



**MÁSTER UNIVERSITARIO
EN ENSEÑANZA DE ESPAÑOL COMO LENGUA
EXTRANJERA**

UNIVERSIDAD DE OVIEDO

TRABAJO FIN DE MÁSTER

**El teatro breve de
Jesús Campos García**

Ruth María Gutiérrez Álvarez

Directora: Dra. Araceli Iravedra
Valea

Oviedo, julio de 2012

D^a: Ruth María Gutiérrez Álvarez

TÍTULO: El teatro breve de Jesús Campos García

DESCRIPTORES O PALABRAS CLAVE: Jesús Campos García. Dramaturgia contemporánea. Nuevo Teatro Español. Teoría teatral. Piezas de extensión breve. *Entremeses variados. Danzas de ausencias.*

DIRECTORA: Dra. Araceli Iravedra Valea

V^oB^o

ARACELI IRAVEDRA VALEA

RUTH MARÍA GUTIÉRREZ
ÁLVAREZ

Fdo.:

Fdo.:

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quisiera agradecer a la Dra. Araceli Iravedra, directora del presente trabajo, la ayuda y el apoyo que me ha brindado a lo largo de la labor investigadora. Siempre se ha mostrado paciente con mis innumerables peticiones, dudas y giros.

No quisiera olvidar, desde luego, el esfuerzo y la dedicación del Dr. Antonio Fernández Insuela. Sin la confianza que ha depositado en mí, además del ánimo que me ha ofrecido, no podría haber realizado este proceso ni atisbar proyectos futuros.

También me gustaría mencionar, desde estas páginas, a todas las personas que hacen posible el Máster de enseñanza de español como lengua extranjera. Gracias por darnos la oportunidad de explorar diferentes caminos y conocer nuevas perspectivas hasta el momento desconocidas.

Gracias a todas y a todos.

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN.....	5
UN ACERCAMIENTO A JESÚS CAMPOS	
I. UN AUTOR INCLASIFICABLE	8
II. “ORDENAR EL CAOS”	15
LA BREVEDAD HECHA ESPECTÁCULO	
I. “COCINA ESCÉNICA”	23
II. PEQUEÑAS PIEZAS DE TRANSGRESIÓN.....	28
III. <i>ENTREMESES VARIADOS</i>	33
IV. <i>DANZAS DE AUSENCIAS</i>	42
CONCLUSIONES.....	47
BIBLIOGRAFÍA.....	49
ANEXOS.....	56
CUADRO CRONOLÓGICO.....	56
UN EJEMPLO DE PIEZA BREVE	58
ESPECTÁCULOS TEATRALES.....	60

INTRODUCCIÓN

Jesús Campos García es, sin lugar a duda, una de las personalidades más sugerentes y destacadas que recorre los últimos años del siglo XX y principios del XXI. Gracias a sus inquietudes literarias e intelectuales, combinadas con una extensa y célebre producción, ha logrado conmover al mundo de las máscaras y ha podido forjarse una merecida plaza en un espacio verdaderamente crítico como es la dramaturgia española contemporánea.

Su condición de escritor, director, crítico, escenógrafo y autor, circunstancia que le convierte en “el integral hombre de teatro que Jesús Campos García” (Fernández Insuela, 2012: 12), ha singularizado enérgicamente su composición dramática, cuyas obras siempre estuvieron (y están) cortejadas por la transgresión y la ruptura de convenciones y tradiciones. Entender cómo afectan estas peculiaridades teatrales a la producción breve del autor resulta un punto de sumo interés para el estudio.

La carrera dramática del autor ha suscitado varios trabajos críticos, aunque no extensos, a cargo de diversos investigadores sobre sus obras de teatro menor. En su mayoría prologuistas de muchas de sus piezas largas (Ángel Berenguer, Fernández Insuela, Manuel Pérez, Cristina Santolaria, Virtudes Serrano) y autores de breves estudios sobre el autor (B. Muñoz Cáliz, J. García Teba, E. Fernández Cambria, Virtudes Serrano) han puesto de relieve las características estilísticas y temáticas de los textos que en cada caso estudian¹. Las interesantes entrevistas, así como los diferentes artículos y ponencias, han sido recogidas con cumplidor detalle por varios críticos (Virtudes Serrano, María Martín, José Monleón) y por la imprescindible web del autor², ya que dichos documentos suponen una reveladora fuente de información sobre la concepción particular que tiene Jesús Campos acerca del espectáculo teatral.

¹ La relación de prologuistas e investigadores está sustraída del artículo de Antonio Fernández Insuela (2012) *Una mirada al transgresor teatro de Jesús Campos García*.

² La página web, www.jesuscampos.com, recoge las versiones digitalizadas de sus obras junto a los vídeos de las representaciones teatrales de sus producciones. La web se encuentra en constante actualización y cuenta con muchas entradas de bibliografía crítica sobre el autor.

El trabajo se centra, por tanto, en la creación dramática de extensión breve de Jesús Campos García, ya que esta composición artística no ha sido abordada por la crítica en profundidad ni se ha llevado a cabo una labor de análisis conjunto y global de sus piezas cortas (tampoco de sus obras largas), por lo que se carece de una investigación extensa de sus textos. Subsana esta carencia, en la medida de lo posible dadas las características del trabajo fin de máster, sería la propuesta para este estudio que se presenta bajo el título *El teatro breve de Jesús Campos García* y pretende examinar a nivel estético y conceptual sus estrategias dramáticas en la creación del conjunto de obras cortas *Danza de ausencias* y *Entremeses variados*.

Por esta razón, resultaba interesante adentrarse en un terreno inusitado, dando lugar, de esta manera, a un estudio que intenta explorar caminos nuevos. Así, el objetivo primordial para tal intento consiste en el examen de los planteamientos escénicos, temáticos y formales que pone en pie Jesús Campos García en las obras citadas. Tras la lectura y reflexión de las creaciones del autor, se puede afirmar que realiza un teatro que transgrede sistemáticamente la visión que la sociedad española tiene sobre numerosos temas, utilizando procedimientos técnicos que deconstruyen las concepciones clásicas y convencionales del teatro contemporáneo. Por tanto, se trata de señalar qué conceptos y mecanismos emplea el autor –y de qué manera– para romper con rutina del teatro dominante en la inmensa mayoría de los escenarios españoles.

De acuerdo con este objetivo, el trabajo se ha estructurado en dos partes. El primer bloque pretende una aproximación a la singular personalidad de Jesús Campos García. El apartado se compone de dos unidades: “Un autor inclasificable” y “Ordenar el caos”. Se han intentado apuntar las circunstancias personales y el horizonte artístico e ideológico más relevantes con la finalidad de perfilar la idiosincrasia del autor. Su teatro, como toda manifestación dramática, surge en un contexto sociocultural concreto, en este caso, la compleja situación de los años finales del franquismo, la transición y la democracia. Por ello, ha resultado necesario situar a nuestro autor en ese contexto y vincularlo, como es lógico, a otros autores de su misma generación, la del llamado Nuevo Teatro Español, destacando las diferencias que presentan su singular creación y trayectoria. También se ha incluido el análisis de su interpretación del teatro en la esfera social y pública para entender de manera más acertada su visión peculiar y sus juicios sobre la escena teatral.

En el segundo bloque temático, titulado “La brevedad hecha espectáculo”, el estudio tiene como eje central el análisis de sus piezas breves, poniendo especial atención a los rasgos estilísticos, temáticos y escenográficos, además de su teoría teatral acerca del proceso creador y las estrategias necesarias para lograr un teatro renovador que se comunique con el público.

Con el fin de profundizar en el análisis conjunto de la producción breve de Jesús Campos García, se ha puesto especial interés y detenimiento en los aspectos relacionados a la estructura dramática, los personajes, los contenidos temáticos y las formas teatrales empleadas en las obras analizadas en el presente estudio.

Espero que esta tesis de máster sobre las piezas menores de Jesús Campos García pueda ayudar a una mejor comprensión de la creación artística, tal vez la más olvidada, del corpus literario del autor y, por tanto, a brindar una visión más completa y real sobre la obra del integral hombre de teatro.

UN ACERCAMIENTO A JESÚS CAMPOS GARCÍA

I. UN AUTOR INCLASIFICABLE

En varias de sus entrevistas, Jesús Campos García manifestaba sin rodeos su incomodidad sobre la idea de posicionar o inscribir su actividad creadora en una determinada categoría, movimiento o generación literaria. La producción artística del autor, así como su peculiar ingenio y carácter innovador, dejan adivinar su sigilosa retirada, casi huida, de fórmulas, protocolos y modelos que pudiesen, en cualquier medida, cortar las espectaculares alas de su teatro, delimitando de tal modo su particular manera de entender la dramaturgia.

La personalidad transgresora que se entrevé en sus piezas, ese espíritu inquieto que lo sumerge en el ahondamiento de nuevas formas o, más bien, en la deconstrucción de las ya conocidas y polvorientas, conducen irrefrenable a nuestro escritor hacia una renovación incansable, que le permiten mantener el distanciamiento oportuno tanto de los paradigmas y las técnicas establecidas en el horizonte literario, como de las inventivas propias. De tal manera, resultaría ardua tarea aventurarse a registrar y catalogar en un preciso movimiento un temperamento que genera a cada paso un estilo original y único que “aspira a individualizar su discurso” (Campos García, en Serrano, 2012: 58) y, por extensión, su obra entera. De ahí, como él mismo apunta con mucho humor y cierto idealismo, la separación tajante ante rótulos y definiciones obstaculizadoras:

“(…) lo de las etiquetas sólo sirve para que te pongan fecha de caducidad. Es una perversión del sistema. A mí me gusta pensar que los recursos están ahí, al alcance de la mano, y que se cogen según se necesitan. De hecho, lo ideal sería que cada obra tuviera vida propia. (...) Nada me aterra tanto –por eso rechazo a las etiquetas– como sentirme condicionado por un modo de hacer, aunque sea el mío”. (Campos García, en Martín, 2002).

Sin embargo, con frecuencia la crítica teatral ha revelado cierta tendencia o empeño en incluir a Campos en la corriente del Nuevo Teatro Español (N. T. E.)³. Y es que, como continúa explicando el autor en la citada entrevista, pese a la resistencia mostrada, es inevitable que “finalmente las circunstancias históricas o las afinidades vitales acaben homologando los resultados” (Campos García, en Serrano, 2012: 58).

Como alternativa a la inmovilizada Generación Realista⁴, un heterogéneo grupo de autores, surgidos a mediados de los sesenta, se arroja decidido a la búsqueda incesante de nuevas formas e innovadores lenguajes teatrales que traerían la renovación escénica tan anhelada. Este conjunto de dramaturgos, que se denominará Nuevo Teatro Español y que convive en estrecha relación con el llamado Teatro Independiente, intentará llevar a las tablas una diversidad temática que alcance el matiz de universalidad, tomando como punto de partida reformadoras estrategias escénicas, especialmente vanguardistas, que desequilibrarían los cansados cimientos realistas del teatro español.

Más que de un conjunto monolítico de autores que constituye una generación estable y definida, convendría hablar de una actitud compartida ante el teatro y un nuevo posicionamiento hacia el mismo; es decir, el N. T. E. trata de modificar el punto de vista imperante, de variar la forma de entender el hecho teatral, caminando con paso firme hacia la deconstrucción de la convención dramática. Se proclama, por tanto, la supremacía de un teatro vivo y original que ansía ser controvertido, desafiante, provocador. El espectáculo teatral se transforma, arriesga e integra elementos diversos, al menos, en la teoría. Los autores aspiran a reconstruir el puente comunicacional que se había perdido entre espectáculo y espectador, preponderando tanto el fondo como la forma, ambas al servicio del rescate del público, única instancia ante la que responden.

³ Son numerosos los estudios dedicados al Nuevo Teatro Español, generación que pronto suscitó el interés de la crítica y de los propios autores que formaban parte de dicho movimiento. Véase a este respecto el trabajo de Wellwath, titulado *Spanish Drama Underground* y publicado en 1972, por ser de los primeros en arriesgarse a abordar el asunto, así como el artículo de Fernández Insuela, *Diacronía de la renovación teatral en España entre 1965 y 1975* para una aproximación concreta y detallada de lo que fue el N. T. E.

⁴ Fiel seguidora del camino que inician Buero y Sastre en los cuarenta, esta generación estaría formada por autores como Lauro Olmo, Rodríguez Méndez, Rodríguez Buded, Martín Recuerda y Carlos Muñiz. Resultó ser un grupo homogéneo y definido, inmutable a los cambios e impasible ante otras realidades estéticas. Se mantuvo en la misma línea de creación (el realismo como único cauce para la denuncia antifranquista) desde su aparición en los años cincuenta hasta finales de los setenta. Con la llegada del N.T.E., la renovación teatral, distante de los moldes realistas, se filtró en los escenarios cuando dicha generación aún seguían sin poder estrenar, primero por la censura y después por anticuados. Se desató el debate. Ambas corrientes permanecieron en constante pugna. En 1977 Alberto Miralles publica un trabajo muy interesante, que detalla estas cuestiones desde la experiencia, titulado *Nuevo Teatro Español: una alternativa social*.

Con estos objetivos por lema, los dramaturgos del Nuevo Teatro Español recorren las bambalinas y permiten la rotunda entrada de aquella ebullición artística que tenía lugar en Europa y América. El horizonte escénico español acoge, ávido y voraz, la teoría teatral y las obras artísticas de autores como Bertolt Brecht, Antonin Artaud, el Living Theatre o Grotowski. Los ecos del absurdo, el *happening* y el sociodrama reverberan con fuerza en los teatros hispánicos, en los que las piezas de Brecht, Sartre, Camus o Peter Weiss logran alcanzar los escenarios. Sin embargo, no solo se produce una mirada traspirenaica sino que también tiene lugar la recuperación de los autores más relevantes del siglo XX español, Valle-Inclán y García Lorca (Fernández Insuela, 2009: 12).

Será gracias a esta potente mistura de tendencias, conceptos teóricos e influencias cuando los escritores del N. T. E⁵. consigan nuevos avances y transformaciones⁶ en la producción teatral. Los cauces de la renovadora dramaturgia, como analiza con mucho acierto Fernández Insuela (2009:20), irán encaminados hacia un nuevo planteamiento en el diseño de los personajes y la deconstrucción de los mismos, el empleo de farsas (simbólicas, esperpénticas, grotescas, absurdas, etc.), el lenguaje metafórico que el público debe descifrar para activar el discurso, la inclusión de objetos significativos en el escenario y la importancia de los signos no verbales, pues el texto ya no es considerado el elemento primordial e inviolable.

Pese al carácter singular/idiosincrásico del autor, bien es cierto que el teatro de Jesús Campos García, especialmente en su primera etapa literaria (con piezas como *Tríptico*, *7000 gallinas y un camello*, *Entrando en calor*, *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú*, *Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura*, etc.), comparte muchos de los rasgos anotados sucintamente con la generación de autores del Nuevo Teatro Español.

⁵ Entre las filas del Nuevo Teatro Español se encuentran nombres, ya destacados por primera vez en el estudio de Wellwath, como José Ruibal, Martínez Ballesteros, López Mozo, Mediero, Luis Matilla o Miguel Romero, entre otros muchos nombres. Jesús Campos no fue incluido en esta primera investigación sobre la generación el N. T. E., aunque años más tarde una de sus obras fue incluida y traducida en otro trabajo del mismo escritor.

⁶ No es momento de detenerse con detalle en los numerables cambios escénicos, formales y temáticos que el Nuevo Teatro Español lleva a cabo para la renovación teatral. Para más información acerca de estas características consúltese, entre otros estudios de igual importancia, CORNAGO BERNAL, Ó. (2000), *La vanguardia teatral en España (1965-1975). Del ritual al juego*; FERNÁNDEZ TORRES, A. (Coord.), (1987), *Documentos sobre el Teatro Independiente Español*; RAGUÉ ARIAS, M. J. (1996), *El teatro de fin de milenio en España (de 1975 hasta hoy)*.

Tríptico, pieza publicada en 1959 y de extensión breve, resultaría la primera obra con la que arranca la producción teatral de Jesús Campos. En ella, el autor articula recursos como el metateatro y la ruptura de la cuarta pared, características muy del gusto de los nuevos dramaturgos. No obstante, la manera de poner en juego estas estrategias teatrales dista de las formas del N. T. E., pues propone una comunicación real con el espectador y su intervención activa en la representación. Campos dirige la intervención final de un personaje, el Hombre, al público con la intención de explicar la actuación de otro de los personajes (Fernández Insuela, 2012: 18). Este mecanismo, ya anunciado en su primera composición, será una constante en sus obras (*7000 gallinas y un camello*, *Es mentira*, *La fiera corrupta* y *Blancanieves y los siete enanitos gigantes*), como también lo será emplear el teatro como medio para la reflexión con los espectadores acerca del propio teatro, hazaña que realiza de manera perspicaz en sus piezas breves *Entremeses variados*.

Las mismas influencias artísticas que embelesaron a los nuevos autores también se vislumbran en el teatro breve (y, por supuesto, extenso) de Jesús Campos García, especialmente la inconfundible huella del Absurdo de Ionesco y Beckett⁷. Las piezas del autor proponen la deconstrucción de los diálogos y las situaciones insólitas como métodos de creación, dejando a un lado el estricto realismo para agarrarse a las fauces del drama simbólico. A través del absurdo, Jesús Campos enmascara una actitud crítica acerca de los comportamientos sociales y personales en un discurso metafórico o parabólico que se distancia enormemente de las pautas del N. T. E. (Huélamo Kosma, 2009: 191) al plantear temas y situaciones cotidianas que ponen en tela de juicio el absurdo de la existencia y la desesperación vital, sin caer directamente, como hacían los nuevos autores, en las relaciones sociales y políticas, la lucha antifranquista o la opresión del poder dictatorial, entre otros muchos asuntos.

La generación del Nuevo Teatro Español, mostrando inclinación/empeño hacia la denuncia y la crítica, llevará a los escenarios tácticas de disimulo y ocultación, trasuntos de la realidad no tan sutiles como ellos creían, a través de la incorporación de animales en el *dramatis personae* o acciones que transcurren en lugares inventados y tiempos desconocidos. En este sentido, Jesús Campos también recurre al empleo de la farsa

⁷ El teatro del absurdo aparece de la mano de Ionesco en 1950 con *La cantante calva* y de Beckett en 1953 con la conocida obra *Esperando a Godot*. Sus preceptos teatrales beben de la filosofía de Camus y Sartre para expresar lo absurdo de la existencia, de una sociedad que no comunica, que no dialoga.

simbólica agregando a su espectáculo teatral animales reales (*7000 gallinas y un camello*), personajes inmóviles (*Tríptico*) u objetos tan significativos como el propio texto (*Naufragar en Internet*). Estos rasgos técnicos y estilísticos, aparecidos desde sus primeras obras, anunciarán un estilo único y personal que incorpora elementos aparentemente insignificantes, de fundamental protagonismo sobre las tablas del escenario, que se volverán, a medida que avanza el drama, recursos significativos de suma importancia para la comprensión de las piezas (Huélamo Kosma, 2009: 194). El espectador debe detectar las sutiles tácticas echando mano de la agudeza y el ingenio, pues resultan estrategias casi desapercibidas que evitan la esquematización en la que cayeron los nuevos autores. De esta manera, Jesús Campos consigue dar un paso más allá en la práctica escénica y olvidar la tiranía del texto con el objetivo de crear un teatro que valore los elementos no verbales (luz, música, gestos, animales reales en el escenario, objetos...) y los signos plásticos, realidades olvidadas con frecuencia por sus coetáneos.

A pesar de ciertas semejanzas con el N. T. E., nuestro autor había logrado moldear los recursos y elementos de sus obras mediante una estrategia integradora, de carácter ecléctico y ajena a las explicaciones políticas y estéticas. Su discurso teatral trasciende la mera denuncia antifranquista o los resquicios de la dictadura sin comprometerse de forma definitiva o exclusiva con las corrientes imperantes del momento, como el realismo o el experimentalismo. Por estos motivos, a diferencia de sus compañeros del N. T. E., pudo esquivar aquellos conflictos que hacían peligrar el recibimiento, aceptación y representación del texto teatral. Ninguno de los nuevos autores supo integrar con éxito en una misma composición, como consiguió Jesús Campos, el realismo, la tradición, el absurdo, la crítica, el humor o el alcance popular de manera tan eficaz y cohesionada (Huélamo Kosma, 2009: 197).

Estas circunstancias serán las propicias para que Jesús Campos vaya moldeando el estilo que lo particulariza y dando forma a una manera creadora única y original, desde sus planteamientos y composiciones artísticas, hasta su especial visión y modo de entender el hecho teatral, que generalmente transgrede lo convencional. De hecho, su propia trayectoria vital y teatral, bastante inestable e irregular, ya advierte un camino independiente. La relación de Jesús Campos con el teatro no siempre se ha mantenido continua. Tras su aparición en 1959 con el teatro breve *Tríptico*, Jesús Campos cierra el telón y se retira del universo teatral. En torno a los setenta retoma su escritura tras

varios cambios vitales que nada tenían que ver con la dramaturgia (piloto del Rallye de Montecarlo, trabajador en una granja avícola, decorador de interiores, etc.). Esta inestabilidad, junto a los vaivenes de su creación, también otorgará a nuestro autor características singularizadoras en su manera de componer teatro, que lo distancian de los dramaturgos tan inmersos en los pasos y evolución del drama hispano.

Si se atiende, por otra parte, a las fechas de publicación de sus primeras obras, se puede observar que Jesús Campos vivió una incorporación tardía al Nuevo Teatro Español (Fernández Insuela, 2012: 13), ya que sus primeras obras, bien representadas o bien publicadas, no salieron del cajón de su escritorio hasta 1975 con *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú, En un nicho amueblado o Es mentira*. Además de esta agregación tardía, su teatro no evolucionó al mismo ritmo del de los nuevos autores ni presentó los mismos cambios y variaciones dramáticas, tal vez por las idas y venidas ya comentada en líneas anteriores, por su actitud indiferente hacia modas estéticas e ideológicas o por su especial concepción del teatro. Quizá una combinación de todas ellas.

Resultaría interesante destacar, de otro lado, que Jesús Campos concibe su obra dramática como “un producto eminentemente escénico” (Pérez Jiménez, 1997: 2), ya que desde bien temprano se encargó de la escenografía, la creación del texto y la dirección y el montaje de sus obras. El hecho de que la participación sea constante y directa por parte del autor en la puesta en escena pone de relieve ciertas marcas de identidad de una obra que ha sido concebida al milímetro por el dramaturgo desde el primer momento de su concepción, lo que ya aleja e individualiza su obra de la cualquier autor que permanece sentado en su escritorio, sin acercarse a estas materias, al pie del escenario.

La obra de Campos García está caracterizada, además, por elementos y estrategias que subvierten las diversas formas dramáticas y violentan los modos convencionales de la puesta en escena. El autor realiza un engranaje perfecto de los elementos escénicos, aportándoles una apariencia realista por muy inverosímiles que parezcan. Así, el lugar de la acción dramática se puede desarrollar en varios planos, en el material o el imaginativo, confundiendo ambos ámbitos hasta el punto de no diferenciarlos. En añadidura, Campos presta importante atención, como mencionaba con anterioridad, a los elementos no verbales o, en ocasiones, a la completa ausencia de ellos. De hecho, en

una de sus piezas breves, *Almas gemelas*, los protagonistas no aparecen en escena por ser seres invisibles. No se ven pero se oyen, circunstancia que descoloca y perturba el concepto convencional de hacer teatro y de concebir al espectador, desviándolo de los cauces habituales y poco arriesgados de la teoría teatral española (Fernández Insuela, 2012: 16).

Por último, habría que anotar que a partir de 1975 se produce un período de Transición⁸, el importante cambio del franquismo a la democracia, proceso que trae consigo muchas transformaciones en el ámbito teatral. La creación dramática de Jesús Campos había empezado a caminar enseguida por sendas propias en medio del confuso y variado horizonte del teatro de la Transición, cuyos autores buscarían las formas y los cauces apropiados, sin hallarlos, para plasmar la realidad envolvente.

Los dramaturgos del momento se enfrentaban ahora a un escenario social de gran complejidad en el que convivían corrientes y movimientos en constante conflicto, circunstancia que salpicaba al ámbito estético e ideológico. El debate quedaba abierto y las diversas opiniones volaban con rapidez tras el telón. Los autores se dedican a rivalizar por cuestiones candentes como la estética realista, la Junta de Censura, la posición de las vanguardias y el experimentalismo, la búsqueda de lugares para el teatro público y de fondos para alejarse del teatro comercial o la ruptura definitiva de los métodos que impedían estrenar a los nuevos autores (Huélamo Kosma, en Campos García, 2009: 181-182). La situación esbozaba un hervidero de ideas y batallas estéticas, pues como apunta Miralles (en Klaus Pörtl, 1986: 55):

“El camino de las libertades fue –y es- largo y tortuoso. Es imposible acostarse por la noche en una dictadura y levantarse por la mañana en una democracia, especialmente cuando no hay por medio un proceso revolucionario, sino una lenta transición que (...) diseñó un estado moderno con viejos restos de la dictadura”.

En un panorama en el que nadie asumía las riendas del teatro, en el que no había sensación de generación, de cambio ni renovación; en un panorama en el que se eluden los riesgos, se retoman viejos clásicos y se apuesta por un teatro seguro y comercial, la

⁸ Véase para este asunto el imprescindible trabajo *Reflexiones sobre el Nuevo teatro Español*, recogidas por Klaus Pörtl, para una visión general y realista, desde el punto de vista de los autores teatrales, de la situación del teatro y los escenarios en la democracia.

consecuencia inmediata será una propuesta teatral artificial y fatigoso. En este panorama, ausente de un grupo de escritores cohesionados y unidos, es el que Jesús Campos se aparta para moldear y forjar su propia línea de creación, individualizándose como dramaturgo.

II. “ORDENAR EL CAOS”

Una de las características en la que más énfasis se ha puesto en el capítulo anterior sería la particular visión que tiene Jesús Campos García sobre la dramaturgia. Ésta, sin embargo, no solo concierne al espectáculo teatral o a la creación artística sino que también atañe a la esfera pública del teatro. A lo largo de innumerables artículos y ponencias, tan reveladores como su propia producción, el autor desentraña la compleja situación del teatro actual y examina con sumo detalle los problemas y obstáculos de la autoría española. No sin la correspondiente dosis de ironía y sátira/humor, peculiaridad que acompaña siempre a Jesús Campos, razona con mucho acierto sobre las inconvenientes gestiones sociales y políticas que se llevan a cabo en el terreno teatral contemporáneo. Expone, además de las pertinentes reflexiones, sus criterios y propuestas acerca de cómo debería ser la escena española, qué papel debería ocupar en la sociedad o qué finalidad tendría que cumplir, teorizando de tal manera el incierto futuro del teatro español que requiere, a juicio del autor, determinadas soluciones, desde luego inmediatas.

El estudio sucinto de estas cuestiones relativas al hecho teatral ayudará a una mejor comprensión de las particularidades de sus composiciones breves y a esclarecer la manera en la que transgrede los códigos teatrales y sociales en una apuesta arriesgada por la renovación de la escena española.

En uno de sus artículos, *Las dictaduras prohíben, las democracias confunden* (1996), Jesús Campos establece un ingenioso paralelismo entre la creación dramática y los juegos, pues entiende que “jugando explicamos el mundo” (1996: 1), el mundo, claro está, personal e inmediato. Este juego, que él mismo denomina “ordenar el caos”, consiste, así lo explica en el artículo, en entretejer, mediante la combinación de estrategias, formas y palabras, un inmenso tapiz teatral que genere un mundo sensitivo en el que se ofrezca “aquello que era necesario ser entendido” (1996: 1), aunque, como en todo juego, haya un contrincante que lo impida. Varios son los adversarios y enemigos de ese juego que Campos llama teatro, contrarios que frenan/imposibilitan la natural evolución de la escena española, poniendo trabas a la reconstrucción y revitalización de la situación dramática, límites, en definitiva, para ordenar del caos.

Dada la fantástica y peligrosa mezcla de inmediatez y subversión, siempre ha resultado el teatro el género artístico más “sometido a sospecha” (Campos García, 1996: 1). Desvanecida la sombra de la censura con la llegada de la democracia, la libertad se creía asegurada y el cambio parecía inmediato. Sin embargo, en contra de las apuestas realizadas, la situación era del todo hostil e, inesperadamente, el período democrático no trajo consigo la renovación teatral, tal vez todo lo contrario.

Y es que dar rienda suelta al teatro puede ser resbaladizo, cuando no peligroso. Haciendo gala de exhibicionismo y transgresión, la escena dramática irrumpe en los escenarios con la expresión más crítica de la realidad y de los individuos que la componen, elementos que perturban el orden social y político y activan la opinión pública. Incluso en su clima demócrata, liberado de prohibiciones y censuras, todos los recursos se impulsan en dirección al teatro para “entorpecerlo, vanagloriarlo, prostituirlo o banalizarlo, en definitiva, para desactivarlo” (Campos García, 1996: 2).

A pesar del aparente fomento y potenciación de la dramaturgia hispánica, existe un miedo atroz a que los escenarios demuestren las incongruencias sociales y los terribles actos del poder. Así, en opinión de Jesús Campos (2000: 2), desaparece del horizonte literario cualquier teatro de matiz crítico que pudiese desestabilizar la nueva era democrática. El autor considera que una de las grandes barreras que frenan el impulso del teatro español son los sistemas de organización sociopolítica, pues “todo poder mantiene siempre activo un sistema inmunológico frente a la crítica” (Campos García, 2004: 1) con el fin de que no se alteren sus cimientos. De ahí que Campos defina la

situación contemporánea de la dramaturgia como un entorno, así titula uno de sus artículos, de “libertad ¿autovigilada?” (2004).

Junto a Campos, otros autores percibieron la difícil realidad del teatro y se interrogaron sobre las mismas preocupaciones, llegando a conclusiones similares:

“¿Puede triunfar un autor español con más ventajas dentro de la era democrática actual? (...) En España, donde se ha perdido la identidad teatral, una respuesta afirmativa sería acrecentar la desorientación de la escena española” (José Ruibal, en Klaus Pörtl, 1987: 17).

Martínez Ballesteros define la situación como “un estancamiento... sin censura” (en Klaus Pörtl, 1987: 39) que lograría arrebatarle al teatro su esencia artística. Así, según Campos (1996: 3), este ambiente de limitaciones y vigilancia silenciosa diseñaría una serie de artificiosas estrategias que mantendrían al teatro, junto a la realidad del momento, alejados de los escenarios y al conjunto autoral inactivo.

Recursos como la recuperación de los clásicos, la repetición del repertorio en cartelera, la importación de éxitos internacionales o elogios a las banales comedias son los que, a juicio del autor, evitan que “el teatro de aquí y ahora” (Campos García, 1996: 3) se represente, reemplazándolo por realidades ajenas que cuestionasen la presente.

Alberto Miralles realizaba, ya en 1981, una parodia de esta situación cuando compuso *Céfiro agreste de olímpico embates. Come y calla, que es Cultura*. En ella reflexiona sobre la involución del teatro y las presiones políticas y sociales que paralizan su desarrollo:

ANTONIO: (...) Hicimos Beckett en el 58, a Sartre cuando “era pecado”, Escuadra hacia la muerte [Sastre] porque atacaba el Ejército, a Francisco Nieva cuando nadie creía en él y hoy,, en plena democracia, hacemos Calderón. ¡Vaya un progreso! Es como decir que todo es estupendo en España y que ya no hay nada que criticar.

JUANJO: Esa admiración por los clásicos no es amor a nuestros muertos sino miedo a enfrentarse a los vivos. (Miralles, en Klaus Pörtl, 1987: 58-59).

El miedo a la creación libre y original, a la comunicación con la realidad y su consiguiente cuestionamiento y al enfrentamiento con esos autores vivos invade cada rincón artístico de la sociedad española del momento, trazando, por tanto, “productos de laboratorio ya elaborados y digeridos” (Domingo Miras, en Klaus Pörtl, 1987: 28)

Tal radical distanciamiento de la realidad en el teatro, razona Campos (1995: 11), traería como consecuencia inmediata la pérdida del espectador, que abandonaría las salas como protesta ante semejante panorama. La posición del autor ante el asunto es clara: “el teatro ha de ser para que la realidad sea representada y reflexionada” (1995: 11) con la intención de provocar una reacción ante la realidad escenificada y recuperar el puente entre literatura dramática y sociedad (2006: 2).

Por otra parte, Jesús Campos concibe el hecho teatral y la creación escénica como una “herramienta de conocimiento” (1996: 4), y no como mero producto económico en el que la cultura y el arte se subasten por su interés material. Cuando el arte dramático es entendido como mercado o negocio, otra dificultad sube al escenario de los teatros impidiendo, en consecuencia, el fluir natural de la escena española.

De tal manera, las gestiones teatrales quedan sometidas a los gustos y criterios del poder político y administrativo, espantosa circunstancia que no solo tenía lugar en España sino también en el resto de Europa. De ahora en adelante, dejará de tenerse en cuenta la opinión del conjunto que forma al público para que de los despachos, atendiendo a razones económicas o ideológicas, salgan las directrices y la determinación de los contenidos teatrales como, por ejemplo, la cartelera. Se rompe cualquier comunicación entre espectáculo y espectador, quedando “fracturado, impedido y prostituido el flujo y reflujo que debe existir entre la sociedad y sus creadores” (Campos García, 2001: 1). Esta relación resulta un factor primordial, casi imprescindible, para nuestro autor, cuyas obras conceden una importancia máxima al público, tanto a sus gustos como a su participación activa en el espectáculo.

El teatro breve de Jesús Campos introduce al público en la representación, haciéndolo protagonista de las sala del teatro. En *Danza de ausencias*, gracias a la condición de director, creador y escenógrafo del autor, la escenificación y la estructuración de la puesta de la escena requieren que el público se desplace a lo largo de diferentes habitáculos, guiados por personajes partícipes de la obra.

Por este motivo, Jesús Campos considera que el dramaturgo nunca debería apartarse de labores como la planificación teatral o la dirección del espectáculo, pues se perderían, por tanto, infinidad de matices e intenciones, signos y referentes de alta significación escénica. La concepción global del espectáculo quedaría truncada, ya que se estarían perdiendo innumerables recursos expresivos que traerían como consecuencia una representación incompleta, incluso, empobrecida. Según los singulares planteamientos teatrales del autor, “el texto dramático no alcanza su plenitud mientras no se soporta y complementa en los signos de la representación” (Campos García, 1995: 4).

De ahí que entienda que el resurgimiento de la literatura dramática en España necesite con urgencia que los escritores reconquisten el control de la puesta en escena, abandonada a manos del director de escena, otro de los inconvenientes para el teatro hispánico contemporáneo. La aparición de esta figura en los escenarios ha supuesto, en opinión de Campos, que tanto creadores como público pierdan el control de las obras que se representan y la manera de llevarlas a las tablas. El director decide, tomando como guía los intereses comerciales o ideológicos, cuando no los suyos propios, la programación, la puesta en escena adecuada o las producciones que gustan al público. La elección de obras extranjeras o la reposición de clásicos son disposición de los directores de escena que, junto a las administraciones, también pretenden omitir la realidad del momento o, al menos, expulsarla de los escenarios.

No obstante, si el paisaje del teatro contemporáneo no era en absoluto sugerente, tampoco los propios autores movilizaban sus plumas/recursos a favor de una renovación. Para Jesús Campos, la autoría teatral se ha obstinado, “por hábito, inercia o incapacidad” (2001: 1), en alargar su visión de la dramaturgia como un instrumento de denuncia o militancia contra el sistema opresor, aún cuando la realidad actual nada tiene que ver con la de entonces. Las consecuencias del “masoquismo militante” (Campos García, 1995: 2) mancharon el pasado teatral y siguen emborronando el presente, inevitablemente tal vez incluso el futuro, imposibilitando el progreso normal del proceso creador y, por extensión, la situación de la autoría teatral.

En consideración de Campos, se ha producido una clara evolución hacia una sociedad más civilizada y crítica en la que el compromiso como contienda política y social ya no tiene cabida. De hecho, para nuestro dramaturgo, el único compromiso que el autor y su producción artística debe asumir es consigo mismo, el compromiso como artista y creador, ajeno por completo a las coyunturas políticas.

Otros dramaturgos coetáneos a Jesús Campos muestran la misma opinión acerca de la peligrosa inmovilización temática y técnica que sufre el teatro español. Como apuntaba Martín Recuerda (en Klaus Pörtl, 1987: 15):

“El dramaturgo que ayer escribía con símbolos inconformistas de la España de franco, hoy sigue escribiendo con los mismos símbolos inconformistas en contra del gobierno”.

En sus piezas breves, por normal general, Jesús Campos se inclina por el distanciamiento político y despoja las secuelas de un período censor para adentrarse en conflictos relativos al entorno palpable así como en formas estilísticas renovadas y en armonía con la realidad presente. Ofuscarse en el terrible pasado tan solo extiende el “lento y agónico proceso de esterilización” (Campos García, 2000: 1) y ensanchar el gigantesco “abismo de más de una década que impedía el fluir de los saberes, las lógicas contiendas de estilos y maneras, el magma en el que reverberan las nuevas ideas” (Campos García, 2000: 1).

Estas condiciones en las que la escena española se desenvuelve son las que conducirán desafortunadamente a la idea generalizada de que en España no existen autores de teatro. La sociedad, los medios de comunicación e, incluso, los mismos partícipes de la dramaturgia dieron “el teatro por obsoleto y a la autoría española por extinguida” (Campos García, 2006: 1). Domingo Miralles (en Klaus Pörtl, 1987: 25) resume a la perfección la crítica situación del creador dramático:

“Jamás, en la historia del teatro, ha estado el autor tan desprestigiado como ahora. (...) ¿Dónde está el prestigio de los dramaturgos españoles? ¿Cómo puede haber desaparecido, sin que nadie parezca echarlo de menos? (...)”

Vinieron otros tiempos, y la censura oficial desapareció (...), pero se empezó a decir que en España no había autores”.

Jesús Campos da un paso más y se interroga sobre la existencia de actores, escenógrafos y autores, concluyendo con la abrumadora verdad de que en España lo que no existe es público como consecuencia a que la realidad no se representa en los escenarios y, por tanto, es inviable la reflexión sobre la misma. En su teatro breve, Jesús Campos realiza propuestas que llevan a las tablas asuntos relativos a esa realidad ignorada y silenciada, argumentos reconocibles que permiten al espectador comulgar, o rechazar, los planteamientos que presencia. La creación de la obra breve de Campos reinventa a cada paso la realidad, la acomoda a diferentes moldes técnicos y tonos, la transgrede, la parodia o la cuestiona, pero, de un modo u otro, siempre la expresa.

Sin perder un ápice de optimismo, el autor medita sobre las diferentes soluciones y actitudes que deben tomarse para rescatar la compleja situación del teatro y del autor, pues, pese a todos los factores que se alzan como barrera, “algo se mueve” (Campos García, 2006) en los escenarios para revitalizarlos. Es el momento de rechazar los intereses económicos y mercantiles del teatro, de abandonar traumas del pasado y reivindicar la existencia de una dramaturgia propia⁹.

Como demuestran sus composiciones, Campos explora la diversidad creativa, se adentra en el conocimiento de las variadas formas escénicas y profundiza en la esencia dramática a partir del conocimiento y la investigación. Como bien confirma en muchas de sus intervenciones y entrevistas, no hay nada mejor que el empleo de la tradición para conseguir la vanguardia y ofrecer un teatro renovado.

Para escapar de semejante letargo artístico, Campos llevó a cabo el diseño y la dirección de varios talleres¹⁰ que promovían la escritura dramática, la investigación de tendencias y la recuperación de formas tales como el sainete, el esperpento o la farsa, abanico de técnicas y modos de creación que Campos García propone en su teatro breve. A su juicio, este mosaico de dramaturgias (Campos García, 2003: 3) es la mayor potencialidad del teatro español y, sin duda, del suyo propio. El autor debe dejar atrás el bagaje de las trilladas formas y entregarle al público propuestas críticas y arriesgadas.

⁹ La fundación de la Asociación de Autores de Teatro, que fundó el autor junto a Miralles y de la que es presidente, fue un factor imprescindible para “tener voz propia en los centros de decisión, de potenciar la autoestima de los autores y para acallar las voces de quienes proclaman nuestra no existencia” (Campos García, 2000: 5).

¹⁰ Jesús Campos denominó esta imprescindible movilización en la formación humanística y teatral del escritor como *Tallerismo* en el artículo *Crisis personal y crisis colectiva en el origen de los procesos de creación* (2003: 3).

Jesús Campos pretende, mediante sus producciones y sus muchas reflexiones, rescatar al espectador y la comunicación perdida con él, en restablecer los cauces que lo represente en la escena, en refrescarlo, en sorprenderlo; rescatar, en suma, ese juego que el autor tanto disfruta, “el juego del teatro” (1996: 4):

“A solas, uno sabe las reglas del juego, la lógica interna que determina la autogeneración de la obra y como el jugador que hace un solitario, voy levantando las cartas, convertido en espectador de mi propio juego, y así me enfrento a la obra tratando de entender lo que ocurre, y no de que ocurra lo que entiendo. Ése es mi compromiso, y ése, me atrevería a aventurar, puede que sea el compromiso del creador: jugar sin hacer trampas”. (2001: 3)

LA BREVEDAD HECHA ESPECTÁCULO

I. “COCINA ESCÉNICA”

CHEFF

Mire, no sé de dónde habrá salido usted pero este es un restaurante contemporáneo. Aquí se cocinan aromas, texturas, esencias culinarias, y no realismo gastronómico. O sí, pero en pequeñas dosis; cocina homeopática, que la habrá oído nombrar.

Jesús Campos, *Entremeses variados*.

Si resultaba significativo el acercamiento a la interpretación del autor sobre la esfera pública del teatro, mantiene la misma importancia, tal vez mayor, la comprensión de la teoría teatral que atañe al ámbito privado, es decir, al conflicto artístico entre el dramaturgo y el proceso creador. Ese enfrentamiento, concebido en la estricta intimidad que se esconde recelosa bajo el escritorio del autor, es lo que Jesús Campos García denomina “las reglas del juego” (2000: 12).

Para nuestro autor, como se había anotado con anterioridad, el juego era el teatro, con que ahora las normas corresponderán a la manera concreta de poner en marcha ese juego, a las nociones técnicas, formas y modelos dramáticos o estrategias teatrales; todo lo que, en definitiva, atañe al incontrolable ámbito de la creación, al cuerpo a cuerpo entre texto, puesta en escena y autor. Y estos modos de estructuración dramática y propuestas estilísticas del teatro español más reciente son los que Campos, con su característico humor, designa “la nueva cocina escénica” (2008: 2).

En este espacio, como en todos los demás órdenes vitales y artísticos, Campos García también se presenta provocador y revolucionario, implacable ante imposiciones políticas e indiferente a modas efímeras o dictámenes artísticos. La mejor propuesta teatral, aquella que el dramaturgo lleva a cabo en sus obras, consistiría en transgredir al máximo las convenciones instauradas y violentar, de la misma manera, los cánones

tradicionales para comunicar al público el discurso pretendido; porque para Jesús Campos “crear es eso: inventar un signo con el que transmitir eficazmente un significado” (2001: 1).

Pero, ahora bien, ¿cómo se origina el signo adecuado? Jesús Campos hunde las raíces de sus espectáculos dramáticos en las crisis, bien personal bien colectiva, ya que “la obra de arte es siempre respuesta a una crisis vital” (Campos García, 2000: 2). Y no existe mayor trance, al menos para nuestro dramaturgo, que aquellos misterios e incógnitas que nunca serán desvelados, esencias desconocidas como, por ejemplo, el fin de la existencia. No hay nada que fomente más imaginación del autor que el duelo que se establece entre las realidades indescifrables y el deseo de descifrarlas.

De ahí, explica el autor en algunos de sus artículos¹¹, brota el germen de la creación, de la imperiosa necesidad de explicar dichas realidades ocultas mediante otros signos que el lenguaje cotidiano no es capaz de bosquejar. El dramaturgo, auxiliado por el imaginario popular y colectivo, inventa y diseña símbolos, referentes o signos que accionan determinadas convenciones para transmitir y explicar de manera eficaz al público el mensaje. En su teatro breve, *Danza de ausencias*, todos los personajes protagonizan un enfrentamiento directo con la muerte, realidad metafísica que se personifica en el escenario, mediante la utilización de signos no verbales como herramienta y estrategia.

En la pieza “Danza para violín y revólver”¹², pone en marcha varios signos de alcance colectivo (la muerte como visitante, la guadaña, el hombre del saco) o otros más específicos y significativos que el espectador debería intuir (la música, la imperceptibilidad de la muerte, la oscuridad o la referencia a la obra medieval *Danza General de la Muerte*). Para ello, lleva a cabo como estrategia teatral la deconstrucción de los diálogos, pues propone un monólogo para un escenario con dos personajes, y la deconstrucción, a su vez, de las situaciones realistas, ya que plantea el esperado y sosegado encuentro entre la muerte y una mujer:

¹¹ Consúltense a este respecto la interesantísima ponencia de Jesús Campos García en 2003 sobre los procesos de creación *Crisis personal y crisis colectiva en el origen de los procesos de creación* disponible en su página web www.jesuscampos.com

¹² Esta pieza dramática de extensión breve se incluye dentro de la recopilación de monólogos *Danza de ausencias*.

DEL VISITANTE apenas alcanzamos a ver la mano, enfundada en el guante, que descansa sobre el brazo del sofá.

(...)

LUISA

(...) Por favor, márchese, se lo ruego. No debí llamarle. Sabía... Lo sabía. Sabía que esto iba a ocurrir. Fue un error. Por lo que más quiera, se lo suplico, por favor, márchese. Sólo va a conseguir que vuelva a sentirme mal. Estoy empezando a perder la cabeza (...)

LA MUERTE dispara. LUISA acusa el impacto de la bala. Sonríe. Y se desploma en el sillón.

(...)

LUISA muere y LA MUERTE se alza con la guadaña y danza al compás que le marca EL ESQUELETO de un niño, con su tambor y su cencerro, mientras EL HOMBRE DEL SACO, con su carga de osamentas, cruza mirando a los espectadores.

A pesar de que el autor maneje una situación surrealista, la base de estas piezas se sostiene en la realidad más inmediata, en la realidad de un final, de una enfermedad, de la espera de la muerte, del miedo al más allá. Se trata, entonces, de una realidad sensitiva, palpable o intangible, que todos comparten por conocimiento o, por lo menos, empatía. Y es que Jesús Campos entiende que, aunque sea tergiversada, modificada o violentada, “la realidad y solo la realidad es el referente obligado de la ficción y la clave de la comunicación entre receptor y creador” (2000: 3).

Ya sea subvirtiendo los modos dramáticos, las formas estilísticas o bien los contenidos temáticos, solo la realidad, que no el realismo, es fuente de inspiración para la creación dramática del autor. De hecho, en una magnífica ponencia, titulada *Signos, que no palabras*, Jesús Campos narra una anécdota vital que le condujo a la composición de una de sus obras extensas más conocidas. El autor encontró a una mujer encerrada en un piso. Siete años más tarde diseñó, tomando como punto de partida esta realidad, la pieza *Es mentira*.

Sin embargo, no solo resulta imprescindible la interpretación de la realidad para el hecho teatral sino que también es primordial la interpretación de la puesta en escena (guión, acotaciones, montaje, escenografía, etc.) para construir un espectáculo completo y depurado. La espectacular combinación de estos elementos es la única vía posible para generar arte dramático, de ahí, como ya se ha comentado, el gusto y empeño del autor por dirigir y coreografiar sus textos teatrales (Campos García, 2001: 1). Bajo el punto de vista del dramaturgo, crear una pieza dramática fragmentando el ámbito textual o escrito del escénico acabaría siendo una estrategia teatral absolutamente inapropiada, más bien inviable.

En la pieza breve “Almas gemelas”, recopilada en *Entremeses variados* (2005), la puesta en escena era un factor imprescindible ya que se trataba de llevar a escena personajes invisibles, por lo que los recursos (o signos) eran fundamentalmente verbales o sonoros, no visuales, robando al espectador el sentido que más utiliza en el género teatral, la visión. De tal manera, el creador no puede extirpar la obra y abandonar la parte aparatosa, regla indispensable del juego teatral para Campos, puesto que estaría desvirtuando la concepción global y la interpretación original.

La inteligente deconstrucción de la puesta en escena y de los personajes ya eran lugares comunes de la carpintería teatral de Jesús Campos García. Sin embargo, la extensión de la pieza resultaba un elemento novedoso para su literatura dramática, exceptuando aquella primerísima obra, *Tríptico* (1959). Reinventándose a sí mismo como creador y a su producción artística, renueva su forma de componer para aventurarse al mundo del teatro breve. El autor, fiel a sus valores teatrales, transgrede sus propios códigos escénicos y textuales, aceptando el atrevido desafío de resolver en apenas unos minutos la acción dramática, formato de escasa intervención en los escenarios.

En el panorama de la literatura dramática el breve era una propuesta de lo más inusual, pues ni autor ni espectador estaban acostumbrados a sus formas y, mucho menos, a su representación, lo que generó que se excluyese del circuito comercial. Sin embargo, en un afán de revitalizar los modos olvidados, Jesús Campos, como presidente

de la Asociación de Autores de Teatro, fomentó la organización de ciclos de lectura dramatizada de teatro breve y la creación del “Teatro Exprés”¹³.

Para Jesús Campos, el mundo vertiginoso del teatro breve abre el telón a una compleja aventura que pone a prueba el ingenio del autor con el desafío de caracterizar a los personajes, de plantear el desarrollo del conflicto y de guiar la culminación de la acción dramática en perímetro tan reducido que apenas permite unas intervenciones. Ajeno a decretos de la moda teatral y a viejas convenciones que encorsetan la libertad creadora, nuestro autor propone una forma independiente de hacer teatro en la que el texto y su duración danzan en paralelo al impulso dramático, único elemento ante el que el autor responde.

En consecuencia, en el proceso creador tan solo se erige un factor que podría alterar las “reglas” del juego de cada dramaturgo que sería la limitación autoimpuesta, porque todo teatro es posible si se mantiene convenientemente apartado de modas y moldes establecidos (Campos García, 2001: 9), insubordinándolo, de una vez por todas, de la opresión y el despotismo de la escena teatral con el objetivo de que atravesase caminos independientes e irrumpa en lugares inexplorados.

¹³ El “Teatro Exprés” propone la creación dramática de formas breves y rápidas. La convocatoria anual de dicho evento reunió a más de ciento cincuenta autores teatrales componiendo piezas breves en riguroso directo. La iniciativa de Jesús Campos ayudó a que se potenciara la difusión y el auge del teatro breve en la escena española contemporánea.

II. PEQUEÑAS PIEZAS DE TRANSGRESIÓN

Jesús Campos García propone una revitalización del subgénero breve¹⁴ como una forma más de comunicación entre la obra y el espectador, igualmente válida y viable frente a otras de más prestigio entre el mundo teatral. A lo largo de su trayectoria artística, el dramaturgo experimenta dos acercamientos muy precisos al universo del teatro menor. Mientras que en los inicios de su carrera se aproxima al formato breve de manera tímida y desdibujada, con frecuencia utilizándolo tan solo como un ejercicio de creación y práctica dramática, exceptuando *Tríptico* (1959), el segundo contacto se produce en un contexto más reciente, tras finalizar el segundo bloque de obras dramáticas¹⁵. Jesús Campos retoma los esquemas breves, esta vez, como estrategia teatral y como renovación escénica, a través de los moldes de los entremeses críticos o de la reescritura de piezas clásicas (Fernández Insuela, 2012: 15), con *Entremeses variados* y *Danza de ausencias* respectivamente.

La propuesta dramática de sus obras menores supone una atrevida ruptura con las convenciones establecidas del teatro español contemporáneo, pues pocos teatros abrieron las cortinas a las formas breves (Campos García, 2006: 3) ya que los escenarios se mostraron reacios a sus representaciones. Las escasas ocasiones en las que el breve veía la luz del teatro tenían lugar en espectáculos de recopilación de obras menores de varios autores o de un mismo autor que opta por el integrismo formal y temático, es decir, de composiciones discontinuas con trama única.

No obstante, la experiencia teatral de Jesús Campos lo ha impulsado al irreversible rechazo de las leyes instauradas, prefiriendo una inteligente combinación de tradición y vanguardia, del rescate de las escrituras y representaciones antiguas/vetustas para alcanzar un notable progreso en el diseño de signos dramáticos complejos y novedosos.

¹⁴ Léase a este respecto el revelador artículo de Campos García titulado *Lo breve, si breve, no siempre es breve* (2006) en el que expone sus teorías dramáticas acerca del teatro breve y repasa su experiencia artística con este género.

¹⁵ Según Fernández Insuela (2012: 14-15), el primer bloque, que no etapa literaria, de Jesús Campos García contaría con obras extensas como *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú* (1975), *En un nicho amueblado* (1975), *Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura* (1972), *7000 gallinas y un camello* (1973), *Es mentira* y *Blancanieves y los siete enanitos gigantes* (1977). El segundo bloque incluiría las obras escritas a partir de la década de los noventa: *A ciegas* (1995), *Naufregar en internet* (1999), *Patético jinete del rock and roll* (2002), *La fiera corrupta* (2001), d.juan@simetrico.es (2008), etc.

Para nuestro autor, acorde a sus criterios ideológicos y teatrales, “no existe preceptiva inviolable” (2006: 4); en eso consistiría, de hecho, su estrategia escénica, en estipular y plantear normas con el único fin de transgredirlas y violentarlas.

Se puede afirmar, por tanto, que en sus obras reside una marcada intención y deseo de poner en tela de juicio los modos dramáticos de la escena teatral. Sin embargo, el propósito crítico no solo hace su aparición en las realidades escénicas sino que también se filtra en las realidades sociales y personales, como se verá a continuación¹⁶.

Jesús Campos propone en muchas ocasiones la farsa simbólica como medio dramático en el que pone en juego varios mecanismos significativos para el desarrollo del conflicto, por ejemplo, el empleo de personajes inverosímiles como la muerte en los monólogos de *Danza de ausencias* o los protagonistas invisibles de *Almas gemelas*. En esta última, como suele hacer en sus otras obras, el autor rompe el realismo y la mimesis, al plantear personajes que el espectador no visualiza:

HOMBRE

Soy el hombre invisible

MUJER

¿En serio?

(...)

MUJER

Verá... Es que yo... Soy la mujer invisible

HOMBRE

¿Se burla de mí?

Por otra parte, el autor también suele subvertir las nociones espaciales y temporales, fusionando y alternando las realidades materiales o metafísicas, como en *La número 17*, en la que una mujer reproduce la conversación telefónica que mantuvo con su marido días antes a que éste la asesinase. De esta manera, hasta el final del espectáculo, la pieza no cobra auténtico sentido y el receptor con funde los planos reales o imaginarios:

¹⁶ Las características generales del teatro breve de Jesús Campos García, que se destacarán en los párrafos siguientes, siguen el esquema que propone Fernández Insuela para el teatro extenso del autor en el artículo *Una mirada crítica al transgresor teatro de Jesús Campos García* (2012: 16- 19).

LUISA

Fue lo que me dijo. (Pausa.) Eso fue lo que me dijo... cuando me llamó (...). Ya saben cómo son estas cosas. Discutes, te calientas... Porque él, no es que sea mala persona; que tiene mal carácter, pero en el fondo es bueno. El caso es que mi nombre, quién lo iba a decir, ahora está en una lista con el número diecisiete.

Con frecuencia, para aligerar el peso dramático de la temática propuesta, el humor o el absurdo, generalmente una mezcla de ambos, se erigen como elementos fundamentales para el desarrollo de la obra. Además de romper la sensación de mimesis, la utilización del humor se pone al servicio de la crítica, del cuestionamiento de las realidades sociales más cruentas, como la violencia de género, la homofobia o la pederastia. En la composición *Pareja con tenedor*, Jesús Campos propone una ingeniosa parodia sobre el sadismo en las relaciones amorosas utilizando diálogos absurdos en una situación de lo más inusual:

ÉL

Perdona, cariño. ¿Te importa si te hincó el tenedor?

ELLA

¿Cómo dices?

ÉL

El tenedor.

ELLA

Lo he oído perfectamente.

(...)

ÉL

(...) Te lo estoy pidiendo en serio.

ELLA

¿Pero qué pasa? ¿Es que eres un sádico?

ÉL

Sin insultar, ¿eh? Que yo a ti no te he insultado.
(Empuña el tenedor). Mira, con educación se puede
pedir cualquier cosa.

Este tipo de propuestas textuales y escénicas requieren una participación por completo activa del público receptor, que necesita prestar importante atención a los signos, diálogos y códigos que accionan el teatro breve de Jesús Campos. En algunas de sus piezas, en cambio, se prescinden de signos verdaderamente primordiales, incluso del texto, las palabras o las intervenciones de los protagonistas, hecho que se produce en *La ruleta Rusa* y *El mando de la tele*. El autor, a través de estas herramientas y estrategias, insiste en la idea de tambalear mediante la obra dramática las convenciones socialmente asumidas.

Otro recurso que desestabiliza dichos cimientos será el empleo del metateatro y la ruptura de la cuarta pared, concretamente en sus *Entremeses variados*. En las composiciones *El famoseo* y *Pena y Pene*, de forma respectiva, se plantea una representación dentro del propio espectáculo teatral o bien se presenta situaciones que aluden al espectáculo. Por otra parte, muchos personajes, con frecuencia, interpelen al espectador y se dirigen al conjunto que ocupa la sala, haciéndolos partícipes y receptores reales del drama representado. Así sucede, por ejemplo, en la siguiente obra *El olor de las metáforas*:

ADULTO

¿Lo que pienso? ¿Quieren que les diga lo que pienso?
Pues no es lo que más me conviene. Ahora, si es lo que
quieren, se lo diré.

Otra de las características fundamentales de su teatro breve, imprescindible sin duda para comprender el horizonte creativo del autor, es la utilización de los elementos miméticos o realistas en los diálogos e intervenciones; es decir, mantienen la verosimilitud y juegan a favor de la eficacia y la funcionalidad comunicativa, a pesar de que las circunstancias, el contexto o los personajes se configuren a través de recursos sorprendentes y mecanismos inauditos. Cuanto más increíble, extraña o absurda es la situación, más realistas son los diálogos que diseña el autor, como sucedía en *Almas gemelas*, *La número 17* o, ahora, en *Danza de ausencias* con la participación y el

encuentro de la muerte y los protagonistas en el escenario. En *Danza para violín y revólver*, el personaje que había aparecido en escena durante toda la representación se descubre como personificación de la muerte. Jesús Campos plantea diálogos realistas y creíbles a pesar de que la protagonista conozca la verdadera identidad del visitante:

LUISA

Pase, venga. No sé qué habrá pasado con la luz, debe ser general. Venga y siéntese aquí, aquí en la butaca estará más cómodo.

Tropezaba el VISITANTE con el revistero con el que antes tropezaba LUISA

LUISA

¡Cuidado! ¡Vaya por Dios! Perdón el desorden, pero estos días no estaba para nada y anda todo manga por hombro. Por aquí, venga por aquí. Hay que ver también la oportunidad. Siéntese aquí. Espere, voy a quitar esto de en medio.

Estas han sido, a modo de resumen, las estrategias teatrales que Jesús Campos García lleva a cabo en sus producciones artísticas breves, que se analizarán con mayor detenimiento y profundidad en los apartados siguientes. Todos los mecanismos que el dramaturgo engrana, echando mano de la originalidad y la transgresión, se muestran al servicio de la comunicación con el público a través de formas reinventadas o deconstruidas que potencien una mejor recepción del discurso que el autor pretende pronunciar.

III. *ENTREMESES VARIADOS*

El conjunto de piezas breves que compone la obra *Entremeses variados*, estrenada en 2005, propone como espectáculo teatral la representación de quince historias enmarcadas por un prólogo y un epílogo. Esta peculiar estructura resulta una estrategia novedosa para Jesús Campos García, quien practica habitualmente obras extensas de un único acto o con un eje temático vertebrador, como sucede en *Danza de ausencias* (Muñoz Cáliz, 2007).

Algunas de las piezas cortas compuestas, de forma individual y autónoma, entre 2001 y 2005 fueron la inspiración al espectáculo global que da lugar a *Entremeses variados*. Ajena a una concepción global, la obra necesitaba algún mecanismo de cohesión que entrelazase las diferentes historias, lo que obligó a nuestro dramaturgo a desechar algunos breves y componer otros que siguiesen una intencionalidad y temática similar, es decir, la de las representaciones críticas de la realidad española del momento. Momentos previos a los procesos de ensayo y puesta en escena, el autor añadió el inicio y cierre de esas quince estampas que ayudarían a potenciar el enlace de las mismas y a ironizar sobre la propia propuesta escénica de fragmentos teatrales breves, a pesar de la contraste técnico y estilístico.

Estos elementos añadidos, prólogo y epílogo, representan la realidad del teatro contemporáneo en formatos breves mediante recursos paródicos y sarcásticos. Jesús Campos García establece un paralelismo entre la dramaturgia actual y la nueva y alta cocina, que ya se anuncia desde el mismo título¹⁷. La trama, casi anécdota, consistiría en la entrada de un cliente en un restaurante para solicitar comida contundente cuando, desafortunadamente, se encuentra con que solo se sirven platos volátiles, más bien impalpables. A través de la analogía entre teatro y gastronomía, el autor parodia la situación del breve en España, pues el espectador, hambriento de teatro, encuentra en los escenarios piezas breves a las que no está acostumbrado:

¹⁷ Según Muñoz Cáliz (2007), el programa de mano que se entregó para la representación imitaba el formato de carta gastronómica de entremeses, a nivel textual y tipográfico. Además, el mismo programa se acompañaba de la definición que el propio Campos García realizaba de su espectáculo: "Tapeo teatral para espectadores deconstruidos". La imagen que promocionaba la función consistía en un pato diminuto con una aceituna. Todos los elementos hacen énfasis en la idea de autoparodia que propone el autor.

CHEFF

(...) Aquí, señor, no se sirven comidas; aquí se picotea; qué digo se picotea: aquí los alimentos se presienten, se inhalan, se subliman. Se transfiguran en una sinfonía de sabores.

CLIENTE

O sea, que no hay cocido.

CHEFF

Los jueves, pero deconstruido.

CLIENTE

¿De... construido? ¿Quiere decir... en puré?

CHEFF

¡En aroma! Los jueves, servimos aroma de cocido. Mire, no sé de dónde sale usted, este es un restaurante contemporáneo. Aquí se cocinan aromas, esencias culinarias, y no realismo gastronómico.

Jesús Campos realiza una inteligente parodia del teatro breve, incluso fugaz, y de los autores posmodernos, que rechazan el “menú” convencional, aquel que gusta de argumento y moldes aristotélicos, para aventurarse a la creación de un espectáculo “frugal, ligero, discontinuo” (Campos García, 2005: 5) porque los autores, por el mero hecho de ser posmodernos, han de “odiar la carpintería” (Campos García, 2005: 7):

CHEFF

La carpintería teatral, ya sabe a lo que me refiero: planteamiento, nudo y desenlace.

CLIENTE

¡Acabáramos! Ahora entiendo esa manía suya contra la comida convencional: entrante, principal y postre, le parece demasiado estructurada.

La comedia que presencia el espectador en las salas pone en cuestionamiento, en clave humorística, el empeño del escritor actual en componer y presenciar un teatro tan creativo y discontinuo, radicalmente distante de categorías dramáticas y normas convencionales, que corre el riesgo de perder la comunicación y el entendimiento con el

público, como sucede en el ejemplo, en la que el autor realiza una referencia intertextual con la mojiganga barroca:

DISFRAZADA 1ª

¡Ah!, sí, sí, sí. ¿Habéis comido hormigas a punto de caramelo?

DISFRAZADA 2ª

Pues no. (Pausa.) Pero yo he aplaudido obras en ruso cuando no les ponían subtítulos.

(...)

DISFRAZADA 1ª

La sinrazón del pedante
que de tanto andar de espaldas
lleva el culo por delante.

CHEFF DISFRAZADO

Viva la lechuga frita,
y el teatro japonés,
sobre todo si es en chino
traducido al irlandés.

(...)

Aquí termina esta historia,
deconstruida y contada
en trocitos salteados
con mucha salsa de nada.

A su vez, Jesús Campos ironiza sobre la posición del espectador ante las producciones breves modernas. El público no está acostumbrado a la brevedad de los espectáculos ni a las reformas vanguardistas que se llevan a las tablas, por lo que aún no ha asimilado los cambios ni los progresos del teatro contemporáneo, estancándose en argumentos extensos y estructurados de manera tradicional que faciliten la comprensión de la propuesta dramática. Ante la oferta posmoderna, el espectador sigue reclamando los viejos moldes:

CLIENTE

Porque todo no serán manjares aromáticos, ¿o sí?

CHEFF

Hay también un menú para mayores: muy cuidado, aunque convencional. Ya saben, para cuando traen al abuelito.

CLIENTE

Ah, pues ese, ese, el del abuelito.

Jesús Campos activa varios códigos y mecanismos teatrales, como la escenografía a la italiana¹⁸ o la música barroca¹⁹ de las transiciones entre las piezas, cuya finalidad consistiría en enfatizar el carácter metateatral e incidir, de esta manera, en la idea de que todo lo que sucede en las tablas es ficción (Muñoz Cáliz, 2007).

Si los entremeses los define el autor como “variados” será por el contraste y la disparidad de temas, tonos y estilos, ya que sube al escenario piezas sin palabras (“La ruleta rusa”, “El mando a distancia”), piezas con palabras pero sin aditivos escénicos (“Depende”, “Posturas e imposturas”) o textos en lo que sin el apoyo visual de las imágenes el sentido se disiparía (“El traje de cuero”). Además, no todas las historias mantienen el mismo tono, sino que varían entre los dos extremos del teatro, entre lo cómico y lo trágico. De la misma manera, la diversidad en las formas dramáticas de los entremeses navegan desde el realismo (“El olor de las metáforas”, “Es sólo una enfermedad”) hacia la farsa y el absurdo (“Pareja con tenedor”). Los personaje, como es lógico pensar, tampoco mantendrán un perfil caracterizador o cualidades similares, preponderando la variedad y la diferencia, pues gusta el autor de acrecentar los contrastes.

A modo de “friso social” (Muñoz Cáliz, 2007), Jesús Campos García promueve en sus *Entremeses variados* una temática de marcada intención crítica y ciertamente reiterada en los asuntos, aunque no en las formas o planteamientos, que se van entremezclando en las quince piezas del espectáculo teatral. En este sentido, como no

¹⁸ El escenario se encuentra fragmentado en dos subescenarios mediante una cortina blanca que imita al clásico telón teatral para poner de relieve la sensación de espectáculo y ficción, marcando así la metateatralidad del prólogo y del epílogo.

¹⁹ La música clásica evoca el mundo áureo del siglo XVII, con la intención de fomentar el paralelismo entre los entremeses barrocos y los presentados a lo largo del espectáculo. Mediante la ironía, también la música reincide en la idea de la pedantería de la autoría teatral contemporánea.

podía ser de otra manera, el dramaturgo también subvierte y deconstruye las realidades sociales firmemente establecidas e inmunes a la crítica directa.

Si uno de los temas más recurrentes es la denuncia de los poderes políticos y económicos, también lo serán aquellos medios de comunicación tergiversadores que fomenten y promulguen dichos poderes. Así, para el espectáculo teatral, diseñó varios entremeses que ponen en tela de juicio medios como la televisión o la prensa del corazón. En “El famoseo”, retomando el carácter metateatral de la obra conjunta, se representa una de las tramas grotescas como es la venta de la exclusiva sobre los maltratos de una mujer famosa a la prensa rosa. También la popularidad y el éxito entre los medios, que arrastran a límites irrazonables, son tratados en “Pena y Pene” a través de una situación que juega con el absurdo como es el intento de suicidio de dos cantantes desconocidos para alcanzar la fama:

PENE

No, no, escucha; está todo pensado. No hay mejor promoción que quitarse la vida en un directo. Componemos un “singuel” convulsivo que exprese nuestra angustia de forma fulgurante y, en pleno concierto, cuando el delirio encienda al graderío, nos conectamos a la mesa de luces y, hecatombe total, brillamos con luz propia.

PENA

¿No se estropeará el equipo?

PENE

La canción incandescente. ¡Qué alucine!

PENA

Puede achicharrarse todo.

PENE

¿Te imaginas? Nuestra muerte, el tema del verano.

Como ya se ha anotado, en muchas ocasiones, las piezas de Jesús Campos entrelazan los asuntos o bien los retoman. Si en “El famoseo” aparecía la violencia de género como pretexto de la trama, ahora en varios de los entremeses será el argumento principal. En “Noche de bodas” se presenta el monólogo, a través de un estilo que se

acerca más al lirismo que al realismo, especialmente en la interpretación, de una mujer víctima de la violencia de género que narra sus recuerdos de su noche nupcial. Al lado de la protagonista, varias transparencias dejan ver la imagen de un vestido de novia y de una cama destrozada. El elemento realista se corrompe, además de por la presencia de las imágenes, por el lenguaje poético de su discurso y por el desdoblamiento de la mujer en los dos personajes, con posturas radicalmente antagónicas, que protagonizan los recuerdos que narra, la eufórica camarera del hotel y una desgarradora recién casada.

El mismo tema aparece en “La número 17”, esta vez con un tratamiento muy distinto al entremés anterior al llevarse a escena con una gran dosis de hiperrealismo, salvo por el hecho de que es una mujer la que reproduce el discurso misógino y violento del marido maltratador, lo que a priori confunde al receptor, que se siente desconcertado ante lo que está visualizando en las tablas. Las últimas líneas del monólogo esclarecen la situación: se trata de la escenificación y reproducción de la víctima maltratada de las últimas palabras que su pareja le dedica.

Para nuestro autor, la violencia ha sido un argumento socorrido en varias ocasiones y que, en este caso concreto, rescata mediante una estrategia teatral que recurre al humor y los elementos burlescos. En “Pareja con tenedor”, como en “El traje de cuero”, plantea el tema del sadismo en dos relaciones amorosas distintas. En el primer entremés se produce una desconcertante mezcla de crueldad y humor, que se ofrece bajo la apariencia de la alta comedia (Muñoz Cáliz, 2007), al encontrarse en escena a un hombre que le pide a su mujer permiso para hincarle el tenedor, eso sí con extrema educación. La pieza “El traje de cuero” propone un formato distinto para el mismo tema recurriendo a elementos grotescos, como el traje de cuero, y diálogos que manejan el absurdo:

SIMPLE

¿Nuestro proyecto?

PENOSO

Íbamos a acabar con la moral burguesa. ¿Es que no te das cuenta? Hacer el amor como los marqueses.

SIMPLE

Ya, pero es que es muy duro hacer de campesina.

PENOSO

A ti lo que te pasa es que ni te gusta el vicio ni eres sadomasoquista, ni maldita la gana que tienes de ir en contra del sistema.

SIMPLE

Pues será eso.

PENOSO

Menuda moderna estás tú hecha. Fingiendo orgasmos, como un ama de casa.

En otros entremeses, la temática adquiere tonos más graves y serios que abandonan la parodia y la comedia para abordar asuntos con extremo realismo, en “La ruleta rusa”, “Es sólo una enfermedad” o “El olor de las metáforas”, que plantean temas actuales de la sociedad española como la adicción, la homofobia y la pederastia. Generalmente, las piezas de carácter trágico se intercalan entre las que airean situaciones burlescas para poner énfasis en el contraste entre las realidades representadas y que el espectador reflexione sobre los temas con igual importancia, ya sean trágicos o cómicos. Tal vez el breve que más impacto causa en el público sea “La ruleta rusa”, ya que carece de palabras, no hay un texto dramatizado y la acción apenas dura unos minutos, acción que se finaliza con el sonido aterrador de un disparo de revólver:

Sentado en un banco del parque, un JOVEN introduce una bala en el tambor del revólver. Luego, lo hace girar y apoya el cañón sobre la sien. Aprieta el gatillo y sólo se oye el chasquido. (...)

El JOVEN deja la pistola en el banco, se quita la “chupa”, se ata una goma al brazo, coge una cuchara, vierte una papelina y calienta la preparación con un mechero. Saca del bolsillo una jeringuilla y la carga con la suspensión de la cuchara. Se inyecta en el brazo, aprieta el émbolo y, con el estruendo del disparo, se hace el OSCURO.

Jesús Campos García hace inevitable que con estas escenas el espectador se conmueva y reflexione, sin que puedan dar la espalda al lado más crudo de la realidad, actitud extendida entre la sociedad española y que el autor también lleva a los escenarios del teatro en piezas como “El mando a distancia” o “De compras”. El primer entremés sitúa al protagonista, un telespectador cualquiera, cambiando

desesperadamente de canal ante las atroces noticias que escucha. El segundo plantea la misma circunstancia, en esta ocasión de la mano de Piluca y Pochola, dos compradoras compulsivas que mantienen una conversación acerca de lo que ellas consideran inverosímiles y exageradas noticias de los medios de comunicación:

POCHOLA

Tanta guerra y tanto coche bomba.

PILUCA

O lo de las pateras, que ya me contarás de dónde van a sacar los moros tanta patera.

POCHOLA

O si no, lo del sida, con la guarrada del preservativo. “Póntelo, pónselo”. Pues no.

(...)

PILUCA

(...) Si esas cosas pasaran de verdad, pues ya las habríamos visto.

(...)

POCHOLA

Vamos, ni que viviéramos en otro mundo.

En otras escenas breves, Jesús Campos también ataca y cuestiona el carácter absurdo de la existencia (Muñoz Cáliz, 2007) en las piezas “Depende”, “Posturas e imposturas” y “Me acuso de ser hetero”. En estos entremeses, nuestro autor pone en evidencia situaciones de la vida cotidiana que resultan absurdas e irracionales, como la de un artista culto, joven y heterosexual que finge ser homosexual para preservar su plaza y prestigio en el mundo cultural. A través de un monólogo que rompe la “cuarta pared”, el joven se debate entre su orientación sexual y su posición como creador:

ÉL

Oiga, que no me quejo, que a mí esto de ser gay me ha ido de dulce, si dijera otra cosa mentiría, pero de

dulce. Mayormente, porque te dan más oportunidades. Yo es que soy artista, ¿saben? (...) si eres gay, pues te saludan más, tienes más amigos, vas a fiestas, sales de compras; vamos, que estás más aireao. Y eso en el mundo de la cultura se valora mucho. (...) ¿Saben que los heterosexuales no somos contemporáneos? Por lo visto, lo hetero se está quedando antiguo, y en esto del arte, si no eres contemporáneo, es que no hay forma de que te contraten.

La última pieza que cierra los entremeses y que da paso al epílogo será “Almas gemelas”, el encuentro amoroso de dos personas invisibles en una cita, nunca mejor dicho, a ciegas. Hasta el momento, Jesús Campos había plateado escenas violentas y situaciones desgarradoras con la que los medio de comunicación bombardean a los individuos, invisibilizando otras realidades esperanzadoras. De ahí que, en esta pieza, el amor tenga lugar entre seres invisibles, “que resultan ser más humanos que muchos de los personajes *visibles* mostrados en las escenas anteriores (Muñoz Cáliz, 2007).

Con estas arriesgadas y sugerentes propuestas, Jesús Campos García diseña un espectáculo teatral que transgrede los arraigados códigos teatrales en el plano escénico, temático, estilístico y técnico. El uso del entremés, como anota con acierto Berta Muñoz (2007), además de introducir la brevedad como herramienta en el universo del teatro español contemporáneo, rescata y revitaliza formas de la tradición clásica, cuyas características el autor deconstruye o mantiene²⁰, como la austeridad en el atrezo y la intención mordaz a la par que lúdica.

Las formas escénicas que desfilan por el escenario del espectáculo *Entremeses variados* son las diversas ramificaciones de una crítica más amplia y global. Jesús Campos propone con esta obra el cuestionamiento y el debate sobre la manera de entender las realidades teatrales y las realidades sociales, toda “una compilación de reportajes de actualidad” (Campos García, 2006). En consecuencia, la brevedad también se podría entender como un mecanismo de urgencia que movilice a los individuos de una sociedad que ignora asuntos de suma importancia y reactiva a los creadores que, tras haber perdido la perspectiva, han apostado por una postura pretenciosa que prepondera el modernismo y la afectación ante la comunicación con el espectador.

²⁰ Los entremeses barrocos era piezas teatrales destinadas a los entreactos de las comedias. Jesús Campos los otorga de autonomía e independencia, por “considerar que cada una de ellas, fuera del espectáculo, puede tener vida propia” (2005: 1).

IV. DANZA DE AUSENCIAS

Señores honrados, la santa Escripura
demuestra e dize que todo ombre nascido
gostará la muerte, maguer sea dura,
ca traxo al mundo un solo bocado.
Ca papa o rey o obispo sagrado,
cardenal o duque, e conde exçelente,
el enperador con toda su gente
que son en el mundo de morir han
forçado.

Dança General de la Muerte

Tal vez la mayor riqueza artística del conjunto teatral *Danza de ausencias* resida en la original puesta en escena que Jesús Campos desarrolla para su espectáculo, estrenado en el año 2000. Siguiendo el modelo medieval de la *Dança General de la Muerte*, propone una serie de monólogos de personajes que se enfrentan a la muerte a través de diferentes escenarios (a la italiana, en pasarela, en vértice y circular) por los que los espectadores se movían de uno a otro. El escenógrafo rescata, por tanto, la manera originaria y primitiva en la que tenían lugar las representaciones de las danzas medievales²¹ y la adapta al mundo contemporáneo del siglo XXI.

Característica constante en la composición dramática de Campos, fusiona tradición y vanguardia para moldear el resultado a través de la parodia, como se comprobó en líneas anteriores con los *Entremeses variados*, o la reescritura, caso de la *Danza de ausencias* (Fernández Insuela, 2012: 22-23). Nuestro dramaturgo actualiza el mito medieval mediante cinco monólogos individuales y autónomos, aunque conectados por una temática e intencionalidad vertebradoras. A diferencia de la *Dança* medieval, el objetivo de sus piezas no esconde pedagogía alguna, pues tan solo presenta personajes enfrentados a una muerte inmediata cuyo peso dramático reside en sus historias vitales, en las circunstancias que los han conducido a ese último encuentro.

Al igual que en *Entremeses variados*, las piezas que se llevan a escena tienen como rasgo común la disparidad de sus personajes, tramas y tonos, exceptuando la temática y el uso del monólogo, que acentúa la sensación de intimidad y confesión en lo últimos

²¹ La *Dança General de la Muerte*, compuesta en el siglo XIV, se representaba en las plazas principales de las ciudades, en las que se colocaban varios carros a modo de retablo, por lo que los espectadores se movían de un carro a otro a lo largo de toda la plaza para ver las diferentes actuaciones.

momentos de la existencia de los personajes. Con respecto a las múltiples tonalidades tratadas a lo largo de las diferentes danzas, el autor revelará en una entrevista (en Serrano, 2012: 60) que “*La violinista* se desenvuelve mejor en la comedia; *El jubilado* en el costumbrismo; *El Chatarrero* es sainetero a tope, y *La marquesa*, desde el absurdo, se adentra de forma natural en la tragedia”.

La primera de las piezas, “Danza para violín y revólver”, presenta a Luisa, una mujer enferma que ha fracasado en la pasión de su vida, la música. Se establece una relación antitética entre vida y muerte, simbolizadas por el violín y el revólver o, dando un paso más allá en la interpretación, entre la música, pasión y vida de Luisa, y su marido, militar y cazador, con el que nunca debió esposarse. La reflexión que realiza la protagonista deja descubrir el fracaso y la desilusión que le embargan acerca de su experiencia con la música, sobre la que se siente frustrada, pese a ser la obsesión de su existencia:

LUISA

(...) te pasas la juventud esforzándote para expresarte con la música y luego no hay forma de disfrutar; esa horrible sensación de estar siempre examinándote. Porque ésa es la sensación, nunca estás relajada; a solas sí, pero en público es otra cosa. Se ha trastocado todo, es una obsesión, la perfección es una obsesión, y es importante, no digo yo que no, pero no puede ser lo fundamental: la emoción es lo fundamental: y eso, qué pocas veces...

En contraste a los *Entremeses variados*, las danzas cuentan con personajes que tienen historia detrás de ellos, caracterizados por su pasado y por los registros, a través de intervenciones más extensas y acotaciones más amplias y detalladas, por lo que aparecen más definidos, incluso tienen nombre propio y no un sustantivo categórico y esquemático (hombre, mujer, disfrazado, joven, anciano, adulto, etc.). De esta manera, el acercamiento a los personajes protagonistas y la empatía hacia ellos serán emociones más reales, acompañadas por un marco de intimidad y confesión, frente al distanciamiento crítico de los personajes farsescos de los entremeses.

A pesar de que la temática es la misma en todas las piezas, el encuentro o enfrentamiento con la muerte no es planteado en ninguna de ellas de forma similar. Si en “Danza para violín y revólver” se presentaba una mujer que conversaba con la

muerte, siendo consciente de su identidad, en el resto de las danzas se proponen personajes que no se esperan su muerte (“Danza de la chatarra” y “Danza de la última pirámide”) o que, por el contrario, se encaminan voluntariamente hacia ella (“Danza de los veraneantes”). En la danza “Primer recuerdo”, la visión de la muerte cambia radicalmente para aparecer en escena como una mujer hermosa, amiga y amante que ha acompañado siempre al protagonista:

TUFO TOPES

(...) A lo más, habremos coincidido tres o cuatro veces en toda la vida, pero eso es lo de menos, tú sabes que siempre, y eso tienes que tenerlo muy claro, siempre te he considerado mi mejor amiga. ¿Qué digo mi mejor amiga? Mi amiga, mi compañera, mi amante. Eso es, mi amante. Mi única amante.

El vagabundo repasa varios encuentros con la muerte que, afortunadamente, pudo esquivar. Ante la fatalidad de su existencia, el protagonista reconoce haber desperdiciado su vida para buscar la muerte, de la que se enamoró de niño en un primer encuentro. A medida que la pieza avanza, la imagen de la muerte se transforma en determinadas ocasiones marcadas por la transición. En un primer momento aparece como una anciana, para después convertirse en una mujer joven hermosa, luego en una adolescente y, finalmente, en una niña de aspecto angelical. Tal vez sea esta la danza más dulce y emotiva gracias a la asociación entre el eterno oxímoron eros y thanatos que ha dotado de lirismo a dicha pieza.

TUFO TOPES

Sabes que te amo. Sí, sí, te amo. Lo sabes, siempre te he amado, y si no, ¿qué es lo que he hecho yo toda mi vida? ¿eh?, dime. Desde la primera vez que nos vimos... Bueno, yo diría que desde antes, siempre, siempre, lo único que he hecho ha sido ir detrás de ti.

(...)

Tanto tiempo escapando y eras tú, mi muerte aplazada, mi compañera final, mi primer y único amor. Finalmente dentro de mí.

Si esta composición plantea una muerte dulce y cuidadosa, “Danza de los veraneantes” lleva a cabo una muerte buscada por el protagonista, Ramón, un anciano abandonado en las vacaciones por su familia. En esta pieza, Jesús Campos García retoma la temática social al que acostumbra su teatro y se aleja del marco irreal plasmando una obra monologada de marcado carácter mimético:

RAMÓN

(...) cuando los indios se ponen enfermos o están viejos, los dejan en medio del desierto y como si nada. ¿No lo sabías? Pues ya lo sabes. Así de terrible o de fácil, según se mire.

(...)

Estamos muy solos... muy solos.

El mismo tono hiperrealista envuelve el monólogo de “Danza de la chatarra” en la que el protagonista, Don Carlos, aparece en un despacho atendiendo varias llamadas que lo perturban y apesadumbran. El ritmo frenético de las intervenciones connota una fuerte sensación de estrés, intranquilidad y abatimiento. Finalmente, el agobio y la ansiedad de una vida en la que ha perdido el control de todas sus realidades (familiar y empresarial) hacen que, inesperadamente, reciba la visita de la muerte a su despacho:

DON CARLOS

Oiga, ¿no será peligroso? (...) ¿Se ve formal? Bueno pues si se ve formal, que pase.

DON CARLOS acusa los síntomas del infarto y deja caer su auricular, al tiempo que la pared del fondo se abre, dando paso a la MUERTE, la cual se sitúa sobre la mesa de despacho (...)

La visita final de la muerte a sus víctimas se producirá en la intemporal pieza “Danza de la última pirámide”, en la que una marquesa tiene la descabellada idea de que al destruir su palacio borraré su pasado y su memoria, engañando a la muerte y creyendo que, así, tiene la oportunidad de empezar de nuevo. Doña Carolina se resiste a enfrentarse al proceso devastador de la muerte, ocupando su existencia en la construcción de su palacio, a modo de moderna Penélope:

DOÑA CAROLINA

Tejiendo y destejiendo mausoleos, convertida en la Penélope de la piedra, voy burlando la muerte durante el transcurso de los siglos. ¡Me sobrevivo en la continua transformación!

(...)

Apremia destruir. Colocar la veleta y sin que gire, sin dejar que señale la dirección del viento y de la muerte, destruir sin descanso. Desmantelar la Historia. Demoler la memoria. Arrasar el pasado. Dejar la vida en blanco, desnuda y por hacer.

Según los cimientos en los que se establece el teatro de Jesús Campos García, el espectáculo dramático no se puede entender si no hay una base extraída de la realidad, ya sea para alimentarse de ella, expresarla o cuestionarla. Como procede la tejedora Doña Carolina, resultaría necesario destruir esa realidad y volver a construirla, volver a darle forma, reescribiéndola o reformándola. Así lo hace nuestro dramaturgo en su recopilación de piezas *Danza de ausencias*, cuyos breves retoman una realidad enigmática y universal, el fin de la existencia, activando diversos códigos y formas renovadas que aporten nuevos matices y contenidos a uno de los asuntos más explotados por la literatura.

CONCLUSIONES

En este estudio se ha pretendido demostrar cómo la peculiar perspectiva de Jesús Campos García sobre el hecho teatral resulta una cuestión fundamental para el análisis de la producción breve. Dicha particularidad acompaña sin excepción al dramaturgo, quien moldea muy temprano su propio camino artístico y lo mantiene a lo largo de toda su trayectoria creativa y escénica. Los rasgos distintivos, así como la reinención y la renovación, se encuentran presentes en todos los géneros que cultiva, desde el teatro extenso y breve hasta los abundantísimos artículos y ensayos que escribe, pasando por el filtro de las minipiezas e incluso de algunas novelas.

El compromiso de Jesús Campos García con el género teatral apenas tiene comparación en la escena actual y probablemente su presencia y persistencia hayan ayudado a abrir el fuego a la revitalización y reestructuración de la dramaturgia en la democrática España de finales del siglo XX y principios del XXI. Su implicación con el teatro desde la presidencia la Asociación de Autores de Teatro, gracias a su carácter batallador e incansable, ha logrado fomentar varias soluciones y alternativas para una escena española apenas inexistente y en urgente situación de reparación. El escritor se ha movido con paso firme en un universo dramático que se mostraba hostil y reacio a dictámenes, mudanzas y reformas. A través de sus juiciosas opiniones, no solo de su producción literaria, ha predicado con el ejemplo de autor teatral crítico y arriesgado que el contexto teatral actual necesitaba.

El teatro breve de Jesús Campos García hace gala de sus destrezas y su perspicacia tanto para la creación como para la constante itinerancia de un estilo a otro sin comprometerse con ninguno, circunstancia, entre otras muchas, que lo ha obligado a lidiar entre las características, cuyas singularidades delatan su ideología y concepción del teatro, y los vetustos moldes y convenciones arcaicas con las que colisionan su teatro. Además, la favorecedora situación de Campos García como creador, crítico, escenógrafo, actor y director ha hecho que su visión remueva todos los ámbitos del teatro, no solo el textual, y fomente un hecho teatral completo, global e íntegro.

Por otro lado, su recopilación de piezas breve, portavoces de sus ideas regeneracionistas, bien podrían ser objeto de un estudio aparte. La crítica teatral, prologuistas e investigadores han realizados varios estudios en los que han expuesto las características técnicas, temáticas y formales de muchas y significativas obras de Jesús Campos. Sin embargo, no se ha reparado aún en la ausencia de un trabajo analítico y extenso sobre el conjunto de las composiciones literarias del autor. Resultaría, por tanto, de especial interés llevar a cabo un examen pormenorizado sobre esta figura de la dramaturgia española, abriendo, de esta manera, nuevos caminos a la investigación humanística.

A lo largo del proceso investigador, se ha intentado poner de manifiesto aquellas cuestiones más relevantes sobre la trayectoria y la perspectiva teatral que pudieran influir en diferentes grados en la comprensión del teatro breve de Jesús Campos García. Con la intención de ofrecer una visión más completa y realista del escritor, se desarrollado un análisis de las piezas cortas desde varios puntos de vistas fundamentales para acercarse a la personalidad creadora de Campos.

La brevedad del estudio, dadas las características de la tesis de máster, no ha permitido investigar y examinar las materias planteadas con la profundidad y el detenimiento que merecían. No obstante, confío en que el presente trabajo haya ayudado a entender mejor la producción teatral menor de una personalidad tan fascinante como la de Jesús Campos García.

Bibliografía de Jesús Campos García

CAMPOS GARCÍA, J. (2012): www.jesuscampos.es

- (1974), *Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura*. Disponible en: <http://www.jesuscampos.com/pdf/06matrimonio.pdf> [Consultado el 17 de mayo de 2012].
- (1975), *En un nicho amueblado*. Disponible en: <http://www.jesuscampos.com/pdf/12enunnicho.pdf> [Consultado el 20 de mayo de 2012].
- (1976), *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú*. Disponible en: <http://www.jesuscampos.com/pdf/10nacimiento.pdf> [Consultado el 22 de mayo de 2012].
- (1980), *Es mentira*. Disponible en: <http://www.jesuscampos.com/pdf/14esmentira.pdf> [Consultado el 10 de mayo de 2012].
- (1983), *7000 gallinas y un camello*. Disponible en: <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/p220/01715307760146086320035/004329.pdf?incr=1> [Consultado el 27 de mayo de 2012].
- (1994), *Danza de ausencias*. Disponible en:
 - <http://www.jesuscampos.com/portadillasweb/portapiramide.htm>
 - <http://www.jesuscampos.com/portadillasweb/portacahtarra.htm>
 - <http://www.jesuscampos.com/portadillasweb/portaveraneantes.htm>
 - <http://www.jesuscampos.com/portadillasweb/prtprimerrecuerdo.htm>
 - <http://www.jesuscampos.com/portadillasweb/portaviolin.htm>
- (1996), *Análisis, diagnóstico y tratamiento de las dolencias que aquejan a un autor terminal*. Disponible en: <http://www.jesuscampos.com/textos/D09Analisis.pdf> [Consultado el 4 de julio de 2012].
- (1996), *Las dictaduras prohíben, las democracias confunden*. Disponible en: <http://www.jesuscampos.com/textos/D10Lasdictaduras.pdf> [Consultado el 6 de julio de 2012].
- (1997), *A ciegas*. Disponible en: <http://www.jesuscampos.com/pdf/26aciegas.pdf> [Consultado el 29 de mayo de 2012].

- (1997), *Ideas para una política teatral alternativa*. Disponible en: <http://www.jesuscampos.com/textos/D07Ideas.pdf> [Consultado el 5 de julio de 2012].
- (1998), *Blancanieves y los 7 enanitos gigantes*. Disponible en: <http://www.jesuscampos.com/pdf/16blancanieves.pdf> [Consultado el 5 de junio de 2012].
- (1999), *Carne a la pimienta*. Disponible en: <http://www.jesuscampos.com/textos/D14carne.pdf> [Consultado el 9 de julio de 2012].
- (2000), *Hacerse oír, hacerse entender*. Disponible en: <http://www.jesuscampos.com/textos/D19Hacerse.pdf> [Consultado el 2 de julio de 2012].
- (2000), *Pena y pene*. Disponible en: <http://www.jesuscampos.com/portadillasweb/portapenaypene.htm> [Consultado el 16 de junio de 2012].
- (2001), *Me acuso de ser hetero*. Disponible en: <http://www.jesuscampos.com/portadillasweb/portamaacuso.htm> [Consultado el 16 de junio de 2012].
- (2001), *Posturas e imposturas*. Disponible en: <http://www.jesuscampos.com/portadillasweb/posturas.html> [Consultado el 17 de junio de 2012].
- (2001), *La dramaturgia española contemporánea, un derecho de nuestra sociedad*. Disponible en: <http://www.jesuscampos.com/textos/D26LaDramaturgia.pdf> [Consultado el 1 de julio de 2012].
- (2002), *Depende*. Disponible en: <http://www.jesuscampos.com/portadillasweb/portadepende.htm> [Consultado el 16 de junio de 2012].
- (2002), *Signos, que no palabras*. Disponible en: <http://www.jesuscampos.com/textos/D32Signos.pdf> [Consultado el 3 de julio de 2012].
- (2003), *A papel sabido, no hay cómico malo*. Disponible en: <http://www.jesuscampos.com/portadillasweb/portaapapel.htm> [Consultado el 18 de junio de 2012].
- (2003), *Noche de bodas*. Disponible en: <http://www.jesuscampos.com/portadillasweb/portanoche.htm> [Consultado el 17 de junio de 2012].
- (2003), *El traje de cuero*. Disponible en: <http://www.jesuscampos.com/portadillasweb/eltraje.html> [Consultado el 16 de junio de 2012].
- (2003), *El famoseo*. Disponible en: <http://www.jesuscampos.com/pdf/44El%20famoseo.pdf> [Consultado el 16 de junio de 2012].

- (2003), *Almas gemelas.* Disponible en: <http://www.jesuscampos.com/portadillasweb/portaalmas.htm> [Consultado el 18 de junio de 2012].
- (2003), *Dar que hablar.* Disponible en: <http://www.jesuscampos.com/textos/D39Darquehablar.pdf> [Consultado el 1 de julio de 2012].
- (2003), *Crisis personal y crisis colectiva en el origen de los procesos de creación.* Disponible en: <http://www.jesuscampos.com/textos/D42Crisis.pdf> [Consultado el 7 de julio de 2012].
- (2004), *Libertad ¿auto?vigilada.* Disponible en: <http://www.jesuscampos.com/textos/D44Libertad.pdf> [Consultado el 1 de julio de 2012].
- (2004), *La larga sombra de la censura.* Disponible en: <http://www.jesuscampos.com/textos/D43LalargaSombra.pdf> [Consultado el 1 de julio de 2012].
- (2005), *El olor de las metáforas.* Disponible en: <http://www.jesuscampos.com/portadillasweb/metáforas.html> [Consultado el 19 de junio de 2012].
- (2005), *El mando a distancia.* Disponible en: <http://www.jesuscampos.com/portadillasweb/elmando.html> [Consultado el 16 de junio de 2012].
- (2005), *Entremeses variados.* Disponible en: <http://www.jesuscampos.com/portadillasweb/entremeses.html> [Consultado el 15 de junio de 2012].
- (2005), *De compras.* Disponible en: <http://www.jesuscampos.com/portadillasweb/compras.html> [Consultado el 15 de junio de 2012].
- (2005), *Pareja con tenedor.* Disponible en: <http://www.jesuscampos.com/portadillasweb/portapareja.htm> [Consultado el 16 de junio de 2012].
- (2005), *Pasar revista.* Disponible en: <http://www.jesuscampos.com/textos/D20Pasar.pdf> [Consultado el 30 de junio de 2012].
- (2006), *Lo breve, si breve, no siempre es breve.* Disponible en: <http://www.jesuscampos.com/textos/D56Lobreve.pdf> [Consultado el 6 de julio de 2012].
- (2006), *Algo se mueve.* Disponible en: <http://www.jesuscampos.com/textos/D52Algosemueve.pdf> [Consultado el 29 de junio de 2012].
- (2006), *Es sólo una enfermedad.* Disponible en: <http://www.jesuscampos.com/portadillasweb/enfermedad.html> [Consultado el 16 de junio de 2012].

- (2008), *d.juan@simetrico.es (La burladora de Sevilla y el Tenorio del siglo XXI)*, Disponible en: <http://www.jesuscampos.com/pdf/54djuan.pdf> [Consultado el 20 de junio de 2012].
- (2009), *Almas gemelas (una historia de amor)*. Disponible en: <http://www.jesuscampos.com/portadillasweb/portaalmas.htm> [Consultado el 16 de junio de 2012].
- (2010), *La número 17*. Disponible en: <http://www.jesuscampos.com/portadillasweb/lanumero.html> [Consultado el 16 de junio de 2012].
- (2011), *La ruleta rusa*. Disponible en: <http://www.jesuscampos.com/portadillasweb/ruleta.html> [Consultado el 16 de junio de 2012].

Bibliografía sobre Jesús Campos García

- FERNÁNDEZ INSUELA, A. (2012), “Una mirada al transgresor teatro de Jesús Campos García”, *Estreno*, 38.1, Primavera 2012, págs. 12-27.
- HUÉLAMO KOSMA, J. (2009). “Retrato de primavera con armadura”, en Jesús Campos García, *7.000 gallinas y un camello*. Guadalajara: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, págs. 181-204.
- MARTÍN, M. (2002). *Entrevista con Jesús Campos*. Ed. digital. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. Consultado el 9 de junio de 2012. Disponible en: http://bib.cervantesvirtual.com/bib_autor/jesuscampos/pcuartonivel.jsp?conten=teatro_bibliografia
- MUÑOZ CÁLIZ, B. (2007), “*Entremeses variados, de Jesús Campos García: parodia y recreación de un género teatral*”, en *Análisis de espectáculos teatrales (2000–2006)*. *Actas del XVI Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*, José Romera Castillo, ed. Madrid: Visor, págs. 415-429.
- (1997), “Prólogo” a Jesús Campos García. *Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura*. Madrid: Visor Dis., págs. 5-9.

- (2009), “Cronología y Bibliografía”, en Jesús Campos García, *7.000 gallinas y un camello*. Guadalajara: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, págs. 207- 230.

SERRANO, V. (2012), “Jesús Campos, el intrépido jinete del teatro español”, *Estreno*, 38.1, Primavera 2012, págs. 55-68.

Bibliografía general sobre teatro contemporáneo

CORNAGO BERNAL, Ó. (2000), *La vanguardia teatral en España (1965-1975). Del ritual al juego*, Madrid: Visor Libros.

FERNÁNDEZ INSUELA, A. (2009), “Diacronía de la renovación teatral en España entre 1965 y 1975”. *Ars Dramatica* 2 (2009): 12-23.

- (1975), “Notas sobre el teatro independiente español”, *Archivum*, XXV, págs. 303-322.

FERNÁNDEZ TORRES, A. (Coord.), (1987), *Documentos sobre el Teatro Independiente Español*, Madrid: Teoría escénica.

GABRIELE, J. P. (1994), *De lo particular a lo universal. El teatro español del siglo XX y su contexto*, Madrid: Iberoamericana.

MIRALLES, A. (1977), *Nuevo teatro español: Una alternativa social*, Madrid: Villalar.

MOLLÁ, J. (1993), *Teatro español e iberoamericano en Madrid 1962-1991*, Estados Unidos: Society of Spanish and Spanish-American Studies.

OLIVA, C. (2002), *El teatro español ante el siglo XXI*, Madrid: España Nuevo Milenio.

OLIVA, C. y TORRES MONREAL, F. (1997), *Historia básica del arte escénico*, Madrid: Cátedra.

PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B. y RODRÍGUEZ CÁCERES, M. (2003), *Manual de literatura española XIV. Posguerra: dramaturgos y ensayistas*. Navarra: Cénlit ediciones.

PÖRTL, K. (Ed.), (1986), *Reflexiones sobre el Nuevo Teatro Español*, Tübingen: Niemeyer.

RABASSÓ, C. A. y RABASSÓ, F. J. (1992), *Pedrolo, Nieva y Arrabal: trilogía del vanguardismo dramático*, Barcelona: Vosgos.

RAGUÉ ARIAS, M. J. (1996), *El teatro de fin de milenio en España (de 1975 hasta hoy)*, Barcelona: Ariel.

TORRES NEBRERA, G. (1999), *De Jardiel a Muñiz. Estudios sobre el teatro español del medio siglo*, Madrid: Fundamentos.

WELLWARTH, G. E. (1978), *Spanish Underground Drama (Teatro Español Underground)*. Madrid: Villalar.

Fuentes electrónicas

CAMPOS GARCÍA, J. (2012). Representaciones audiovisuales de las piezas teatrales breves. Portal virtual www.jesuscampos.com. Disponibles en:

- http://www.jesuscampos.com/youtube/entre_tenedor.html
- http://www.jesuscampos.com/youtube/entre_pene.html
- http://www.jesuscampos.com/youtube/entre_imposturas.html
- http://www.jesuscampos.com/youtube/entre_depense.html
- http://www.jesuscampos.com/youtube/entre_compras.html
- http://www.jesuscampos.com/youtube/entre_enfermedad.html
- http://www.jesuscampos.com/youtube/entre_distancia.html
- http://www.jesuscampos.com/youtube/entre_rusa.html
- <http://www.jesuscampos.com/youtube/danzas/danzapiramide1.html>
- <http://www.jesuscampos.com/youtube/danzas/danzachatarra1.html>
- <http://www.jesuscampos.com/youtube/danzas/danzaveran1.html>
- <http://www.jesuscampos.com/youtube/danzas/danzaviolin1.html>
- http://www.jesuscampos.com/youtube/entre_hetero.html
- http://www.jesuscampos.com/youtube/entre_17.html

- http://www.jesuscampos.com/youtube/entre_cuero.html
- http://www.jesuscampos.com/youtube/entre_bodas.html
- http://www.jesuscampos.com/youtube/entre_famoseo.html
- http://www.jesuscampos.com/youtube/entre_gemelas.html
- http://www.jesuscampos.com/youtube/entre_metaforas.html
- <http://www.jesuscampos.com/youtube/youtube.html>

ANEXOS

- **CUADRO CRONOLÓGICO**

AÑO	ACONTECIMIENTO
1938	Nace en Jaén.
1952	Fallece su madre.
1953	Compone sus primeros poemas.
1956	Contacto con el TEU de Granada. Funda el grupo tertuliano Ilíbelis.
1957	Abandona los estudios de medicina. Fallece su padre.
1958	Voluntariado en el Ministerio del Ejército. Escribe sus primeras obras teatrales.
1959	Publica la obra <i>Tríptico</i> .
1960	Experiencias como escenógrafo y productor teatral.
1962	Abandona la actividad creativa para trabajar como granjero y, posteriormente, como decorador de interiores.
1965	Escribe un guión para televisión (<i>Las escaleras</i>). Se casa con Mercedes Crespo.
1970	Compone la obra <i>La lluvia</i> . Combina la decoración con la creación artística, además de otras actividades como el baile.
1971	Prohibición de <i>Furor</i> por la Junta de Censura.
1972	Participa en el Rallye de Montecarlo como piloto. Año de alta producción artística. Recibe varios premios.

1973	Escribe <i>7000 gallinas y un camello</i> y <i>Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú</i> . Obtiene el premio Born.
1974	Recibe el premio Lope de vega por <i>7000 gallinas y un camello</i> .
1975	Actúa en el estreno de <i>Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú</i> .
1977	Escribe un espectáculo musical para niños (<i>Blancanieves y los 7 enanitos gigantes</i>).
1982	Después de varios años sin escribir, compone los monólogos de <i>Danzas de ausencias</i> .
1983	Dirección de los Teatros del Círculo.
1984	Comienza a impartir talleres de teatro y creación.
1987	Separación de Mercedes Crespo.
1989	Publica una recopilación de poemas (<i>Mis 100 peores poesías</i>).
1990	Fundación de la Asociación de Autores de Teatro.
1992	Fallece su hijo por sobredosis.
1998	Nombramiento como director de la Asociación de Autores de Teatro. Funda la revista teatral <i>Las Puertas del Drama</i> .
2000	Organiza el primer Salón Internacional del Libro Teatral.
2001	Premio Nacional de Literatura Dramática (<i>Naufragar en Internet</i>) y Premio Tirso de Molina (<i>Patético jinete del rock and roll</i>).
2008	Homenaje por parte de la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos de Alicante

- **UN EJEMPLO DE PIEZA BREVE**

CAMPOS GARCÍA, Jesús (2005). “Noche de bodas”, en *Entremeses variados*.

Se adelanta el proscenio y permanece en silencio. Cuando al fin habla, lo hace con dificultad, muy a pesar suyo, lo que contrasta con el fulgor que irradia al evocar las palabras de la camarera.

JOSEFINA

Cuando la camarera entró en la habitación, dijo sorprendida: “¡Santo Cielo!, ¿qué ha pasado aquí?”. Luego, al ver el traje de novia tirado a los pies de la cama, se echó a reír y, según lo recogía, añadió: “Qué maravilla, ¿no? Pero yo no supe qué contestar, porque no podía entender a qué maravilla se refería.

Habíamos roto la cama. Eso se veía nada más entrar. Y no sólo la cama; también el cenicero, la lámpara que había en la mesita y más cosas que ahora no recuerdo. La lucha fue atroz, intensa, despiadada; pero, sobre todo, destructiva.

“Lo que son los hombres. El mío también era así, apasionado. Luego ya, con el tiempo, se les cansa la sangre. Pero al principio da gloria sentirlos galopar”.

Estaba... brillante. También nerviosa, desasosegada. Se movía sin parar de acá para allá y reía, reía desmadejadamente. Era como si la contemplación del campo de batalla le trajera el recuerdo de sus días de gloria.

“Lo diré en recepción para que avisen a mantenimiento”. La sola posibilidad de que los carpinteros pudieran añadir un solo comentario más sobre la consumación de mis esponsales fue superior a mí y rompí a reír. Carcajadas necias, fuera de lugar, desencajadas; pero ella pudo pensar que eran de felicidad.

“Puede estar orgullosa: mire que he visto cama bien deshechas en la noche de bodas, pero como esta, ninguna”.

Qué ternura, qué abrazos, qué gemidos, qué besos, qué caricias, qué roces, qué deseo no vería ella en las sillas tiradas por el suelo, en la ropa revuelta, en el colchón hundido, en el larguero de la cama roto; qué maravillas no tendría en la cabeza que sólo se veía a sí misma en su noche de bodas, pero no a mí: inmóvil, quieta, muda, arrinconada junto al tocador; rota... como la víctima de un bombardeo.

“¿Él no estará en el baño?”, dijo junto a la puerta, dudando antes de entrar. “No, no está”, fue todo lo que pude decir. Y no estaba. Él ya no estaba allí. Cuando acabó... el combate, se durmió. Y aunque aún no se ha ido del todo, cuando vuelve sobre mí, continúa estando ausente.

Ella sí, ella sí estaba allí. Hablaba, hablaba, hablaba. La camarera hablaba como si su trabajo consistiera en eso, en hablar por los codos. A veces sí, a veces limpiaba, limpiaba las toallas; supongo que trataba de ordenar un poco, pero sólo la recuerdo acariciando los tules de mi traje de novia o mirando extasiada los destrozos de la habitación.

No acierto a entender. Me sorprende... Es curioso, ¿verdad?, pero un olvido inexplicable ha borrado el dolor, la vergüenza, la humillación de aquel terrible día, y en su lugar sólo queda el fulgor de la camarera.

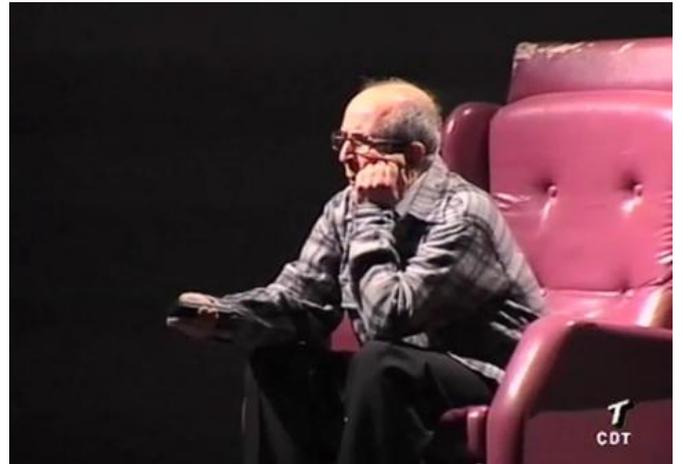
Así es como la recuerdo: revoloteando por la habitación, entre mi realidad y su fantasía, cuando, de repente, poniendo fin a sus palabras, desde la puerta y según salía al corredor, exclamó con ademanes de cantante de ópera: “¡Ah, el amor!”. Y tampoco supe qué contestar, por no saber a qué se refería.

- ESPECTÁCULOS TEATRALES

Representación de *Danza de la última pirámide*, Museo del Ferrocarril, 2002.



Representación de *El mando de la tele*, Teatro López de Ayala de Badajoz, 2005.



Representación de *La ruleta rusa*, Teatro López de Ayala de Badajoz, 2005.



Representación de *La número 17*, Teatro López de Ayala de Badajoz, 2005.



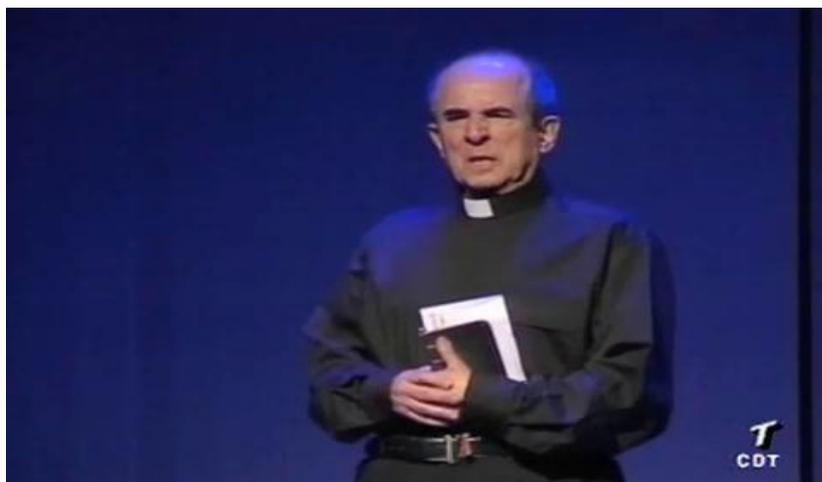
Representación de *El traje de cuero*, Teatro López de Ayala de Badajoz, 2005.



Representación de *Pareja con tenedor*, Teatro López de Ayala de Badajoz, 2005.



Representación de *Es sólo una enfermedad*, Teatro López de Ayala de Badajoz, 2005.



Representación de “Inicio” y “Cierre” de *Entremeses variados*, Teatro López de Ayala de Badajoz, 2005.



Representación de *Almas gemelas*, Teatro López de Ayala de Badajoz, 2005.

