

DISCURSO- UNIVERSIDAD CASTILLA LA MANCHA

Señor Presidente, excelentísimo señor Rector, sres. académicos y profesores:

Autocrítica y definición

¿Tiene derecho el escritor a analizar y justificar su obra ante el público?

Me permito pensar que tiene todo el derecho del mundo, pues ya se está analizando y justificando desde que comenzó a escribir lo que quiera que fuese. ¿Que tiene de sí mismo una desmesurada idea, que cree haber expresado más de lo que su obra contiene, aunque, en el fondo, contenga poco o nada? Esto ya no es incumbencia suya, sino de quienes lo juzgan desde fuera. Para mí, es el mayor honor que pudiera recibir de mi tierra, este doctorado que me concede la Universidad de Castilla la Mancha. Se ha laureado mi trabajo de artista y también de manchego trotamundos y cosmopolita, que se ha definido supuestamente en una línea de vanguardia. Pero ¿cómo puedo – y debo – definirme a mí mismo? Esto es lo que voy a intentar.

Pero antes debo mencionar especialmente cuánto puede agradecer mi obra a un trabajo de universidad, sobre su análisis y su difusión; La Sorbona en Francia, varias universidades de Estados Unidos, Italia, Polonia hasta nuestra Universidad de Alcalá y la de Castilla la Mancha. Aquellos que en el extranjero y en España, se han ocupado de examinar y analizar mi obra, ponerla en valor en diferentes artículos, ensayos, tesinas, tesis doctorales o críticas, Emil Signes, Rosette Lamond, Philis Zattin, Patricia O' Connor, Catarzina Gorna Ubanska, Úrsula Azyk, David Hitchcock, Angélica Becker, Hervé Petit, Gerard Richet, Komla Agor, Jesús Barrajón, Francisco Peña... Sus análisis han sido muchas veces tan certeros, que es para estimar el grado de adivinación sistematizada y de complejas ramificaciones que siempre conlleva un buen análisis textual. Lo han hecho según una particular visión, pero todos acertando en lo esencial.

Soy un “hombre del arte”, un “hombre del oficio”, soy en resumidas cuentas un “profesional” que compone artefactos para la diversión del público. Que ha hecho de su intimidad una mercancía sublimada, pero objetual, material. Se piensa a menudo que obra y vida, que vida y obra se funden en un escritor. Ciertamente puede ser obra y vida psíquica, no vida material. Pero en algunos se puede dar esta circunstancia: vida material - suceso o acontecimiento biográfico - y rápido proceso de sublimación, al hilo de cuanto va imaginando. No diré que de modo instantáneo, sino tras un lapso muy breve de meditación e incubación. Mi teatro ha sido mi diario íntimo, convertido por ese rápido “reciclaje” en objeto aparentemente impersonal. Quiero creer que, al ponerme a escribir seriamente rondando los treinta y siete años, fui como la presa de una urgencia casi angustiada a convertir mi propia vida, lo más inmanente, en literatura. Yo fabulaba mi vida bajo especie teatral, como inmediata compensación a mis deseos o frustraciones.

Ahora creo que podría fijar la fecha exacta - febrero del año 1969 - en que me propuse, como nueva meta de mi existencia, ser escritor, principalmente escritor de teatro, alentado ya por el estímulo recibido de Vicente Aleixandre y su entorno de poetas afectos. Pero fue como si se hubiera roto de repente una crisálida interior. Yo había escrito y publicado ensayos sobre escenografía y dramaturgia - algunos en francés - y cultivaba la literatura como desahogo. Y la crítica de arte también.

Pero ¿qué teatro podía ser el mío, qué pensaba aportar de nuevo? Iba a tratar de enlazar voluntariamente con una gran tradición escénica y mis obras habían de pasar por un tamiz muy fino, que formaban aquellos oyentes "de buen juicio" - todos jóvenes poetas, aunque prestigiosos desde hacía tiempo - además de quien tutelaba aquel tan brillante cotarro, que no era otro que Vicente Aleixandre y al que, junto con Carlos Bousoño, debo el más decisivo estímulo a insistir por la vía de la escritura dramática. Dadas las características de lo que había escrito, mi intento parecía ser el de un "teatro poético" que tenía parientes de la más alta talla en Yeats, en Claudel, en Ghelderode, en Cocteau, en T.S. Elliot, en Singe, en Christopher Fry y en tantos otros, todos ellos poetas francotiradores, ninguno proveedor asalariado de la industria del espectáculo. Y había antecedentes españoles de la medida de Valle Inclán y Lorca. ¿Que esto era de una desmedida ambición? De acuerdo. Un hondero empeñado en darle una pedrada a la luna, no lo conseguirá jamás, pero se puede convertir en un buen hondero. Al parecer nada de eso me intimidaba. Había en mí el grado de insensatez y de locura que preside muchas ambiciones humanas, las cuales tienen una gran parte de vano y de risible cuando las miramos a distancia. Pero es curioso que se dé, al mismo tiempo, un sentimiento de modestia, de pequeñez, aunque en modo alguno de impotencia. Competir con poetas de un estro superior, sólo es una forma de amarlos y admirarlos, en la confianza de que ese amor y esa admiración nos ilumine igualmente a nosotros.

Antes de terminar nuestra guerra civil, una profusa cosecha de teatro poético - o en verso - en la que figuraron Villaespesa, Marquina, los Machado, Fernández Ardavín, Pemán, Foxá y otros aún menores, hizo posible la aparición y la definitiva consagración de Valle Inclán y de Lorca. Para que se vea cuánto desperdician la Naturaleza y el Arte hasta dar con sus paradigmas.

Mi opción más temprana, fundada ya en unas piezas de corte tan específico como "Pelo de tormenta" o en "El combate de Ópalos y Tasia", era la de pergeñar un teatro que rondase esas características, por fatal y espontánea inclinación de mis gustos. Tal propósito no era otro que el de querer enlazar - ahora por otros medios supuestamente vanguardistas - con la anterior corriente, que hizo posible la aparición de Valle y de Lorca. Era como el intento de escalar una inaccesible montaña ¿Cómo lo tenía tan claro y decidido?

No se "nace artista", no se nace aprendido e inspirado por el Espíritu Santo, como muchos tienen la tendencia a creer. También existió una temprana base didáctica que hubo de darme confianza y seguridad de gustos, la posibilidad de encauzar esa marea por las vías de expresión más decantadas. Con dieciocho años, mucho antes de ponerme a escribir, fui sujeto de una iniciación intensa a los presupuestos de la vanguardia internacional, en el momento del mayor aislamiento cultural del país. ¿Fue el instinto o la suerte lo que me llevó a conectar con aquella minoría creadora y desafiante, que se auto-denominaban "los postistas"? Esa consciente libertad de abandono se debió felizmente a mi temprano conocimiento de la evolución de la poesía, desde Rimbaud al credo surrealista y la determinante influencia de las propias teorías del postismo. Mi juvenil convivencia con Carlos Edmundo de Ory, uno de los más

considerables poetas del siglo XX en España, lo facilitó. Ese basamento didáctico fue sin duda determinante cuando me puse a escribir en serio, es decir “abandonándome por completo”

Esa mi aparente osadía se daba, en tiempos, al amparo de los suficientes conocimientos de clásicos y modernos, todos transmisores de cómo suena la palabra, tanto en François Villon como en Quevedo, tanto en André Breton, como en Lorca o en Valle Inclán. Así puede verse que yo no era “el artista que nace” por generación espontánea, y sabía ya muy bien por qué caminos me gustaba perderme o hallarme; es decir un teatro de formas y de fondo muy determinados. De nuevo lo repito: un teatro poético en todos sus términos. Esto sucedió cuando rozaba ya la madurez y, como de un solo aliento - lo suficientemente prolongado - se gestó mi obra teatral en el espacio de pocos años. Esta circunstancia, sin duda afortunada, le dio forma cerrada, sistemática y suficientemente reconocible como un solo cuerpo autónomo.

Pero he de señalar que, para mí, antes de saber nada en profundidad de Aristófanes ni de Brecht, lo más genuinamente teatral no era la verosimilitud ilusionista, sino todo lo contrario, para que los espectadores, no perdieran en ningún momento el sentido de estar asistiendo a la materialización de un poema escénico - de un sueño explícito - y no a la imitación de una realidad objetiva.

Y ahora me asisto de unas palabras de José Bergamín que, de haberlas conocido entonces, hubiera podido hacer más: - *El teatro es verdad siempre que quiere ser mentira, siempre que quiere parecer, ser lo que parece y nada más que eso; ficción pura; voluntad de mentir; voluntad de representación; de apariencia artística, de pura forma; por eso, en el teatro, hay que fiarse de las apariencias, porque las apariencias en el teatro no engañan jamás.*

Entonces, no había para mí - antiguo militante de las vanguardias y del postismo - cosa más insolente y rupturista, en aquel ambiente de contricción y de compromiso político, que escribir un poema escénico por el solo gusto de escribir un poema escénico. Y así fueron escritas aquellas piezas, con la muy subjetiva libertad de un poema. Todavía entonces, la influencia de Valle Inclán podía tener más de negativo que de positivo dentro de la estricta profesión teatral. El teatro novelesco de Valle Inclán tomaba forma poemática desde las propias didascalías o acotaciones, en las que no se describía prácticamente la existencia de un "decorado", sino que se sugería un ambiente más definitorio del clima en el que se desarrollaba la obra. Hallazgo del todo singular y esclarecedor para una nueva escritura dramática. ¿Por qué? Porque premonizaba genialmente la futura hegemonía del director de escena, del gran intermediario, que es quien tiene que interpretar el poema dramático, haciendo excusa de si una puerta esté a la izquierda o a la derecha.

Así había yo comenzado describiendo, entre otras cosas, el escenario de "Pelo de Tormenta": *Madrid. Calles que terminan en caminos y caminos que se disparan hacia el desierto. (...) Es un día desastroso y sin hora, ni claro ni oscuro. El sol se va por donde quiere y los vientos se disputan.*

¿Qué utilidad tiene el señalar muy seriamente en una acotación que es un día desastroso y sin hora, ni claro ni oscuro, que el sol se va por donde quiere y los vientos se disputan? ¿Cómo se representa eso?

Pues sí, ciertamente, ese preludeo apocalíptico se representa, si el director es suficientemente avisado y se ha estudiado bien la obra. No lo representa siguiendo el orden de su aparición literal, sino que tales imágenes impregnan el concepto visual y sonoro del espectáculo y son infinitamente más precisas que cualquier indicación

escenográfica. Yo era escenógrafo y director en ciernes y me escribía aquellas obras sabiendo que podría resolverlas, con todos los medios al alcance del teatro actual, la nueva semántica, la nueva tramoya, los nuevos materiales, la luz sobre todo. Y el ingenio teatral, que no ha de faltar nunca.

Alentado ya por esa idea, casi desde mis primeros tanteos teatrales, el texto dramático era concebido como un todo material “simbólico”, empezando por las didascalias o notas al margen, como “La acción transcurre en el siglo XVIII”. No me parecía que esta frase tuviera la menor significación, que densificara el concepto que iba a dominar en toda la obra y, sin embargo, esto no lo iban a escuchar los espectadores. Pero yo pensaba que el poema dramático lo era desde el título, los nombres de los personajes, hasta las más nimias advertencias técnicas o acotaciones, sólo aplicables a su praxis material como teatro, pero todo él debía ser sugerente para quien tuviera a bien leerlo, con intención o sin intención de representarlo.

Así, pues, en una de mis obras consta esta curiosa acotación, que es ya parte indisoluble del concepto poético que domina a todo lo largo del texto: ***Transcurre con alguna lentitud el siglo XXIII.***

Con ello se está diciendo mucho, se está sugiriendo un mundo que sin duda tiene que ver con la calma reflexiva y racionalista de aquel siglo, al que tan bien puede definirnos musicalmente el lento preciosismo de un minué.

Dejo para otra ocasión justificar por qué me interesa tanto el llamado “siglo de las luces”. Pero en otro de mis escritos dramáticos, también puse esta acotación, que parece más enigmática, aunque no lo sea: - (Transcurre... ***mientras cantan las codornices del siglo XVIII***). También es el siglo de los naturalistas, de los botánicos y de los poetas bucólicos. La misma acotación es aprovechable como concepto poético y satírico a la vez. Tales acotaciones advierten y “divierten” al posible lector con esta sugerencia. “La función está comenzando, ha comenzado ya.”

Aquella estética, aquella toma de partido se concretaron racionalmente en muy poco tiempo. He terminado haciendo un teatro eminentemente literario, mas por suerte, he logrado materializarlo como espectáculo. Un teatro de pensamiento con proyección material y fácil o muy accesible comprensión, al nivel de un público indiferenciado y muy vario. Esto, sí puedo considerarlo ya como un logro.

El lenguaje

En mis primeras lecturas ante el grupo de Vicente Aleixandre o en privado con él, se creó una favorable opinión del lenguaje que yo empleaba, y esto me produjo un ingenuo asombro, porque aún me sentía un tanto impotente frente a la palabra. Hasta cierto punto lo he seguido sintiendo así. Con dieciocho años me había comprado el diccionario ideológico o de sinónimos de Julio Casares y me lo leía hoja por hoja, eligiendo los vocablos más singulares por su sonoridad y su paladeo al proferirlos. Esta era para mí, la más dichosa fuente de sinónimos, eficaces como clichés de situaciones varias, adaptables, moldeables, alentadores de la imaginación. No en vano se llamaba “Diccionario ideológico”. Mi solo propósito en principio era escribir lo más correctamente posible. Aquel mi juvenil “Centón de teatro” está muy alegremente compuesto con el Casares en la mano, y éste me impulsaba a inventar combinaciones sonoras con aquel lujo y abundancia de vocablos equivalentes que arbola el castellano. En esas obritas primerizas aparecen algunos inventados, que sorprendieron e hicieron gracia, casi como chistes, precisamente porque su intención se comprendía en tanto que

suprema y pintoresca enfatización del hecho o del concepto, tan vecina del argot y de la jerigonza, como del surrealismo. Más que sorprender, quería fijar o plasmar, apresar, atrapar y densificar el concepto cuanto fuera posible. A esto, yo lo llamaría “urgencia expresiva”.

En mi casa se hablaba muy bien, pero era bastante más sabroso mucho de lo que escuchaba decir fuera de casa, a la gente del pueblo, a los gañanes, las mozas y las viejas. La elocuente impotencia lingüística del pueblo inventaba palabras de sustitución de un subido color expresivo y esto yo lo notaba. Desde muy chico lo noté. No hay más que tratar de sentirse a su nivel y asumir en principio esa impotencia, que se vuelve creación e inspiración con alas. He aquí la sorprendente elocuencia del pueblo, su capacidad de inventar el idioma. El aspecto más paradójico del caso, es que la misma impotencia expresiva inventa espontáneamente aquello de que no dispone, y concibe un instrumento nuevo y un vocablo de nuevo cuño, un sinónimo más.

Esa apreciable cualidad de mi obra dependía al principio de un hilo muy frágil. A la menor ausencia de pasión expresiva, de angustiada búsqueda “de precisión” en los más variados aspectos, el hilo se quebraba. No bastaba que me empapase de sinonimia, que buscase en argotismos, americanismos y dialectos. Todo se olvidaba desde el momento en que la situación era tan específica en sus exigencias de expresión, que era necesario buscar la palabra justa. Pero ¿dónde se encontraba ésta? Terminaba trabajando a tientas, balbuciendo, como si me atacara una afasia, y terminaba por aceptar la solución menos ingrata. Sólo al repasar posteriormente lo escrito, encontraba los medios de mejorarlo un poco. En principio, era un sistema poético de síntesis y alteración expresiva del concepto, tan común a toda la poesía.

Por ejemplo, un personaje de hombre bronco y temible, para demostrar que es peligroso bandido, manifiesta de la forma más natural: - *“Ten cuidado conmigo, porque soy un hombre de pelo y de sombra.”*

El impacto poético puede ser eficaz y no es siquiera difícil deducir que la frase “hombre de pelo en pecho” se transforma expresivamente en algo más siniestro cuando se le aproxima la palabra sombra, “hombre de mala sombra”. O, mejor, “hombre de pecho en sombra o de sombra en pecho, en lugar de pelo”, que era la intención inicial. Imagen que genera otra imagen y otra imagen y otra imagen... “Hombre malo y dolido, sujeto de malos deseos e intenciones”. La contracción es mucho más expresiva y de impacto rápido. Cuenta desde luego con los dichos y las frases más corrientes y tópicas del lenguaje coloquial en español. Al decir “hombre de pelo en pecho”, se sugiere una animalización: “animal peludo” – “Ten cuidado conmigo, porque soy como un animal peludo que acecha en la sombra”. Semejante frase explicativa no tiene la menor entidad simbólica y es inútilmente retórica.

Y, no obstante, traducido a cualquier lenguaje “ser un hombre de pelo y de sombra” puede sugerir exactamente lo mismo, desligado ya de su propio origen semántico. En realidad, lo que parece azar y automatismo no lo es, sino decisión expresiva.

Sobre estas cosas he tenido muy sabrosas y provechosas conversaciones con Aleixandre, con Bousoño y con Brines. Les divertían mucho aquellos chistes con los que se tropezaban en mi teatro y que eran de entraña gongorina o quevedesca, pero muy diáfanos de palabra, como por ejemplo: “Cuentan que en Brasil hay unos árboles tan grandes en los que nunca se pone el sol”. El crítico chiste, que surge de confundir los árboles de la jungla brasileña con el imperio español, les hacía reír a carcajadas.

Mi propósito, sin embargo, era totalmente poético de arranque. En aquellas dos primeras piezas, que subtité “reóperas”, dividía el diálogo en versículos y los trabajaba y volvía a trabajar, con el deseo de que cada versículo fuera tan preñado de significación como un reflexivo poema. Posteriormente prosificaba y volvía más coloquiales aquellos bloques de escritura, de inspiración totalmente poemática.

Por lo cual, no se crea sin embargo que mi poesía dramática haga constante acopio de vocablos raros o estrambóticos. Dominar el lenguaje es también “sujetarlo”. La palabra es siempre la servidora del concepto, más que su generadora. Hay que encontrarla, simplemente. No es que se tenga un modo de escribir, un estilo, sino en principio un modo de pensar que busca su forma. La búsqueda del vocablo justo es adyacente. No se juega con las palabras, si combinarlas se tiene por un juego. Combinarlas es todo un problema expresivo que se resuelve aleatoriamente, con mejor o peor fortuna. Todo lenguaje es primero idea y sensación antes que vocablo.

En suma: no tengo demasiado temor a que mi lenguaje se vuelva totalmente arcano, por el frecuente empleo de vocablos raros o de nuevo cuño, que no son tantos. La extrema riqueza verbal del castellano - como del inglés - hace posible que divaguemos a nuestras anchas por su espacio. Y lo que pienso que mejor puede definir esto que pudiéramos llamar “mi estilo”, es conceptismo, más que “lenguajismo”. Es necesariamente concepto poético y estructuración personal de un sentimiento-idea.

Pero, sin duda, hay un deje intencional en mi teatro, que hasta cierto punto pudiera casar con las transparencias y difuminados barrocos de Quevedo y Góngora. Lo mejor de toda esa mi experiencia ha sido comprobar que el idioma “se mueve” en las manos de los poetas y en el ansia expresiva del pueblo. Y yo he querido ser dramaturgo, que es como ser el vocero de esas intenciones creadoras del pueblo y los poetas, el eco amplificador de algo que me ha rodeado desde pequeño, ese discurso inefable del manchego popular, en el que me hablaron mis chachas y mis “chaches” del campo; y con un maestro que era poeta - Juan Alcaide Sánchez - y que, no mucho más tarde, me puso en contacto con las personas más creadoras e innovadoras de aquel momento.

Pero la idea de que el pueblo y los poetas hacen “que la lengua se mueva” ha sido el mejor estímulo a mi trabajo. ¿Cómo pudiera manifestar mi entusiasmo, mi deliciosa sorpresa, mi admirado pasmo al ver “moverse nuestra lengua” de modo saltarín e incantatorio bajo la péñola del Arcipreste de Hita? ¿Y al ver que levanta catedrales de sensualidad y de auroras cuando “la mueve” Góngora? ¿Y cuando la “conmueve” Quevedo con infiernos, zahurdas y sepulcros a las cenizas del amor humano, con sarcásticos concilios de gatos y de hidalgos? Las dichas vanguardias me ayudaron a verlo, pero no a renegararlo.

Si hubiéramos consultado con don Américo Castro sobre el enigma que supone para nosotros mismos el “estro convulso y visionario, realista y abstracto, épico y teológico” de la escena española, nos hubiera respondido sin lugar a dudas que aquello se ha debido a la prologada convivencia y tensión entre castas, castellanos, moriscos, cristianos nuevos y viejos. En realidad toda la dramaturgia española, en la línea que venimos de señalar, está atravesada por esa tensión. Oculta pero aún latente en nuestros días. Latente en mí, que desciendo de ilustres y menos ilustres conversos que hallaron refugio y prosperidad en nuestra tierra de la Mancha, y he heredado de ellos no pocos de sus más secretos afanes, conflictos y problemas de conciencia, así como el tácito o sesgado instinto de rebeldía y afirmación. Ese conflicto convertido en materia poética, recibido y “reciclado” como herencia ancestral, sublimado como sentimiento de interrogación, de fascinación y de ensueño, se trasluce con cierta facilidad en mi teatro,

que concilia - o ha intentado conciliar - varios extremos en el prolijo y aún conflictivo carácter español. Que es tanto como decir en el mío propio.

Francisco Nieva.