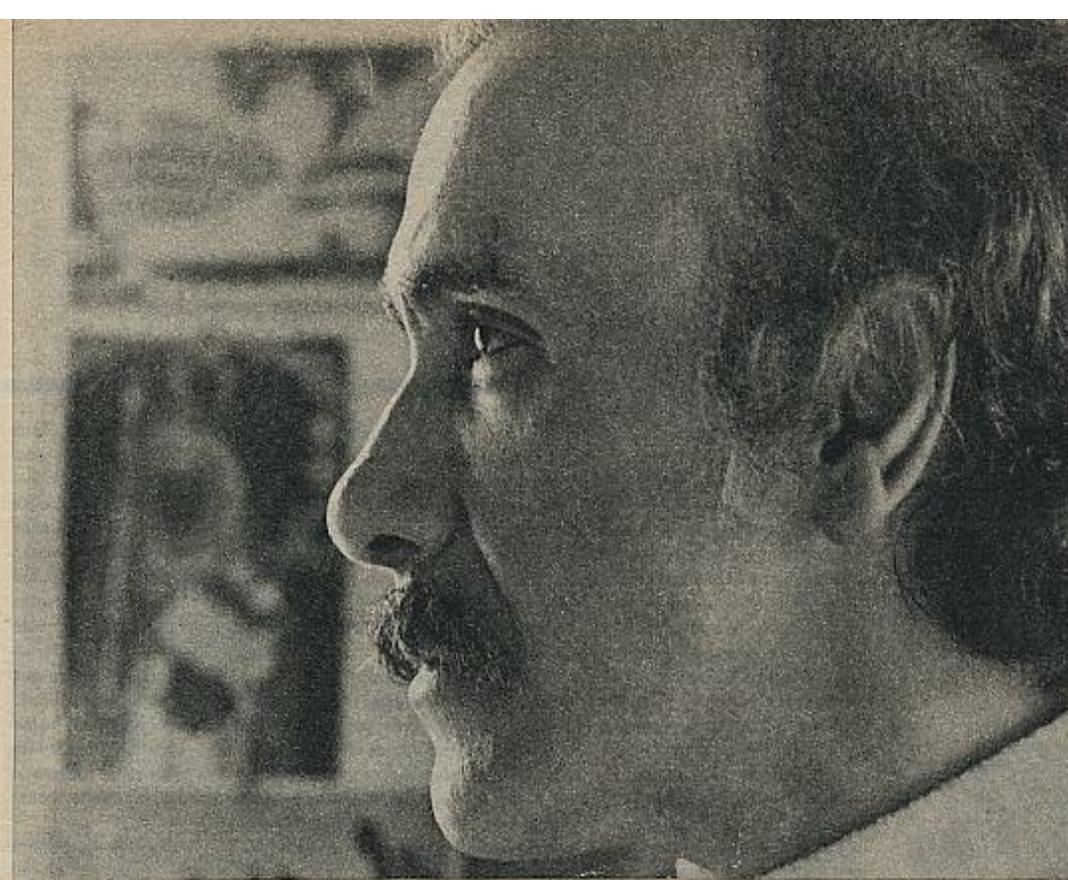
se vino a Madrid. Al principio, casi nadie sabía que escribía teatro, aunque pronto supimos que su cultura teatral era infinitamente superior a la de cualquier escenógrafo español. Más tarde comenzó a hablarse de que era autor de unas obras que nunca podrían estrenarse...)

—Cuando no tuve más remedio que volver por asuntos de orden privado e instalarme aquí, comencé a verlo todo con mayor temor y sentido de la responsabilidad. Pero creo que mi estilo se había hecho. Aquí comprobé una serie de incompatibilidades de todo orden. La primera, de orden formal. Los directores o empresarios veían mi teatro como algo fragmentado, con excesivas sugerencias y efectos para desarrollar. Era más bien coral y no había exactamente «protagonistas». Encontraban una parte de rica afluencia verbal y una especie de énfasis que se alejaba del tono coloquial al que está acostumbrado el público. Sin embargo, como los temas eran muy españoles, no lo identificaban demasiado a una vanguardia pedante o de aire exótico. Eso me halagaba. Pero consideraban que el «tono» —por lo que quiera que fuese— no se ajustaba a los «previsibles» deseos del público.

imposición. El autor se autolimita, anticipándose al criterio de quienes pueden condenar su obra al cajón. La autocensura determina un estado de frustración y de temor que alcanza y condiciona todos los estratos del individuo, imprimiendo a su vida un sello particular.

La mayor parte de nuestros «autores secretos» —y esa es una de las razones de que lo sean— se rebelan contra la autocensura, aunque no puedan, lógicamente, liberarse de la amargura que esa lucha trae consigo. Nieva, por haber empezado a escribir en Francia su teatro, afrontó el problema de un modo distinto.)

—Cuando se trató de exponer mis productos al lápiz censor, yo ya había estado lentamente preparado a un rechazo que antes no podía concebir muy bien. Pero ante el hecho en sí me quedé consternado. Yo había escrito en esa especial disposición de lejanía, con una mezcla, como he dicho, de cordialidad y acrimonia; había jugado con símbolos o con prototipos, figuras lineales y heráldicas, sin referencias a situaciones ni hechos concretos. Pero ante las supresiones, muy numerosas, pude ver que todo se aplicaba a hechos y situaciones que,



el erotismo. Nieva es un escritor profundamente sensorial, con gusto por la vida, abierto, en nada parecido a un sacristán renegado...)

—Al final, he terminado por no saber lo que entendemos por «erotismo». La idea de «picardía» o la idea sombría y taciturna que se identifica con la «pornografía», creo que están más que superadas en mi teatro. No habría siquiera situación tragicómica si no hubiera enfocado el asunto desde un plano un tanto eminente. Sin embargo, la consecuencia de esta elevación, al despojarme de grandes prejuicios, era el «handicap» de no haberlos intentado racionalizar y combatir con métodos de persuasión, con la cautela de un innovador, pero dentro del «sistema». No se me había pasado por la imaginación. Este «olvido» o aparente desdén parecen lo más reprochable y provocador. Yo creo que a la vuelta de unos años, incluso a nosotros nos van a parecer niñerías. Bien es verdad que sólo en la niñería erótica es donde algunos moralistas rancios detectan el precipicio que puede arrastrar a la Humanidad al apolotonamiento bestial de las primeras edades, según ellos se las imaginan. El prestigio y luminosidad de la carne no les parece —después de tanto Miguel Ángel, Rubens y Tiziano— capaz de mejorar a nadie. Somos gente de calzón «amarrado» y rápido braguetazo gallístico. En ello parece que fundamos nuestra «reserva espiritual». Por otra parte, que en mi teatro salga gente desnuda o con dos dedos de malla acolchada sobre el cuerpo me tiene sin cuidado. No van por ahí los tiros.

(Me acuerdo de Arrabal. También Nieva escribe sin poder suscribirse a las tentaciones más oscuras de una realidad que, en muchos aspectos, se rechaza...)

—El caso es que yo veo a España desde un punto de vista o atalaya que no está permitido ganar así como así. De algún modo yo me veo como producto de ella sin complejo vergonzoso. La miro con el curioso afecto que podemos sentir por nuestra familia, «ganando el pasado» con sus manías y singularidades. El tono burlesco no impide que yo me sienta incluso identificado sentimentalmente —evocadoramente— con lo burlado. Sí, es un trabajo de afectuosa superación o de síntesis que verdaderamente me completa. ¿Cómo diría? De adultos nos damos cuenta que, a fuerza de asustarnos, hemos llegado a sentir un afecto por el «coco».

(Ahora se anuncia el estreno de «Pelo de Tormenta». ¿Qué va a pasar? La concepción del espectáculo rompe con nuestra inmediata tradición teatral. Ningún dramaturgo español contemporáneo tiene un sentido más plástico y sensitivo de la palabra; nadie le da tanto color ni tanto relieve; pese a lo cual, lejos de erigirse en dueña y guía del espectáculo, reclama la creación de un mundo escénico afín, antifotográfico, que entre también por los ojos y haga de los sonidos el lenguaje de lo que no consiguen expresar las palabras.)

—Ante el posible estreno de mi obra, me encuentro en una situación de escepticismo. Vamos a ver qué sucede. Sus dificultades estriban en su proposición de espectáculo abierto y con preeminencia de lo coral. Aquí no se acostumbra a ensayar mucho y a reinventar el espectáculo, según la marcha y posibilidades que van ofreciendo los ensayos. No sé si confiamos demasiado en nuestra rapidez de reflejos y de improvisación para montar un espectáculo en menos tiempo que

los ingleses o los alemanes. Lo gestual y plástico no se mide, y se supone que poseemos una furia emotiva capaz de remediar lo que con el trabajo simplemente no se ha podido hacer. Así resulta que nuestro teatro y la actuación de nuestros cómicos tienen casi siempre el mismo estilo, que recuerda un poco el clásico «latiguillo» y el entrar y salir «rompiendo cortinas». Son efectismos manidos, pero a los que se recurre siempre a última hora. Nos conformamos con ser gente «de oficio». Y ese oficio es el que muchas veces salva malamente una obra entre nosotros. Encima va a haber que estarle agradecido.

«Mi texto indica otra forma de hacer. Pero vamos a ver si sabemos y podemos. No sé si vamos a poder dominar el clima musical o sonoro. Los tiempos de tensión y de «relax». Puede salir mal, pero es un hecho que este tipo de cosas se están haciendo por ahí. Es una tendencia vigente y admitida. Sólo para nosotros es una novedad.

(¿Hasta qué punto le ha ayudado al autor su previo prestigio como escenógrafo? Nieva está en la lista de nuestros indiscutibles «hombres de teatro», desde que hizo, recién llegado, las escenografías de «Después de la caída» y «El Rey se muere». Es, además, profesor de la Escuela de Arte Dramático. Para quien no sepa de estas cosas, parecería que nada más fácil que ser Paco Nieva, escribir teatro y estrenar.)

—Mi relación con el mundo profesional del teatro ha sido muy curiosa. He estado muy comprometido, como se sabe, con este gremio. Se me ha tenido por un técnico muy cualificado, pero los actores y directores, si me han leído, se han sentido —excepto la Espert— bastante alejados de

mi propuesta estrictamente dramática. Sin duda, ha habido desconfianza. Yo he escrito teatro, y sobre teatro antes de dedicarme a los montajes, pero he tenido que dedicarme a lo que podía en la situación que me encontré al llegar a España. Pero lo más curioso es que mis propios conocimientos a niveles teóricos no eran lo que se dice muy respetados. Se suponía que acertaba por una cuestión de temperamento y que había en mí mucho de esa especie tan apreciada del «animal de teatro». Estamos tan acostumbrados a los clichés, que algunas personas que tengo por inteligentes se obstinan en verme bajo la cáscara voluble y abigarrada del «decorador», un tipo fijado por Bébé Berard, en una disipación de candelabros y cortinas.

(Otra vez, el tema de nuestra rutina teatral. El de confundir la teatralidad con un determinado e inmóvil patrón, hijo de unos gustos, una cultura y unos intereses de clase muy concretos. De nuevo, el caso de un dramaturgo defendido por quienes no están dominados por la visión rutinaria del teatro.)

—Un poco o un mucho del aprecio a mi obra se lo debo sólo a críticos y a hombres de letras, a gentes como Bousoño, Alexandre, Buero o Ruiz Ramón. Y a los estudiantes de arte dramático y bellas artes. Personas relativamente distantes de la artesanía teatral de telón para adentro. Estos me han ayudado poco y están a la expectativa. Se han sentido ajenos a mi teatro en una cierta medida, porque les parecía de una libertad literaria inoportuna dentro de lo que se considera el gusto del público español y sus tendencias más seguras. Insisto en mi impresión de que mi labor teórica y mis trabajos un tanto regulares o sistemáticos sobre estética teatral no eran condición para la «gente de teatro», de algún que otro acierto en los montajes que se me encargaron. Se me ha visto como un fantaseador con ideas brillantes y peligrosas. Un instrumento eficaz. No se puede dudar de que me encuentro en una posición difícil, como ninguno de los que escribimos teatro «undeground». No les culpo enteramente, porque imagino que todo ello es debido a la falta de porosidad y libertad que ha tenido el teatro español a causa de las circunstancias. Su necesidad de conquistar, no sólo el éxito, sino el pan de cada día, levanta una barrera difícilmente salvable entre literatura y teatro propiamente dicho.

(El tiempo dirá si tengo razón. Para mí, Nieva, por su libertad, por su talento, por la feroz sinceridad con que llega al fondo de sí mismo y trasciende su singularidad a voz de buena parte de la actual sociedad española, está destinado a ser recordado como uno de los grandes dramaturgos de nuestra época. El hecho de que sea «autor secreto» y gane su pan como profesor y como escenógrafo son datos que ayudarán a entender mejor los tiempos en que escribía.) ■