

UNIVERSIDAD DE OVIEDO



Programa oficial de doctorado en Investigaciones Humanísticas:
Literatura, Lenguaje y Comunicación

El teatro transgresor de Jesús Campos García

Ruth María Gutiérrez Álvarez



RESUMEN DEL CONTENIDO DE LA TESIS DOCTORAL

1.- Título de la Tesis	
Español: <i>El teatro transgresor de Jesús Campos García</i>	Inglés: <i>The transgressor theatre of Jesús Campos García</i>
2.- Autor	
Nombre: Ruth María Gutiérrez Álvarez	DNI:
Programa de Doctorado: Investigaciones Humanísticas (Literatura, Lenguaje y Comunicación)	
Órgano responsable: Universidad de Oviedo	

RESUMEN (en español)

El teatro transgresor de Jesús Campos García constituye un estudio analítico y valorativo extenso, actualizado y global de todos sus textos, el cual, a pesar de los numerosos prólogos y artículos de investigadores tanto en España como fuera de ella, resultaba imprescindible para una valoración conjunta de la obra y la personalidad creadora de Jesús Campos García. Se trata de analizar los conceptos y mecanismos técnicos que utiliza Campos –y de qué manera– para romper con la concepción mimética del teatro dominante en la inmensa mayoría de los escenarios españoles, pues su teatro transgrede sistemáticamente la visión que la sociedad española contemporánea tiene acerca de muy numerosos temas, utilizando también de modo habitual variados procedimientos técnicos que rompen con la habitual concepción del espacio y el tiempo, que confrontan la realidad y la fantasía creando una nueva

realidad, un nuevo marco y un nuevo modo de relacionarse los personajes entre sí y con la realidad en la que están insertos.

RESUMEN (en inglés)

The transgressor theatre of Jesus Campos García constitutes an analytical study and valuation extensively, updated and globally of all his texts, which, in spite of the numerous prologues and investigator's articles so much in Spain as out of her, was turning out to be indispensable for a joint valuation of the work and Jesus Campos García's creative personality. It is a question of analyzing the concepts and technical mechanisms that he uses –and the way- to break with the mimetic conception of the dominant theatre in the immense majority of the Spanish scenes, so his theatre transgrede systematicly the vision that the Spanish contemporary company has brings over of very numerous topics, using also in a habitual way changed technical procedures that break with the habitual conception of the space and the time, which the reality and the fantasy confront creating a new reality, a new frame and a new way of relating the prominent figures between yes and with the reality in which they are inserted.

**SR. PRESIDENTE DE LA COMISIÓN ACADÉMICA DEL PROGRAMA DE DOCTORADO EN
INVESTIGACIONES HUMANÍSTICAS**

El teatro transgresor de Jesús Campos García

Ruth María Gutiérrez Álvarez

ÍNDICE GENERAL

PALABRAS PRELIMINARES.....	8
INTRODUCCIÓN.....	13
1. VIDA Y OBRA DE JESÚS CAMPOS GARCÍA.....	20
1.1. Años de infancia y juventud.....	21
1.2. Primeros contactos con la escena.....	25
1.3. Años sesenta: la retirada de los escenarios.....	33
1.4. Años setenta: el regreso al teatro.....	37
1.5. Años ochenta: las consecuencias del desencanto.....	86
1.6. Años noventa: la incorporación definitiva a la escena.....	107
1.7. La llegada del nuevo milenio: el afianzamiento (y reconocimiento) del autor en el panorama escénico español.....	128
1.8. Últimos años del siglo XXI: una actividad que no cesa.....	173
2. EL TEATRO ESPAÑOL EN LA ÉPOCA DE JESÚS CAMPOS GARCÍA.....	182
2.1. Contexto sociocultural de la España del franquismo.....	183
2.1.1. Panorama de la escena española.....	194
2.1.1.1. La generación realista.....	206
2.1.1.2. Nuevo Teatro Español y Teatro Independiente.....	215
2.1.1.2.1. Los nuevos autores.....	224
2.1.1.2.2. Los grupos independientes.....	256
2.2. Contexto de la España de la democracia: el teatro en libertad.....	268
2.2.1. Periodo de Transición.....	268
2.2.1.1. Un nuevo relevo generacional.....	278
2.2.2. La consolidación de la democracia.....	283
2.2.2.1. Nuevos autores en el contexto posmoderno: los llamados ‘bradomines’.....	289
2.2.3. El nuevo milenio o el teatro del siglo XXI.....	297
2.2.3.1. Última dramaturgia.....	300
3. APROXIMACIÓN AL PENSAMIENTO DE JESÚS CAMPOS GARCÍA.....	305
3.1. A la caza de una poética: ideas literarias del autor.....	306
3.1.1. La creación sin método.....	307
3.1.2. La creación sin etiquetas.....	313
3.1.3. La creación como indagación.....	315
3.1.4. La creación como totalidad.....	321

3.1.5. La creación como reciclaje de la realidad.....	342
3.1.6. La creación como transgresión de la tradición.....	347
3.1.7. La creación como juego.....	349
3.1.8. La creación sin extensión o el teatro breve.....	353
3.2. En torno a la situación del teatro español: la mirada crítica del autor.....	358
3.2.1. El teatro y la realidad histórica.....	359
3.2.2. El teatro y el poder.....	368
3.2.3. El teatro y sus males.....	370
3.2.3.1. Un ejemplo: la situación teatral en Madrid.....	403
3.2.4. El teatro y las alternativas: posibles vías de rehabilitación.....	410
4. TEMAS PRINCIPALES DE LA OBRA DRAMÁTICA DEL AUTOR.....	420
5. CARACTERÍSTICAS FORMALES DE LA PRODUCCIÓN TEATRAL DE JESÚS CAMPOS GARCÍA.....	472
5.1. La concepción totalizadora.....	473
5.1.1. El dispositivo escénico.....	477
5.1.2. El signo visual y el objeto teatral.....	498
5.1.3. El espacio sonoro.....	506
5.1.4. El espacio lumínico.....	521
5.1.5. El espacio sensorial.....	528
5.1.6. El espacio gestual.....	532
5.2. La indeterminación del cronotopo.....	545
5.3. La metateatralidad.....	554
5.4. El continuum entre ficción y realidad.....	565
5.5. La reescritura de mitos y leyendas.....	571
5.6. La transgresión de géneros y formas.....	596
5.7. El elemento farsesco.....	610
5.8. La dimensión alegórica.....	619
5.9. El humor.....	626
6. JESÚS CAMPOS GARCÍA, UN AUTOR INCLASIFICABLE.....	639
CONCLUSIONES.....	656
BIBLIOGRAFÍA.....	667
APÉNDICE.....	717

PALABRAS PRELIMINARES

Las diferentes razones que motivaron la presente tesis doctoral provenían de un mismo deseo, el de revisar críticamente la obra de un autor, director, escenógrafo y ensayista que merecía el espacio de un estudio analítico de carácter monográfico que reflexionara sobre la relación del dramaturgo con su entorno, su obra y su propio pensamiento. Un autor, Jesús Campos García, que descubrí en la asignatura “Literatura Española II”, perteneciente a quinto curso de la licenciatura en Filología Hispánica e impartida por el Dr. Antonio Fernández Insuela en la entonces Facultad de Filología de la Universidad de Oviedo.

Dicho autor despertó inmediatamente en mí un interés especial a causa de la diversidad y la complejidad de su producción teatral, en la que, ya desde un primer acercamiento, encontrábamos piezas de los géneros más diversos de la tradición española que con frecuencia el dramaturgo transgredía, como, p.ej., en la primera obra suya que leí, *d.juan@simetrico.com*. Formada por piezas que van del teatro para la infancia hasta experimentos dramáticos de teatro breve, pasando por obras de mayor extensión y de variadas expresiones formales, la obra de Jesús Campos García mostraba una atractiva multiplicidad tanto en lo formal como en lo temático que no todos los dramaturgos poseían y que lo distanciaban de sus compañeros de generación en numerosos aspectos relevantes. Pero, además, no era solo un autor teatral: Jesús Campos también era –y, a su manera sigue siendo- director, escenógrafo, actor, ensayista teatral.

Una primera y tímida muestra del interés que dicho integral hombre de teatro despertó en mí fue el trabajo de fin de máster que un tiempo después presenté bajo la dirección de la Dra. Araceli Iravedra Valea con el título de *El teatro breve de Jesús Campos García*.

Cuando decidí hacer la tesis doctoral tuve claro que debería versar sobre dicho autor. Una primera lectura de su muy amplia producción creadora y crítica ya me afianzó en la idea de estábamos ante una personalidad artística muy especial que necesitaba esclarecerse desde diferentes puntos vista, poniendo especial atención a la interconexión entre el pensamiento de Jesús Campos y la crítica. La tendencia natural del dramaturgo a rechazar cualquier intento de clasificación y su búsqueda de un estilo original e intransferible exigían una reconsideración de los estudios críticos sobre la obra del autor y, por extensión, de su posición en el teatro español del último cuarto del siglo XX y los

primeros años del XXI. También me di cuenta, al delimitar el tema y la estructura de la tesis, de que resultaba necesaria una reorganización de su dramaturgia, así como de su trayectoria, pues llamaba la atención que una carrera tan amplia –como creador y gestor cultural– y tan premiada como la de Jesús Campos García careciese de un estudio global y forzosamente extenso que abordara la totalidad de su actividad teatral.

Dado el elevado número de obras del autor, más de medio centenar en su totalidad entre breves y extensas, desechamos el análisis individual de cada pieza y decidimos, para evitar la reiteración de conceptos, llevar a cabo un estudio global que contemplase la obra en conjunto y que estableciese una relación de rasgos temáticos y formales que la crítica especializada no había detallado suficientemente. Una vez precisados estos puntos, optamos por una metodología expositiva y analítica que insistiera en los diferentes aspectos de la vida y de la dramaturgia del autor.

En lo que respecta al material bibliográfico, la recopilación de los textos dramáticos del autor se completó con cierta facilidad gracias a que la mayoría de ellos están disponibles en formato digital en la página web de Jesús Campos García (<http://jesuscampos.com/>) y en el espacio virtual que le reserva el Instituto Cervantes. Con todo, emprendimos la búsqueda de las ediciones originales que habían sido publicadas en revistas –como *Tríptico*, *En un nicho amueblado*, “Pareja con tenedor” o “El profanador de sepulturas”, entre otras–, en antologías colectivas –las minipiezas de las colecciones *Maratón de monólogos*, *El tamaño no importa* o *Teatro contra la guerra*, todas iniciativas de la Asociación de Autores de Teatro, y otros textos breves publicados en volúmenes misceláneos– y en libros que recogen una o varias obras del autor. Por lo general, hemos utilizado las ediciones en papel para facilitar al lector las referencias bibliográficas y nos hemos inclinado por un criterio flexible en la selección de las ediciones de una misma pieza, ya que apenas existen cambios sustanciales entre ellas, a excepción, como es lógico, de las primeras obras de su producción y que posteriormente han sido reeditadas –nos referimos a *En un nicho amueblado* y *Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura*–.

Sin embargo, durante el desarrollo de la investigación y cuando ya habíamos escrito el primer capítulo sobre la vida y la obra de Jesús Campos, nos vimos obligados a rectificar ciertos datos bibliográficos y a ampliar la labor teatral del autor relativa a sus últimos años. En 2016, Campos García nos sorprendió con el estreno de una nueva obra extensa (... *y la casa crecía*) estrenada en el Teatro María Guerrero, circunstancia que implicaba poner en marcha nuevamente el proceso de búsqueda y selección de las críticas

de la representación y las entrevistas concedidas con el motivo del estreno. El mismo año, el autor publicaba una antología teatral (*¡breve, breve! ¡brevísimos!*) que recogía toda su producción de teatro breve desde el inicio de su carrera hasta la actualidad y en la que incluía más de una decena de textos nuevos, es decir, los inéditos hasta entonces y revisados para su publicación y los de reciente creación. Dado el importante número de obras que habían sido publicadas y estrenadas, además de los estudios críticos y reseñas que las acompañaban, optamos por incluir la nueva producción en todos los apartados para evitar posibles carencias de contenido y de rigor en la valoración del conjunto de la dramaturgia de Campos García.

Las obras inéditas de Jesús Campos no fueron incluidas en el estudio de las características formales y temáticas, aunque sí supimos de su existencia y de su argumento, incluso de ciertos fragmentos, por los testimonios del autor y por los expedientes de censura que facilita en la citada página web la Dra. Berta Muñoz Cáliz, máxima especialista en la obra de nuestro autor. A pesar de esta ausencia, pensamos que las líneas fundamentales de la investigación no se resienten, ya que pertenecen a obras de juventud que se corresponden con su producción posterior y que el propio autor – exceptuando *Furor*, según afirma en la entrevista que ofrecemos al final– rechaza por cierta falta de madurez en la escritura dramática.

En cuanto al compendio de los artículos en prensa y otros documentos de carácter ensayístico, obtuvimos una buena parte de ellos en soporte digital a través de la página web del autor y también de *Las Puertas del Drama*, una de las revistas en las que ha publicado artículos de opinión con mayor frecuencia. Para las colaboraciones en otras revistas, como *Pipirijaina* o *Primer Acto*, en entrevistas y en mesas redondas que con posteridad han sido publicadas, tuvimos que acudir a los medios originales en que se editaron. En cambio, la recopilación de críticas de estrenos y de noticias en prensa, materiales fundamentales para el estudio integral de su producción, resultó un proceso más complicado y laborioso. Si bien es cierto que las reseñas disponibles una vez más en la página web del autor hubieran sido suficientes para dar una imagen global de la opinión de los medios de cada estreno, preferimos proceder a la búsqueda del mayor número posible de críticas, que aparecieron en los fondos microfilmados de la Biblioteca Nacional y en los archivos de la Biblioteca de la Universidad de Alcalá de Henares y de la Hemeroteca Municipal de Madrid. Aquellas reseñas que no pudimos conseguir nos las proporcionó el Centro de Documentación Teatral del Instituto Nacional de las Artes

Escénicas y de la Música en apenas unos días desde su petición, rapidez y eficacia que quiero agradecer públicamente.

También quiero resaltar y agradecer la magnífica labor del personal de los otros centros de documentación e investigación que he frecuentado y que he citado anteriormente, ya que nos han facilitado los materiales que necesitábamos para la redacción de varios de los apartados de esta tesis, sobre todo la Hemeroteca Municipal de Madrid, en la que me ayudaron a encontrar más de una veintena de críticas de estrenos del autor entre sus valiosos fondos. En todas las bibliotecas la ayuda fue inestimable y siempre colaboraron con esfuerzo a resolver cualquier problema bibliográfico que se presentara a lo largo del desarrollo de la investigación. He de agradecer igualmente la colaboración desinteresada de las revistas *Alhucema* y *En sentido figurado*, que me enviaron por correo postal varios fragmentos de aquellos volúmenes en los que se editaban las piezas de Jesús Campos.

Quiero hacer una mención especial a la ayuda de Miguel Calleja, director del programa de doctorado de la ahora Facultad de Filosofía y Letras “Investigaciones Humanísticas”, por solucionar con comprensión y rigor las diversas situaciones administrativamente complejas que mi residencia en el extranjero en los últimos años me dificultaba resolver en persona.

Asimismo, me gustaría expresar mi gratitud a todos los que me han ayudado durante este proceso de diversas maneras, empezando por aquellos que me fueron formando durante mis estudios, muy especialmente a la Dra. María del Carmen Alfonso García, cuyas recomendaciones y consejos hicieron que aquel primer trabajo de investigación que me dirigió se convirtiera en mi primer artículo publicado en una revista-. Y también a aquellos profesores y profesionales que más tarde he tenido la suerte de conocer porque siempre me han aconsejado con sabiduría, especialmente la Dra. Pilar Martínez Vasseur, de la Universidad de Nantes, y la Dra. Shelly Goodslan, de la Universidad de Ámsterdam, a quien tan solo le bastó una tarde de conversación para dar cierta luz a mi camino. Y a mi compañera y amiga Ewelina Topolska, de la Universidad de Varsovia, por su comprensión y su ánimo.

Al Dr. Antonio Fernández Insuela, director de esta tesis, quiero testimoniarle mi agradecimiento por el esfuerzo riguroso que ha dedicado a mi trabajo durante estos años y las enseñanzas académicas y personales que, probablemente sin saberlo, me ha inculcado. Gracias a sus sugerencias y consejos, y también a largas conversaciones que

hemos ido manteniendo todo este tiempo, me ha demostrado que el proceso de investigación no es una labor solitaria ni individual.

También quiero agradecer a Jesús Campos García y Berta Muñoz Cáliz, por su infinita generosidad y por la amabilidad con que me brindaron su apoyo cuando supieron de este trabajo. Ambos pusieron a mi disposición toda clase de documentos, desde ediciones casi agotadas, fotografías de su archivo personal y hasta grabaciones en audio de las primeras representaciones que me ayudaran a intuir el proceso de puesta en escena de aquellas obras que no fueron filmadas en video. Todos los materiales servidos y, por supuesto, la entrevista inédita que cierra la tesis y a la que el autor se ofreció con inmediatez y afabilidad han favorecido notablemente el resultado del trabajo. La producción dramática de Campos García es un ejemplo de calidad y compromiso con el teatro, pero el hecho de que tanto el autor como Berta Muñoz, una de las mayores conocedoras de su obra, no hayan tratado de condicionar ni influir en mis opiniones es otra lección más, una lección de elegante moral.

No quiero dejar de agradecer a mi familia la ayuda y el aliento que siempre me ha dado, aunque estuviéramos lejos, y, muy especialmente, a Sara, por su apoyo incondicional aun en los momentos de mayor adversidad.

Y, finalmente, a los distinguidos miembros del tribunal que van a juzgar esta tesis y cuyos comentarios y críticas enriquecerán este trabajo y mi futura labor de investigación.

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

La amplia trayectoria del dramaturgo Jesús Campos García (Jaén, 1938-) ha merecido la atención de diversos investigadores y críticos de teatro¹, tanto en España como fuera de ella. Los variados prologuistas de un número relevantes de sus obras (Ángel Berenguer, Manuel Pérez, Cristina Santolaria, Virtudes Serrano, A. Fernández Insuela, Carlos A. Pintado, Mónica Antequera, Alberto Fernández Torres, Javier García Teba, Lola Lara o Francisco Nieva) y los autores de breves estudios sobre una o más obras dramáticas del citado autor (Berta Muñoz Cáliz, J. García Teba, Elisabeth Fernández Cambria, V. Serrano, Julio Huélamo Kosma, Sabas Martín, Santiago Martín Bermúdez, Khaled Salem, María Jesús Bajo Martínez, Óscar Cornago Bernal, A. Fernández Insuela) han señalado acertadamente los rasgos técnicos y temáticos de los textos que en cada caso estudian. Por otra parte, en varias y excelentes entrevistas (José Monleón, V. Serrano, B. Muñoz Cáliz, Lourdes Bueno, Ángel Laborda, Laila Ripoll, Mariano Llorente, Leandro Herrero, Santiago de las Heras, Amador Rivera, María Martín) o en breves pero reveladores artículos, que en total rondan la centena, el integral hombre de teatro que es Jesús Campos (autor, escenógrafo, crítico y director) expone con claridad –y frecuente humor– sus ideas acerca del espectáculo teatral, que él concibe de un modo muy personal y caracterizado, como anuncia el título de este estudio, por la transgresión –en diversos grados– de los códigos temáticos y formales del teatro convencional, es decir, del que tiene como principio rector un limitado concepto de imitación de la realidad.

Pero, a pesar de esta buena base crítica para conocer el teatro de dicho autor, falta un estudio analítico y valorativo extenso, actualizado y global de todos sus textos. En el año 2012, el profesor Antonio Fernández Insuela publicaba en la revista *Estreno* uno de los pocos artículos, probablemente el único, que ofrecían una visión relativamente integral de la obra de Jesús Campos García, cuyo análisis tomaba como punto de partida el texto breve *Tríptico*, la primera pieza que escribió el dramaturgo y editó en 1959 la revista *La Estafeta Literaria* y que la crítica nunca antes había contemplado. El estudio presentaba por primera vez una amplia y detallada relación de rasgos expresivos y

¹ Para los datos bibliográficos de sus trabajos, véase el capítulo 8, “Bibliografía”.

temáticos que abarcaban toda la obra del autor hasta el año 2012, en que se publicaba el texto breve inédito hasta entonces “El profanador de sepulturas”.

Por otro lado, la reedición de la obra premiada con el Lope de Vega *7000 gallinas y un camello* que financió la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía quizá constituya el intento más completo de abordar de manera global la carrera profesional y vital del dramaturgo jienense. La detallada cronología y bibliografía de Berta Muñoz Cáliz y el retrato socio-histórico de los últimos años del franquismo de Julio Huélamo Kosma, sin olvidar el fundamental “Cuaderno de bitácora” que el autor revisó y amplió para la edición, componían el estudio más detallado hasta la fecha. Sin embargo, a excepción de la labor de síntesis biográfica de la especialista Muñoz Cáliz, que cierra la biografía en el año 2009, toda la información allí vertida guardaba una estrecha relación con la publicación y el estreno de la obra citada, lo que desatendía, por tanto, las otras numerosas piezas de su dilatado corpus teatral desde el inicio de su trayectoria hasta la actualidad.

Subsanar esta carencia es lo que pretendemos con nuestra tesis doctoral *El teatro transgresor de Jesús Campos García*, en la que nos planteamos estudiar críticamente y valorar estética y conceptualmente sus obras de estricta creación, los diversos montajes de sus textos –siempre dirigidos por él y de los que hay grabaciones– y sus numerosos artículos de crítica teatral y sociocultural, disponibles en su imprescindible página web siempre en continua actualización. El objetivo básico de la investigación es analizar la variedad de recursos temáticos y técnicas teatrales que utiliza Jesús Campos García desde su primer texto publicado en 1959 (la pieza breve *Tríptico*) hasta el presente, en el que el autor permanece en activo. Es decir, se trata de ver qué conceptos y qué mecanismos técnicos utiliza el autor –y de qué manera– para romper con la concepción mimética del teatro dominante en la inmensa mayoría de los escenarios españoles.

Para ello, se han utilizado, esperamos que con equilibrio y sin dogmatismo de escuela excluyentes, trabajos de índole teórica (Tadeuzs Kowzan, Robert Abirached, María del Carmen Bobes Naves, José Luis García Barrientos, André Helbo, Kurt Spang, Jesús G. Maestro, Patrice Pavis, Juan Villegas, Anne Ubersfield) cuyas aportaciones críticas han construido un modelo de análisis que atiende a la diversidad de signos expresivos que configuran la literatura dramática y, sobre todo, la representación teatral, ubicando dichos textos y representaciones en los planos sincrónico y diacrónico de la cultura y, en último caso, de la sociedad a la que pertenece y que analiza muy críticamente Jesús Campos García.

Por otro lado, también hemos consultado otros estudios de crítica específicamente aplicada a autores, tendencias y épocas que por sus aspectos literarios e históricos entraban en contacto con la producción de nuestro dramaturgo, como se puede comprobar en la relación bibliográfica final. Como toda manifestación artística, el teatro de Jesús Campos García se produce en un contexto sociocultural concreto, en este caso, en la compleja situación española de los años finales del franquismo, la transición y la democracia. Por ello, hay que situar a nuestro autor en ese contexto y, como es lógico, vincularlo a otros autores de su misma época y edad la del llamado Nuevo Teatro Español, respecto de los cuales nuestro autor, muy reticente a ser considerado miembro de esa generación, tiene algunos rasgos que le dan una personalidad peculiar. Entre las obras más significativas –pero no las únicas– que hemos consultado, se encuentran los volúmenes que abordaban por primera vez los últimos movimientos literarios del tardofranquismo, cuya relación ofrecemos a continuación a modo de información: *Spanish underground drama* (Georges Wellwarth), *El teatro español en el banquillo* (Miguel Ángel Medina), *Direcciones de teatro español de postguerra* (María Pilar Pérez-Stansfield), *Nuevo teatro español: Una alternativa social* (Alberto Miralles), *Diálogos del teatro español de la postguerra* (Amando Isasi), *Documentos sobre el teatro español contemporáneo* (Luciano García Lorenzo), *Historia del teatro español. Siglo XX* (Ruiz Ramón). También se ha procedido a la lectura de estudios más recientes sobre el periodo señalado que pudiesen aportar nuevas informaciones –*Historia del teatro español* (Javier Huerta Calvo, vol. II), *Teatro contemporáneo español posfranquista. Autores y tendencias. I y II* (Herbert Fritz y Klaus Pörtl), *El teatro de fin de milenio en España (de 1975 hasta hoy)*, *Los dramaturgos hablan. Entrevistas con autores del teatro español contemporáneo* (John P. Gabriel), *Tendencias del teatro español durante la transición* (Á. Berenguer y M. Pérez)–, incluyendo los imprescindibles volúmenes de uno de los mayores especialistas en la materia, César Oliva –*El teatro desde 1936, Teatro español del siglo XX, El teatro español ante el siglo XXI y La última escena (Teatro español de 1975 a nuestros días)*–.

Por último, el teatro de finales del siglo XX y principios del XXI ha sido igualmente objeto de estudio, pues, como sabemos, nuestro autor ha venido desarrollando con regularidad una alta actividad escénica que se prolonga hasta la actualidad. Sin ánimo de exhaustividad, mencionamos a continuación los diferentes estudios de autoría colectiva que edita anualmente el profesor Romera Castillo, así como otros monográficos indispensables para situar la producción de Campos en el nuevo milenio –entre otros

Teatro y sociedad en la España actual (Wilfried Floeck y María Francisca Vilches de Frutos), *El próximo acto: Teatro español en el siglo XXI* (Sandra N. Harper y Polly J. Hodge), *Panorama del teatro español actual* (John P. Gabriel y Leonard Candyce), *El teatro español ante el siglo XXI* (César Oliva)– y diversos artículos o ensayos publicados en revistas especializadas –*Primer Acto*, *Acotaciones*, *Signa*, *Don Galán*, *Anagnórisis*, *Arteiz Blaz*, *Las Puertas del Drama*, *Cuadernos de Investigación Teatral*, *Estreno* o *ADE*, por citar solo algunas de las principales fuentes de información–.

Para conseguir el objetivo básico ya señalado, se ha procedido a organizar la tesis en cinco capítulos principales. El primero de ellos, titulado “Vida y obra de Jesús Campos García”, pretende reconstruir la biografía de nuestro autor, acudiendo para ello a entrevistas y a prólogos de ciertas ediciones de sus obras. Hemos combinado los datos personales relevantes con las informaciones y críticas sobre sus publicaciones y, sobre todo, sus estrenos para entender diversos aspectos de su producción teatral y la circunstancia vital que condujo en cada caso a su escritura. El siguiente capítulo, “El teatro español en la época de Jesús Campos García”, centra su atención en el periodo histórico-social y teatral en el que se desarrolla la trayectoria dramática de Jesús Campos García. Nos referimos en primer lugar a los últimos años del franquismo, donde hacemos mención de las diferentes corrientes literarias y de la situación política en que se fraguaron las primeras obras dramáticas del autor. Sin embargo, puesto que su teatro sobrepasa los límites de este periodo y no solo nace con anterioridad a estos años sino que continúa a través de la historia hasta fechas recientes, también se presenta el panorama social, cultural y político de la transición y la democracia; en definitiva, un espacio temporal que da comienzo en la década de los sesenta con el teatro del realismo social, en la que Campos García escribe varias piezas –la mayoría de ellas actualmente permanecen inéditas–, y se extiende hasta los últimos años del siglo XXI con la presencia de los dramaturgos emergentes más jóvenes del heterogéneo contexto posmoderno, en el que recientemente ha estrenado una obra y ha publicado una antología de piezas breves.

En el tercer capítulo, “Aproximación al pensamiento de Jesús Campos García”, hemos tratado de sintetizar y definir las principales líneas ideológicas del autor, sobre todo en lo que se refiere a la literatura y los procesos de creación y, por otro lado, a la situación política que presenta la escena española. Tras la lectura detenida y atenta de los materiales de creación y de crítica, cuya materia prima serían los valiosos “Cuadernos de bitácora” de varias de sus obras y los artículos, ensayos y conferencias sobre diversos

asuntos relacionados con el hecho teatral, presentamos el capítulo dividido en dos partes: una primera que recoge lo que podríamos llamar la poética de Jesús Campos García, es decir, la compilación de todas las ideas literarias que ha venido manifestando con mayor insistencia a lo largo de toda su trayectoria; y una segunda en la que hemos procurado compendiar las muy numerosas opiniones el autor ha ido vertiendo en diferentes medios de comunicación sobre el teatro español y la realidad sociopolítica que lo envuelve, atendiendo a la faceta de Campos García como hombre de teatro y como presidente de la Asociación nacional de Autores de Teatro hasta el reciente año 2016.

Los capítulos cuarto y quinto, “Temas principales de la obra dramática del autor” y “Características formales de la producción teatral de Jesús Campos García” respectivamente, analizan los rasgos temáticos y técnicos de las obras del autor procurando seguir el orden cronológico de su aparición para comprobar si existe una evolución de aquellos y, por tanto, si se pueden establecer diversas etapas en una trayectoria vital y teatral tan compleja y dilatada como es la de Jesús Campos García. En esta etapa del estudio se ha analizado con la mayor ponderación crítica de que hemos sido capaces la diversidad de temas que trata nuestro autor y el grado de los recursos que emplea (perspectivas realistas o distorsionadora de los personajes y de la acción, el tiempo y el espacio, los recursos visuales y sonoros, la escenografía, los diversos tipos de diálogo y de lenguajes, etc.); es decir, los diversos temas y procedimientos técnicos utilizados por el autor, viendo si hay una evolución en ellos o cuáles perduran con mayor o menor regularidad a lo largo de su trayectoria. En estos apartados, que tratan, por tanto, de valorar la eficacia expresiva de Campos en función de la intencionalidad crítica que caracteriza su teatro, se han sometido a análisis todas las piezas originales, tanto las extensas como las breves, que han sido estrenadas y publicadas, teniendo en cuenta asimismo las obras reeditadas años después –y, en consecuencia, revisadas para la nueva publicación– y aquellas editadas con posterioridad a la fecha de composición. Además, en el capítulo quinto se incluye un amplio material gráfico que ha entregado generosamente el autor de su archivo personal² y que ayudará a materializar a nivel visual todas las características expresivas y técnicas que hemos señalado con mayor insistencia a lo largo apartado y que, por tanto, son la prueba más fehaciente de la importancia de la concepción totalizadora del teatro de Jesús Campos García.

² Todas las fotos que incluimos en el presente volumen pertenecen al archivo personal de Jesús Campos García, de modo que la fuente de las mismas no será citada en las notas a pie de cada imagen.

Tras este capítulo dedicado al análisis de la producción dramática y escénica del autor, se presenta el capítulo sexto, “Jesús Campos, un autor inclasificable”, que pretende ofrecer una visión global de dicha trayectoria. A partir del conjunto de datos expuestos en el apartado precedente, se procede a analizar hasta donde es posible el lugar de Campos García en la historia del teatro español para ver qué tiene en común con sus compañeros de generación y con otros contemporáneos y qué le diferencia de unos y otros. Además, también es el momento, a pesar de las dificultades que esta tarea nos presenta en una figura como la de nuestro autor, de establecer unas posibles etapas de su producción, etapas que igualmente confrontamos con las de sus numerosos compañeros de generación.

Finalmente, después de las oportunas conclusiones que sintetizan los principales apartados de la tesis, haciendo ver hasta qué punto se aportaron nuevos conocimientos críticos sobre la figura del autor estudiado, ofrecemos un apéndice documental que complementan los datos e informaciones presentadas a lo largo de esta tesis doctoral. Cerrando el presente volumen, se incluye una entrevista inédita en la que se interroga al autor sobre diversos aspectos tratados en este estudio y muchos otros que no han sido respondidos en ninguna de sus abundantes entrevistas que el dramaturgo ha concedido a lo largo de toda su carrera.

CAPÍTULO I
VIDA Y OBRA DE JESÚS CAMPOS GARCÍA

1. VIDA Y OBRA DE JESÚS CAMPOS GARCÍA

1.1. Años de infancia y juventud

Bajo el convulso contexto de la Guerra Civil, nace el 18 de diciembre de 1938 el futuro dramaturgo, director de escena, escenógrafo, poeta y novelista Jesús Campos García. Jaén, tierra de aceituneros altivos, que diría el poeta³, fue la ciudad natal del autor. Un año antes de que se produjese el nacimiento del autor, la capital jienense aun estaba recuperándose de un trágico bombardeo organizado por los sublevados⁴. Hasta entonces, la ciudad había mantenido un clima de paz durante toda la revuelta y recibía, por ello, un abundante número de refugiados; de hecho, en las crónicas de guerra redactadas durante su estancia en Jaén, Miguel Hernández había escrito que la ciudad “yacía indiferente a todo, dormido en un sueño blando de aceite local”⁵ por su estado de armonía. Tras el ataque, el rostro seco de los olivares de Jaén quedaba devastado. Así, en medio de un escenario dominado por el horror y la barbarie, viene al mundo Jesús Campos García pocos meses antes de finalizar la contienda.

Sin embargo, sus años de infancia no se ven afectados por las cruentas imágenes de los enfrentamientos bélicos ni por las repercusiones más inmediatas de las primeras acciones represivas del régimen franquista. Por el contrario, y según confiesa el propio Campos con mucho afecto en varias de sus entrevistas, sus primeros recuerdos se encuentran plenamente vinculados al mundo teatral, especialmente a las actuaciones de calle que veía a hombros de su padre:

Mi primer recuerdo como espectador se remonta a 1941, cuando apenas tenía dos años. Puedo precisar la fecha porque, según me han contado más tarde, fue en un viaje que hicimos a Alcoy para reencontrarnos con unos familiares un par de años después de acabar la guerra. Por cierto, también el teatro era otra guerra: la “Fiesta de moros y cristianos”, un espectáculo de calle impresionante (Campos García en Serrano, 2012: 55).

³ Verso perteneciente al poema “Aceituneros”, que se incluye en el poemario *Viento del pueblo*, compuesto en 1937 por Miguel Hernández.

⁴ Acaecido el 1 de abril de 1937, el ataque fue ejecutado por las tropas alemanas. Aunque no es tan renombrado como los bombardeos de Guernika, la embestida dejó un alto número de víctimas, más de doscientas cincuenta, y alrededor de trescientos heridos. En 2013, el historiador jienense Juan Cuevas Mata publicaba el estudio *El bombardeo de Jaén* gracias a la financiación y a la edición de Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica de Jaén. Véase igualmente “Jaén rinde homenaje a las víctimas del bombardeo del 1 de abril de 1937”, en el periódico digital *Andaluces Diario* del 18 de abril de 2015. Disponible en línea en el siguiente enlace: <<http://www.andalucesdiario.es/politica/jaen-rinde-homenaje-a-las-victimas-del-bombardeo-del-1-abril-del-37/>> También puede consultarse el artículo “La memoria más cruenta”, *El País*, 10 de octubre de 2013. La versión en línea se encuentra en esta dirección: <http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/10/10/andalucia/1381421243_769497.html>

⁵ Extraído del artículo “La ciudad bombardeada”, en el periódico *Frente Sur*, nº 7, 11 de abril de 1937.

En efecto, entre comparsas y desfiles, ante los ojos del joven Campos discurre un mundo espectacular rebotante de teatralidad y magia, que él concebía –y concibe todavía– como un juego. Su padre, Francisco Campos Tuñón, que no tenía relación con el ámbito escénico, pues era comisario de policía –y su madre, María García Jiménez, era farmacéutica–, se reveló, tal vez sin pretenderlo, como el artífice del descubrimiento del joven Campos del hecho teatral. Y es que Francisco Campos era un gran aficionado al teatro y compartía con su hijo la simpatía por las representaciones en los escenarios. Tras aquel festivo espectáculo de moros y cristianos en Alcoy en los primeros años de posguerra que el autor refiere en la cita, Jesús Campos vivirá de la mano de su padre, ahora ya en la ciudad jienense, un contacto más amplio con el género dramático.

A pesar de que Jaén era una localidad con escasa acción en el campo escénico, debido a que la actividad teatral aún permanecía centralizada en Madrid, la ciudad ofrecía abundantes espectáculos de entretenimiento sobre las tablas del Teatro Cervantes, al que acudía Campos atravesando la plaza de la Constitución. La programación del centro, que era el único referente cultural de Jaén, incluía un elevado número de operetas, actuaciones de títeres y las habituales, aunque no por ello desdeñables, representaciones del clásico *Don Juan Tenorio*, que curiosamente recreará y actualizará Jesús Campos varias décadas después de estas experiencias de niñez.

Durante los meses de estío, las compañías itinerantes llegaban a la ciudad proporcionando al público actuaciones durante todo el día y toda la noche, con un repertorio tan amplio como variado –o, mejor dicho, variable–. Este pequeño teatro ambulante es el que recuerda Campos con más intensidad:

Yo me inicié de niño, en Jaén, en un circo; bueno, en una carpa que ponían todos los veranos. “Los Arriola”, creo que se llamaban. Noventa estrenos al año. Todos los días estrenaban. Ensayaban... o mejor, leían las obras por la mañana, y por la tarde las decían... aproximadamente. [...] Allí conocí a Benavente, a los Quintero, a Arniches... en una carpa. También iba al Cervantes, a ver los *Tenorios* y a la zarzuela (en Martín, 2002: en línea)⁶.

Cada verano, alrededor de un centenar de obras eran absorbidas con avidez por el joven Campos, lo que consolidaba y desarrollaba sus conocimientos teatrales. Rodeado

⁶ La entrevista tuvo lugar el 20 de noviembre de 2002 en el Salón de Actos de la Universidad de Alicante. María Martín se citó con el dramaturgo con motivo del homenaje que le organizó en estas fechas la X Muestra de Teatro de Autores Contemporáneos. La conversación fue transcrita por M^a Carmen Jerez y publicada en formato digital por el Centro Virtual Cervantes. De tal manera, al ser un documento en línea, no podemos especificar el número de página en la cita. De ahora en adelante, las citas que recurran en el mismo caso llevarán la información “en línea” en lugar del número de página.

de un ambiente marcado por comedias y sainetes, marionetas y zarzuelas, se afianzaba progresiva e inconscientemente, aun siendo todavía un niño, su concepción del teatro. La contemplación atenta –y, por tanto, la asimilación– de los espectáculos a los que acudía le ayudó a familiarizarse con el mundo teatral y, en definitiva, a ir “haciendo oído” (Campos García en Martín, 2002: en línea). Así, siendo precoz espectador, como no podía ser de otra manera, inicia Jesús Campos una relación con un género que marcará toda su trayectoria vital y profesional y al que consagrará un compromiso excepcional.

Estas primeras experiencias teatrales fomentaron que el joven Jesús Campos, como si fuese algo premonitorio, llevase a escena en un teatro de cartón diversas historias que despertaban su curiosidad, siendo la leyenda de San Jorge y el dragón la que mayor huella le dejó, sobre todo si pensamos que más de cincuenta años después realizaría una versión del mito:

Entre las muchas experiencias que fueron edificando mi afición al teatro, recuerdo con especial cariño un teatrillo de cartón –que, según he sabido después, editó Seix Barral– con el que representé de niño, texto en mano y moviendo los recortables, la legendaria historia (Campos García, 2009g: 95-96).

Por lo demás, entre calles empedradas y caminos de pronunciadas pendientes, bajo las casas de la Calle Nueva de Jaén, donde vivía con su familia, transcurren con tranquilidad los años de niñez de Campos, envueltos siempre por el paisaje de los extensos océanos de olivares y oliveros. Cuando apenas tenía nueve años, una grave dolencia que afectaba a su sistema respiratorio lo retira de las calles y los juegos durante largos meses. Se trata de una severa infección pulmonar que obliga al joven, a causa de los síntomas, a permanecer en la cama manteniendo absoluto reposo. Pocos años antes de caer en esta enfermedad, en 1944, había llegado a España la penicilina. Gracias al empleo de los antibióticos, Jesús Campos puede recuperarse por completo de la neumonía sin ninguna consecuencia.

Apenas cuatro años más tarde de haber superado la convalecencia, cuando la infancia del futuro autor transcurría con completa normalidad, se produce la trágica pérdida de la madre de Jesús Campos meses antes de que este cumpla los doce años. María García Jiménez fallece el 9 de marzo de 1952 como consecuencia de las complicaciones surgidas durante un parto. Fruto de este suceso fatal, casi un año después,



Jesús Campos interpretando *La tierra de Jauja* con 17 años (1955)

Jesús es trasladado a Almería para ser internado en el centro de enseñanza católica La Salle. El cambio a la nueva ciudad dejará una honda marca en Campos, pues será en el escenario almeriense donde se produzcan ciertas experiencias literarias y personales por las que quedará vinculado de alguna manera a la provincia de los desiertos y los olivos, como veremos más adelante.

El ambiente escolar de La Salle proporciona a Campos la posibilidad de un nuevo contacto con el mundo teatral a través de las actuaciones que organizaba el colegio. El centro programó la representación de un paso de Lope de Rueda, *La tierra de Jauja*, con estreno previsto en el Teatro Apolo de la ciudad, que actualmente aún permanece en activo. Campos se tomó muy en serio el proyecto teatral y no solo cumplió las funciones de interpretación como actor principal del espectáculo, sino que también se encargó del atrezzo, siendo maquillador de sus compañeros. Asumió igualmente parte de las tareas de escenografía al ser él mismo quien pintó el decorado para la representación de la obra de Lope de Rueda. Sin duda, el cambio de la butaca por el escenario fue una experiencia muy positiva para Campos, ya que lo introdujo de lleno en la práctica del hecho escénico; e incluso podríamos decir que esta temprana vivencia fue premonitoria de su futuro pensamiento literario, pues uno de los principales pilares de su concepción teatral, si no

el fundamental, se basa en la asunción de todas las facetas del espectáculo, es decir, la responsabilidad de la dirección, la escenografía y la autoría.

1.2. Primeros contactos con la escena

Todavía cursando sus estudios en el colegio de Almería, poco tiempo después de haberse producido con éxito el estreno de la obra, comienza a sentirte atraído por el mundo del arte, aunque aun de manera general, ya que no se sumergirá definitivamente en la travesía del teatro hasta años más tarde. A través de unas tertulias que organizaba el Grupo Indaliano, el joven Campos entra en contacto con los círculos artísticos más vanguardistas del panorama almeriense⁷. Campos participa con frecuencia en diversos encuentros con esta agrupación formada por poetas, escultores y pintores, cuyo nexo de unión es el rechazo al costumbrismo que imperaba en los primeros años de franquismo. El movimiento artístico, fundado y capitaneado por el pintor Jesús de Perceval, tenía como propósito la renovación del paisaje artístico, que se encontraba peligrosamente estancado e inmovilizado tras la contienda. Jesús Campos se relacionaba, entonces, con una serie de artistas emergentes en Almería, algunos aún en sus últimos años de formación superior, como Miguel Rueda, Paco Alcaraz, Miguel Cantón Checa, Luis Cañadas, Aureliano Cañadas o Antonio López Díaz, entre otros intelectuales, poetas y pintores.

El contacto con la esfera artística almeriense gracias a las reuniones con el Grupo Indaliano resultó una experiencia inspiradora para Campos, ya que es en esta época cuando se inicia en el camino de la creación. Los primeros intentos de escritura comienzan bajo las formas de la poesía y de la narrativa breve, diversas tentativas que permanecerían sin ver la luz. Los comienzos del joven autor nada tenían que ver con la escritura dramática; habría que esperar varios años más para que emprenda la andadura teatral.

En 1956, con dieciocho años y finalizada la etapa de estudios en La Salle, afronta un nuevo traslado, aunque sin alejarse del paisaje andaluz. En esta ocasión, se muda a la ciudad de Granada con la intención de cursar estudios en la Facultad de Medicina de la universidad granadina. A pesar de la voluntad y el empeño puestos en tal empresa, la aventura universitaria durará menos de un año, ya que abandonará los estudios de medicina nada más finalizar el primer año de carrera. Pero, al contrario de lo que pudiera

⁷ Véase Antonia Bocero, *Creación y trayectoria del Grupo Indaliano*, Almería, Arráez Editores, 2009. Este es el único estudio en profundidad que se ha realizado sobre el conjunto de artistas que se autodenominó en el momento de su fundación Grupo Indaliano.

parecer, esta experiencia no cayó en saco roto, tal y como reconoce desde la madurez el propio autor:

En medicina me matriculé, pero estudiar, no estudié nunca. Cuando llegué a Granada, me pasé por el TEU (Teatro Español Universitario) como por casualidad, y ya no salí de allí hasta que me dieron los suspensos (Campos García en Serrano, 2012: 55).

Guiado no tanto por la casualidad como por la vocación, durante el corto período en la facultad de Granada, Jesús Campos se reencuentra nuevamente con el género teatral y se introduce en el mundo de los Teatros Universitarios, tan prolíferos durante los años de dictadura. Se trata de un entorno de elevada actividad escénica, no solo por las representaciones en sí mismas, sino también por los ensayos, las lecturas, la experimentación y las sesiones de improvisación. En torno al teatro –y desde dentro del teatro– adquiere Campos una amplia serie de conocimientos que embebe rápidamente y que serán el punto de partida de una formación siempre basada en el autodidactismo.

Por aquellos años, entre 1956 y 1957, el Teatro Español Universitario de Granada estaba dirigido por el dramaturgo José Martín Recuerda, quien, tras un intento fallido de abandonar el TEU después del Festival de Montpellier, retoma a petición de su alumnado la dirección con aires aún más renovadores. La asidua asistencia y participación de Campos en las sesiones del TEU granadino le brindaron la posibilidad de intervenir en diversos montajes de espectáculos, en los que asumió algunas responsabilidades gracias a la asignación del cargo de ayudante de regiduría. Colabora, de tal manera, en la organización y presentación material del espectáculo *La Danza de la Muerte*, basado en la obra de Juan Rodrigo Alonso de Pedraza de 1551. Varias décadas después, será el propio Campos el que revise y actualice el asunto de las danzas medievales para una propuesta teatral que reflexiona sobre la muerte. Asimismo, también asume las funciones de ayudante del regidor en la representación de la obra *El barbero de Sevilla*, pieza basada en la ópera original de 1816 con la que el TEU se presentó al V Festival Internacional de Teatro celebrado en la ciudad italiana de Parma.

Animado precisamente por estas vivencias escénicas tan fructíferas y beneficiosas para el desarrollo de su curiosidad cultural durante su período universitario, constituye en 1956 el Grupo Ilíberis, cuya dirección y coordinación simultánea con el trabajo en el Teatro Universitario de Granada. Campos emprendió esta iniciativa con la finalidad de promover encuentros de carácter artístico que diesen lugar a sesiones de debate y puestas en común sobre diferentes asuntos literarios. Así, congrega periódicamente a varios

pintores, literatos, intelectuales, escenógrafos y demás artistas para la celebración de tertulias culturales festejadas en las noches granadinas.

Todas las prácticas artísticas, las pericias teatrales y el contacto con otras personalidades intelectuales –o, más bien, el contraste, a veces más productivo– durante los coloquios del grupo, otorgan a Campos un rico bagaje que alcanza su máximo grado con el poemario *Amor de Tierra y Agua*. Durante el año 1956, escribe y finaliza esta primera composición integrada exclusivamente por poemas. Campos la presentó a concurso y obtuvo el Tercer Premio Nacional Universitario de la categoría de libros de poesía. La obra lírica permaneció sin publicar hasta que muy posteriormente la rescató para una antología poética, a la que añadió nuevas composiciones, como comentaremos más adelante.

Algunos meses después de estas vivencias artísticas alumbradas bajo los muros de la Alhambra, se produce un suceso desgraciado en la vida personal de Jesús. En 1957, un terrible accidente automovilístico le arrebató la vida a su padre, Francisco Campos. Al año siguiente de la pérdida de aquel que sobre sus hombros le descubrió el teatro, la vida de Campos toma una nueva e insospechada dirección. Nuestro inquieto escritor decide alistarse en el Ministerio del Ejército como voluntario. La extraña determinación guardaba un propósito oculto. Campos deseaba trasladarse a Madrid con el objetivo de empaparse de la cultura teatral acudiendo al mayor número posible de funciones y espectáculos que se estrenaban en la gran capital. A finales de la década de los cincuenta, nos encontramos, por tanto, con que Jesús Campos se muestra interesado por el hecho teatral y plenamente decidido a su ejercicio. A fin de nutrir sus conocimientos y desplegar su imaginación dramática para después dedicarse a la creación, el joven autor, entendemos que plenamente consciente de su vocación teatral, se aproxima al mundo de la escena primero desde el patio de butacas, es decir, en calidad de espectador.

La estrategia de colaborar con el Ministerio del Ejército para instalarse en la capital se resolvió con éxito, pues el Consejo Superior Geográfico de Madrid le ofrece un puesto de trabajo como cartero ciclista. Campos acepta de inmediato aun sin haber dado nunca dos pedaladas seguidas. Pese al cargo –o más bien gracias a él–, aprovecha la oportunidad de conocer y degustar cada manifestación teatral que las programaciones de Madrid ofrecían al público. Si bien asiste a todo tipo de espectáculos sin discriminar ningún espectáculo por cuestión de estilo o género, también es cierto que la mayoría de las veces acude a las representaciones de cámara y ensayo, donde las formas de expresión recurrían a procedimientos más vanguardistas y experimentales que posibilitaban la

adquisición de las herramientas y los conocimientos necesarios para una futura labor creadora acorde con los presupuestos ideológicos y artísticos del autor. Cabe pensar, a raíz de estas experiencias como afanoso espectador, que Jesús Campos ya en estos finales de los años cincuenta había concebido o, como mínimo, esbozado la idea de totalidad del hecho teatral, es decir, una concepción global que implicaría la autoría del texto y de la puesta en escena. No es casual, por lo tanto, que sea en este momento vital, instalado en Madrid y con las ideas muy claras, cuando Jesús Campos inicia los primeros pasos de su carrera dramática.

En las primeras tentativas de creación de una pieza teatral, el joven autor experimenta con las formas breves, sobre todo porque esta modalidad de teatro le resulta la más adecuada para practicar la escritura y ensayar los códigos dramáticos. Estas composiciones cortas no eran para Campos una manera seria de afrontar la creación, en el sentido de que no concebía estas prácticas como futuras obras con verdadera proyección sino como una manera de entrenarse en el género dramático. Sin embargo, bajo los moldes del teatro breve nace su primera pieza de teatro: *Tríptico*, una actualización cargada de simbolismo del mito cristiano de Salomé que publicará pocos meses después de su escritura. La pieza, en la que se percibe cierta influencia de las representaciones vanguardistas de Cámara y Ensayo a las que solía asistir con frecuencia Campos por esta época, fue escrita durante su servicio militar en las dependencias del Servicio Geográfico del ejército de Madrid.

Después de este texto breve y de otros varios intentos que el dramaturgo iba desechando, nacerán finalmente las piezas su primer bloque de obras de teatro: *Las escaleras*, *El abominable caso de las corbatas* y *Despedida*. Ninguna de ellas, a excepción de *Tríptico* y *Las escaleras* –esta última revisada y editada en 2015– fue publicada y actualmente se encuentran sin localizar, de modo que este conjunto de obras inaugurales de su trayectoria nunca ha podido ser valorado por la crítica especializada. El hecho de que hayan permanecido sin ver la luz se debe en gran medida a que Campos García rechazaba su producción primigenia por considerarlas obras de dudosa validez, tal y como afirmaba tan solo unos años más tarde de haberlas escrito en una de sus primeras entrevistas con la revista *Primer Acto*, en la que manifestaba tajantemente: “Hoy no firmaría ninguno de estos cuatro títulos” (en Heras, 1972: 8).

El 1 de septiembre de 1959 el número 176 de la revista de literatura *La Estafeta Literaria* publica la obra *Tríptico* (pp. 18-21), que fue enviada previamente por el autor a diferentes concursos. La pieza breve acabó siendo seleccionada para el Premio Ateneo,

aunque finalmente no obtuvo ningún galardón. Como ya hemos anunciado en párrafos anteriores, Jesús Campos nunca ha incluido esta obra dentro de su producción, aun habiendo sido su primera composición teatral publicada. Es más, ya desde su etapa de madurez y establecido como reconocido dramaturgo, director y escenógrafo, tras casi más de cuarenta años después y superados los rubores de la creación juvenil, insistirá en la negación de estas primeras obras como parte de su corpus teatral:

Claro que aquello era la prehistoria, puesto que aún no había comenzado la escritura. Hay algún balbuceo juvenil (obras menores de pretendida modernidad) entre los veinte y los treinta; y es ya cumplida la treintena cuando me inicio realmente en la creación teatral (Campos García en Martín Bermúdez, 2001: 125).

Bien es cierto que *Tríptico* resulta una pieza bastante peculiar de su trayectoria y bastante alejada de sus futuros planteamientos ideológicos. Sin embargo, y muy a su pesar, la obra ya anuncia, de acuerdo con Fernández Insuela (2012: 13), algunas características estilísticas y temáticas que reaparecerán en siguientes producciones, motivo más que suficiente para tener en cuenta esta pieza breve y valorar el sentido en el conjunto de sus obras. De hecho, pensamos que resulta verdaderamente significativo que la primera obra de Jesús Campos pertenezca al género breve, pues la concisión y el empleo de las piezas cortas, en las que alcanza una expresión estilística de gran calidad, serán una constante en su posterior labor creadora. Además, no podemos perder de vista la pieza *Tríptico* porque se trata de la primera publicación del autor y, en consecuencia, del punto inicial de su trayectoria artística, hecho que es imprescindible subrayar, ya que la crítica, al igual que el autor, suele omitir esta primera obra. Efectivamente, muchos son los prologuistas y estudiosos de la obra de Campos que sitúan el inicio de su producción teatral en la década de los setenta, pues será en estos años cuando comience a publicar y estrenar con mayor regularidad.

Esta posición de la crítica, pensamos, se debe no solo a la antipatía del autor hacia sus obras de juventud, manifestada públicamente en numerosas ocasiones, sino, en primer lugar, a que aquellas piezas inaugurales no alcanzaron ningún medio de difusión ni editorial ni escénico y, en segundo, a que el autor abandonó temporalmente el mundo de la escena. Tras la publicación de *Tríptico*, nuestro joven dramaturgo abandona el género teatral a causa de una serie de experiencias negativas en los escenarios que expondremos más adelante. De tal modo, su presencia en el panorama teatral será intermitente, por lo que no es de extrañar que estas primeras obras no tuviesen la repercusión y la atención necesarias para ser consideradas como una parte fundamental de su corpus.

Volviendo a la evolución de su trayectoria dramática recién iniciada, después de la creación de sus primeras piezas y todavía residente en Madrid, Jesús Campos decide dar un paso más, como lo define el propio autor, “en esta carrera de implicaciones” (en Serrano, 2012: 56) y asume el desafío de llevar a cabo la producción de varios espectáculos. Previamente, se había animado a la participación en otros proyectos similares, colaborando en las reposiciones de los espectáculos *Te espero en el Eslava*⁸ (1957) y *Ven y ven... al Eslava*⁹ (1958), aunque intervino en estos montajes con acciones mínimas. Con formato musical, ambas piezas fueron una recopilación lírica de carácter cómico de las escenas de las obras más importantes que fueron representadas hasta la fecha en el Eslava como una forma de homenajear la historia de la sala teatral. *Te espero en el Eslava* fue la primera antología de revista que concibió el director del Teatro Eslava en aquellos años, Luis Escobar, quien ayudó a la reavivación del género de la revista en España ya por los años cuarenta con *La cenicienta del Palace* (García Ruiz y Torres Nebreda, 2003: 130). Como consecuencia del impresionante éxito que recogió este primer espectáculo, Luis Escobar compone una segunda parte con las mismas características, *Ven y ven... al Eslava*, proyecto al que se vuelve a unir Campos como componente del equipo técnico. A estas dos antologías, dos años después, habría que sumarle la realización por parte de Escobar nuevamente de otro espectáculo musical para volver a homenajear la sala, *Eslava 101*, en el que Campos ya no participará.

Mientras tanto, Campos García continúa inmerso en la aventura como técnico teatral y prolonga su actividad en el Teatro Eslava con otra colaboración nuevamente mínima, aunque más activa que en los espectáculos anteriores. Alrededor de aquellos años, Manuel Mur-Oti, autor y director de cine, se encargaba de la dirección del folletín de *Un sombrero lleno de lluvia*, de Michael Gazzo¹⁰, una obra que reflexiona acerca de

⁸ La revista se estrenó la noche del sábado 20 de diciembre de 1957 en el Teatro Eslava con dirección y redacción de Luis Escobar. La interpretación corrió a cargo de Nati Mistral, Tony Leblanc, Raquel Rodrigo, Pastora Imperio, Eulalia Soldevilla, María Luisa Merlo, Agustín Velázquez, Vicky Lagos y María Rosa Encinas. La coreografía fue ejecutada por el ballet de Karen Kaft y la música adaptada por Álvarez Cantos. Véase Antonio Iglesias, “Estreno de ‘Te espero en el Eslava’”, *ABC*, 21 de diciembre, 1957, p. 77.

⁹ El primer estreno de la revista se produjo el sábado 20 de diciembre de 1958 en el Teatro Eslava, justo un año después del éxito de la obra *Te espero en el Eslava*. Repite dirección y guion Luis Escobar, con música de Moraleda y Romo, decorados de Viudes y Mingote, coreografía de Karen Taft una vez más y Alberto Portillo. Los intérpretes fueron Nati Mistral, Tony Leblanc, Raquel Rodrigo, Pilar Clemens, Hebe Donay, María Escudero, María Rosas Encinas, Luisa Velasco, Pedro Osinaga, Bartolomé Catalá, Fernando Cebrián, María Luisa Merlo y Agustín Velázquez. Véase “Estreno de la revista de Luis Escobar ‘¡Ven y ven... al Eslava!’”, *ABC*, 21 de diciembre, 1958, p. 107.

¹⁰ La obra del autor estadounidense fue un éxito arrollador en Broadway, manteniéndose dos años en cartel y alcanzando casi las cuatrocientas representaciones. Posteriormente fue llevada al cine por Fred Zinnemann. En España, se estrenó en el Teatro Eslava el miércoles 24 de diciembre de 1960 bajo la dirección de Manuel Mur-Oti, con decorados de Burman, luminotecnia de Berenguer e interpretación de

las experiencias nocivas y las vivencias aterradoras de una persona que padece drogadicción. Según informan García Ruiz y Torres Nebreda (2004: 28), el folletín había sido traducido por José Gordon con el propósito de dirigir un futuro espectáculo con su compañía teatral. A principios del año 1960, se estrena la obra en el Teatro Eslava bajo la versión de Gordon y Gobernado con buena acogida de público y crítica.

Después de estas funciones en el Teatro Eslava, colabora en la programación de la obra del escritor británico John Boynton Priestley, *La herida del tiempo*, en la misma sala teatral¹¹. La primera vez que subió a los escenarios españoles esta obra fue en el Teatro María Guerrero bajo la dirección de Luis Escobar, que la adaptó tres años después de finalizar la Guerra Civil con la intención de establecer un paralelismo entre la situación española y el contexto posbélico de la I Guerra Mundial de la pieza inglesa¹². El proyecto en el que colabora Campos fue una reposición de esta misma versión también dirigida y adaptada por Luis Escobar en el Teatro Eslava, que siguió en cartel a la anterior *Un sombrero lleno de lluvia*.

Alentado por la magnífica recepción de los estrenos en el Teatro Eslava, asume ahora ya en solitario la arriesgada empresa de producir el espectáculo *Nacida ayer*, una comedia teatral en tres actos del norteamericano Garson Kanin en la que actualiza el mito de Pigmalión. Suponemos que fue José Gordon quien propuso el espectáculo a Jesús Campos, pues ya habían colaborado juntos en otros estrenos en el Teatro Eslava. Además, la adaptación y la traducción de la obra estadounidense estaba firmada por José Gordon, que también asumió la dirección del espectáculo. En la tradicional “Autocrítica”, publicada la mañana del estreno en el *ABC*, este resalta el valor universal de la obra y define la obra como “una interesante comedia dentro de las normas más exigentes del teatro” (1960: 37).

Rafael Arcos, Rosa María Vega, Miguel Palenzuela, Asensi, Roberto Rey y Guardiola Centenero. Consúltese “En Eslava se estrenó ‘Un sombrero lleno de lluvia’, de Michael Gazzo”, *ABC*, 25 de febrero, 1960, p. 59.

¹¹ La obra fue estrenada en Londres sobre el escenario del Teatro Duchess el 26 de agosto de 1937. Un año después alcanzó las luces de Broadway. El título original de la obra de Priestley era *Time and the Conways*, pero Luis Escobar lo tradujo como *La herida del tiempo* para que adquiriera una dimensión más universal y atemporal. Véase Luis Escobar, “Autocrítica: ‘La herida del tiempo’”, *ABC*, 17 de noviembre, 1942, p. 20.

¹² El estreno se produjo la noche del lunes 16 de noviembre de 1942. Curiosamente, meses antes de que Jesús Campos asumiera la dirección del Círculo de Bellas Artes, el mismo centro la repuso con dirección de José María Morera, quien continuó la misma línea de la versión realizada por Luis Escobar. Véase Ferrán Sales, “Morera repone el ‘realismo simbólico’ de *La herida del tiempo*, de Priestley”, *El País*, 7 de marzo, 1984, en línea: <http://elpais.com/diario/1984/03/07/cultura/447462012_850215.html>

El estreno de *Nacida ayer* se programó el 2 de septiembre de 1960 para iniciar la temporada del Teatro Recoletos y algunos de los actores principales, cuya relación recogió el crítico Marquerie en el *ABC* (1960: 34), trabajarían posteriormente en obras escritas y dirigidas por Campos García, como es el caso de Carlos Mendy. *Nacida ayer* suponía la primera vez que el dramaturgo intervenía en un espectáculo como empresario, pero también como escenógrafo y asistente de dirección. De entre los pocos elementos que destacó la crítica de *Nacida ayer*, se resaltó la buena calidad de la dirección escénica de Gordon y la acertada propuesta escenográfica de Jesús Campos, advirtiendo que “el decorado era de elegante línea” (Marquerie, 1960: 33). Por lo demás, los resultados de la obra fueron catastróficos, tanto por parte de la crítica como del público, seguramente por los motivos que expone el crítico (34):

[...] en *Nacida ayer* hay menos matices y también menos humor irónico que en la comedia de G. B. S. (George Bernard Shaw). Se abusa de lo lineal de los entes escénicos de una sola pieza, del tópico y de lo discursivo. [...] ni la trama tiene fuerza cómica suficiente, ni “garra” dramática para divertir o conmover con amplia órbita. Todo en la comedia está un poco reducido a pequeña escala y a tono menor. [...] El estilo de la obra, a pesar de la fecha de su nacimiento, está pasado de rosca y de moda. [...] nos parece una producción escénica endeble y anticuada. ¿Por qué se ha estrenado?... ¿No hay traducciones más interesantes?

Tales reflexiones nos llevan a la conclusión de que el proyecto resultó nefasto a nivel económico y personal para nuestro dramaturgo, quien ha reconocido en muchas entrevistas el arrepentimiento de haberse embarcado en semejante empresa. La pericia de *Nacida Ayer* supuso la ruina económica del autor y le obligó a superar momentos muy complicados. Como bien resume el autor con absoluta franqueza, se encontraba “sin un duro, pero que sin un duro; vamos, que me vi comiendo garbanzos tostados” (en Martín, 2002: en línea). Tras el fracaso de la obra, Campos abandona bruscamente los escenarios y se retira de la actividad escénica más de diez años y únicamente entra en contacto con el género en calidad de espectador.

Cabría pensar que la huida de Campos de los teatros y la consecuente sensación de abatimiento que invadió al autor vinieron provocadas por la quiebra económica que del montaje de la obra. Sin embargo, creemos que el verdadero motivo de la retirada no se debió solamente a la ruina económica. El fracaso del montaje de *Nacida ayer* desencadenó una crisis personal en el autor que le hacía creer que había traicionado sus valores y sus convicciones profesionales. Ciertamente, la obra guardaba un estilo comercial que no terminaba de encajar con la ideología de Campos García ni con su forma

de concebir el teatro. Como el mismo autor explicó en su posterior regreso a la escena (en Heras, 1972: 10), con el estreno de esta obra en el Eslava “había prostituido mis ideas, y las había prostituido para nada”. Así relata el autor aquella primera experiencia teatral, de la que aprendió una lección que nunca olvidaría:

Lo cierto es que aquella experiencia se resolvió en un mazazo del que no quedó en pie ni la limpieza de haber caído por algo que mereciera la pena. [...] queda todo resuelto en cuatro líneas: la idea clara de que cuesta lo mismo luchar por lo que deseamos que por lo que nos imponen, y que ya que necesariamente tenemos que vivir cogidos en trampas, mejor arriesgar sólo en aquello que nos importe (Monleón, 1976: 137).

Todavía superando el desastre empresarial, su compañero José Gordon, con quien había compartido tantos días de ensayo y entrega en la puesta en escena, comienza a organizar un viaje a Sudamérica con su compañía teatral. Gordon le trasmite los planes a Campos, que acepta la invitación después de sopesar que no había nada personal ni profesional que lo retuviese en Madrid tras el desengaño de su experiencia como productor. Sin embargo, antes de partir hacia el nuevo continente regresa a Almería para visitar a su familia y despedirse para una larga temporada. En el reencuentro con las tierras almerienses conoce a Mercedes Crespo-López Valverde. El amor se cruza en el camino de Jesús y abandona rápidamente el proyecto de Sudamérica con la compañía de José Gordon. Resuelve quedarse en Almería junto a su familia, a sus amigos y su nueva compañera sentimental, con la que se casará poco tiempo después.

1.3. Años sesenta: la retirada de los escenarios

En 1961, una vez instalado en Almería, Campos García intenta recuperarse de la ruina económica vivida en Madrid tras el estreno de *Nacida ayer*. Su amigo Luis Cañadas, escultor y pintor que había conocido años atrás en las tertulias del Grupo Indaliano, le ofrece un puesto de trabajo como aprendiz en su taller de arte que Campos acepta sin dudar. De forma simultánea, también se encargará de otros trabajos de muy distinta índole, cuyas funciones no tendrán ninguna relación con el mundo teatral. Durante algún tiempo impartió clases de matemáticas, aunque admitiría con mucho descaro el dramaturgo muchos años después “jamás he sabido nada de matemáticas, no entiendo cómo aprobaban” (en Serrano, 2012: 56). Adicionalmente, iniciaría la puesta en marcha de una granja avícola, empresa a la dedicará más de cuatro años de su vida. Los quehaceres de la granja ocupan más tiempo del previsto por tratarse de un negocio propio

que exigía el cuidado de los animales y de la venta ambulante de los productos por los pueblos de Almería. Por ello, finalmente, abandona el trabajo pictórico en el estudio de Luis Cañadas y las labores pedagógicas de las clases de matemáticas para dedicarse a tiempo completo a la granja. No obstante, después de varios años de trabajo, el dramaturgo sufre una nueva debacle económica, esta vez causada por una epidemia en la explotación avícola.

El hundimiento del negocio de la granja le obliga a realizar otro cambio en su vida y determina regresar otra vez a la ciudad madrileña con Mercedes, cuyo enlace matrimonial se produce en 1965, a los pocos meses de instalarse en la capital. Pese a que se encuentra de nuevo en las calles de Madrid, donde la actividad escénica es más intensa, sus relaciones con el teatro tienen lugar únicamente desde las butacas. Jesús Campos necesita redirigir su carrera profesional tras el desastre económico de la empresa avícola, sin embargo, no concibe la idea, por el momento, de regresar al teatro y ni siquiera dedica tiempo a la escritura dramática ni de otros géneros literarios. La única actividad vinculada de alguna manera con el hecho teatral fue la organización de una entrevista para *Primer Acto* (1965, nº67, pp. 8-11), titulada “Una encuesta entre los escenógrafos españoles” y en la que interrogaba sobre la necesidad de nuevos materiales y técnicas en la puesta en escena a personalidades como Sigfrido Burmann, Manuel Mampaso, Francisco Nieva, Víctor María Cortezo, José Redondela y José Caballero.

Ya establecido en Madrid por segunda vez, se encuentra con un viejo amigo que conoció en el servicio militar. Del encuentro nace una empresa de construcción, reformas y decoración, de la cual ambos serán los socios:

[...] me engaña diciendo que es aparejador, yo me pongo a su altura como decorador y sobre esos cimientos fundamos una empresa. [...] La verdad es que la arquitectura interior –que es como se dice ahora con más pedantería- era una profesión que entonces no existía, por lo que tuvimos que inventárnosla, de hecho mi número de colegiado creo que era el 65 (Campos García en Serrano, 2012: 56).

Esta nueva profesión en la decoración de interiores, a la que se dedicará a tiempo completo, será el principal sustento económico de Jesús Campos hasta bien entrada la década de los noventa, dando así por cerrada lo que él mismo definió como su “época picaresca” (en Serrano, 2012: 56). Una mirada a su producción dramática nos revela en qué medida estas variadas experiencias, pese a que a priori parecen alejadas del hecho teatral, influirán decisivamente en sus producciones posteriores hasta el punto de inspirar algunas de sus obras. Mientras que los años en la granja, por ejemplo, darán como fruto

el escenario y el argumento de la obra *7000 gallinas y un camello*, sus años como decorador entrenarán su capacidad para diseño de los espacios e igualmente darán lugar a insólitas anécdotas que, en casos como la obra *Es mentira*, nutrirán sus historias. No por ello debemos asumir que nos encontramos ante obras autobiográficas, pero sí podemos afirmar que sus composiciones guardan una estrecha relación con los períodos en los que se mantuvo sin contacto con el teatro. En varias de sus entrevistas, el dramaturgo manifiesta que simplemente se trata del “reciclaje de la realidad, de no tirar las vivencias como si fueran desperdicios” (en Serrano, 2012: 57). Pensamos que esta idea que aparece tempranamente en su trayectoria profesional atravesará cada una de sus obras, ya sea teatro –breve o extenso–, narrativa o poesía.

Sin embargo, hasta que estas obras sean compuestas pasarán algunos años. Mientras tanto, durante el año 1965 retoma el contacto con la tarea artística después de cinco años de inactividad. Escribe un guion para televisión titulado *Las escaleras*, que será presentado a concurso de TVE y posteriormente emitido en UHF desde Barcelona sin el permiso del autor y con modificaciones bastante sustanciales que cambiaban por completo el sentido de la obra. Al mismo tiempo, compone el cuento “Qué triste era aquel rey de pacotilla”, cuya publicación se produce en septiembre de 1965 en la revista *La Estafeta Literaria* con ilustraciones del propio Campos. Narrado en primera persona, el autor describe las sensaciones que le producen un pequeño –y precario– puesto ambulante que a cambio de algunas monedas entrega fotos con un rey fingido y polvoriento. Con esta nueva tentativa, regresa a los moldes de la brevedad, esta vez bajo formas narrativas, para experimentar con un género que Campos jamás había explorado.

Contrariamente a la idea de redirigir su actividad profesional a la creación literaria tras el impulso que le proporcionó la publicación del cuento en *La Estafeta Literaria*, vuelve a abandonar la escritura y focaliza toda su dedicación a la empresa de decoración, labor que combina con una nueva afición bastante peculiar, que pone de manifiesto una vez más la idiosincrasia de nuestro autor. Jesús Campos se estrena en el mundo del baile y comienza a ensayar con la intención de ser convertirse en bailarín de rock sinfónico. Hasta casi finales de los años noventa mantendrá esta actividad, a la que dedicó mucho esfuerzo.

En lo que se refiere a lo personal, permanece en Madrid y durante varios años Campos lleva un ritmo de vida tranquilo y estable, sin cambios relevantes, junto a su mujer, con quien tiene el primer hijo en 1966, al que llaman Kutu. La segunda hija, María del Mar, nace al año siguiente, el tercer hijo, Curro, en el año 1969 y el último, Víctor,

—¿Dónde anda Secundino?

—Está con el otro rebaño en la parte del manantial.

—Yo voy allá, vete haciendo el avío. Luego tienes que llegarte al refugio. Ese hombre quiere hacer el camino con nosotros.

El zagal echó un vistazo al rebaño. Se acercó despacio hacia la cabaña. Y el pastor se perdió entre la maleza que crecía bajo los abetos.

La soledad pesa. Encoge el espíritu. Alarga el tiempo. El forastero estaba sentado junto a la lumbre. De su equipo de montaña había sacado una botella. La tenía a su lado, sobre una piedra. Afuera, el granizo había dejado paso a la lluvia. Pero él no se dio cuenta. Los charcos se acercaron hasta la ceniza de la fogata. Sintió frío. Quedaba poca leña. Se inclinó para recoger las ramas chamuscadas. Las echó sobre las brassas. Y soplo varias veces hasta conseguir que prendiesen las llamas. El calor le hizo retroceder la cara. Apoyó sus manos en el suelo. Se humedecieron. Un presentimiento le estremeció. Su mirada recorrió el reducido espacio. Allí, en un rincón, estaba su equipo de montaña. Y las paredes ennegrecidas. Y la piedra oscura donde se había sentado. Y la botella. Y la lumbre roja, llameante. Y el rumor continuo de la lluvia martilleando la entrada. Apenas notaba los efectos del alcohol. Y la soledad se le metió dentro. Le mordía el tuétano. Necesitaba salir. Para eso estaba allí. Como todos los años. No le importaba el temporal. Tenía que hacerlo antes de que subiesen. Sus fuerzas se arrugaban. Y sus manos se pegaron a la botella. El líquido se agitó dentro. La acercó a la boca. Y bebió hasta que le faltó aliento. La dejó caer. El cristal verdoso proyectó la danza de las llamas en la renegrida pared. Recogió el bastón y avanzó hacia la salida. Conocía el camino. La lluvia le empapaba. Siguió avanzando con la mirada fija, lejana.

El rebaño iniciaba su regreso. Las crías recién nacidas asomaban temerosas sus cabezas por las alforjas que llevaban colgadas los pastores.

El zagal ya había salido hacia el refugio. Su pensamiento se concentraba en el forastero. Le estaría esperando. Caminaba aprisa. Antes de llegar a la puerta vocó:

—¡Ojalá ¡Buen hombre, que ya vamos de retirada...!

Las voces del zagal se apagaron sin respuesta. El silencio empujó su curiosidad y se acercó. Se asomó a la puerta. El vacío le sobrecogió. Había escuchado leyendas sobre gente solitaria que merodeaba por aquellas montañas. El miedo le atrapaba, le impedía correr. Y, poco a poco, sin volver la cabeza, se fue alejando.

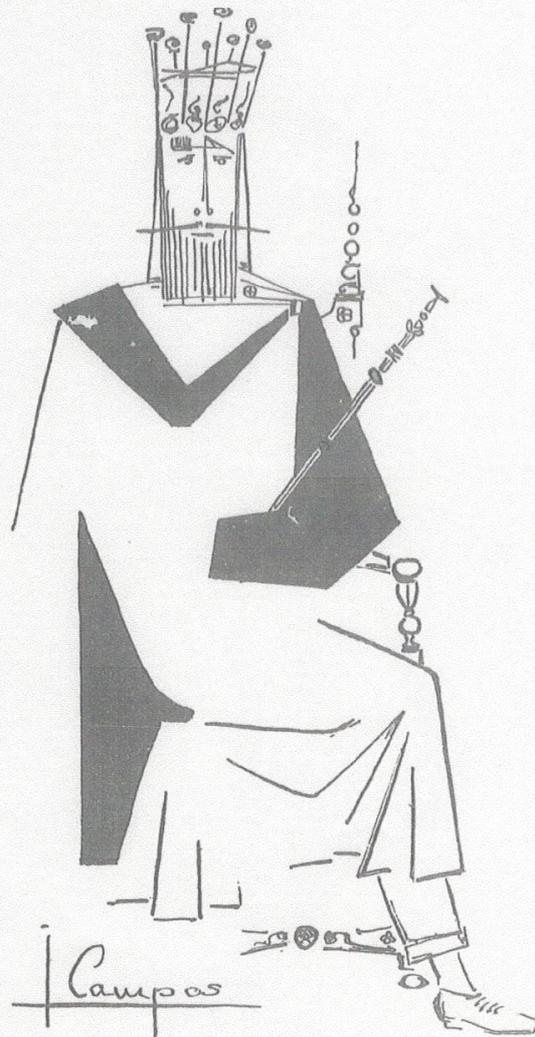
Las nubes agotaron su carga. Desde las hondonadas ascendía lentamente la niebla. A escasa distancia del refugio, guarecido entre unos peñascos salientes, estaba el forastero. Bajo sus pies, se abría, impresionante, el abismo. Sus ojos buscaban estérilmente el fondo. Allí, abajo, estaba su amigo Daniel. Su mejor amigo. Desde el día que ocurrió la catástrofe. Regresaban de la escalada. Estaban a dos pasos del refugio. La tierra se resquebrajó. Una grieta profunda se abrió tras ellos. Su amigo vaciló y cayó sobre los peñascos movedizos. De su boca manaba sangre. Sus manos, tensas, desesperadas, se agarraron a las piedras que se desmoronaban. Pudo salvarle. Y no se atrevió a acercarse. Salió huyendo. Los gritos angustiosos le persiguieron. Algo retumbó tras él. El estruendo le rebasó. Y todo quedó en silencio. Y él huía. Siguió huyendo. Como un cobarde. Y su amigo se quedó allí, abajo, para siempre. La nieve cubría su cuerpo. O los buitres hambrientos habrían mondado sus huesos. No lo sabría nunca. El pastor le aseguró que nadie se atrevería a bajar. Y los pastores conocían el terreno. Palmo a palmo. Vivían de ello. Ya no le quedaba la esperanza que le arrastraba todos los años a llegar hasta allí. Se la habían deshecho. Hubiera preferido no encontrar a nadie. Ahora no le quedaba nada. Estaba vacío. Su amigo seguiría allí, abandonado. No podría recuperar los restos. Ni poner una cruz sobre la tumba. A nadie podría confiar su secreto. Tendría que dar explicaciones. Decir la verdad. Y todo el mundo se enteraría que había sido un cobarde. Un tremendo cobarde. No merecía las palabras de sus semejantes. No tenía derecho a vivir. «Los perros eran mejores que algunos hombres.» Tenía razón el pastor.

La niebla buscaba las alturas. Le envolvió. Sus ojos apenas reconocían los peñascos que le rodeaban. El miedo reblandeció su carne. Quería apartarse de allí. Dejar atrás aquello. Sus pies, indecisos, se arrastraron. Las puntas de los peñascos arañaron sus espaldas. El bastón se clavó hondo. Su cuerpo se afianzó. Frente a él, como un grito alerta, oscilaba el farol rojo. Le atraía. Se acercó sin darse cuenta. Las gotas vivas, rojas, de la lluvia resbalaban por el cristal encendido. Semejaban gotas de sangre. Como las de su amigo. Sus dientes rechinaron. Mascararon remordimiento, fracaso. Súbitamente descargó con furia el bastón sobre el farol hasta agotar sus fuerzas. Los cristales, deshechos, saltaron cortando la niebla. Sintió unas punzadas en el rostro. Un hilo caliente, viscoso, le llegó a la boca. Y el eco apagado, lejano, de unas esquilas, se quedó flotando.

23

QUE TRISTE ERA AQUEL REY DE PACOTILLA

JESUS CAMPOS
Ilustra el autor



núm. 327 DE LA ESTAFETA LITERARIA

Ilustración realizada por Jesús Campos García. *La Estafeta Literaria*, n° 322, p. 23, 1965.

llegará en 1971. Por otra parte, en cuanto a lo profesional, a lo largo de estos años como decorador en la capital, se encarga de numerosos proyectos y lleva a cabo el diseño de alrededor de trescientos establecimientos, escaparates y centros comerciales.

1. 4. Años setenta: el regreso al teatro

En el año 1970, Campos se reengancha por fin al mundo teatral y retoma la escritura dramática. Este momento se convierte en un punto de inflexión en la carrera literaria del autor. Tras aquellas primeras obras de juventud, Jesús Campos entra en una nueva etapa artística que se caracteriza por la decisión y la seguridad con que aborda el planteamiento de las obras dramáticas (Campos García en Heras, 1972: 9). A este período pertenecen, además de otra que se encontraría escribiendo en aquellos años aún sin título decidido, *La lluvia*, *La grieta* y *Furor*, todas ellas inéditas. Así, el regreso al mundo de las artes se inaugura con la creación de la obra *La lluvia*, que termina de escribir en diciembre de 1970. La pieza, que no consiguió publicar ni estrenar, carecía de una sólida estructura dramática y los diálogos resultaban un tanto “plúmbeos” (9), por lo que el propio autor concluirá que se trataba de “una buena idea mal realizada” (9). Por estas razones, Campos deseaba reescribirla en algún momento, incluso pasado el tiempo, pero nunca llegó a hacerlo. Desconocemos los motivos por los que abandonó la idea de reformular el planteamiento de *La lluvia*, pero el estado actual de la obra es inédito.

Al año siguiente, en 1971, inicia la escritura de dos obras más: *Furor*, acabada en enero, y *La grieta o tarta de gusanos*, que la finaliza en julio. *La grieta* es una sátira social cubierta de un buen formato y estructura comerciales, entendiendo comercial, como explica Campos, “en el peor de los sentidos de la palabra” (10). El autor concibe y dirige la pieza para un público burgués, de modo que el envoltorio convencional no es más que un anzuelo para el espectador, que no se espera que a partir del segundo acto asista a la demolición de su perfecto mundo aburguesado. Sin embargo, la obra pasaría desapercibida, pues nadie que la haya tenido entre sus manos, explica el autor (10), prolonga la lectura hasta el segundo acto y abandona la obra creyendo que es otra composición vulgar del panorama teatral más comercial.

Furor, por otro lado, tuvo un destino diferente. Una vez terminada la escritura y revisada por el autor, la envía al Premio Juan del Encina del año 1971, convocatoria para la que fue seleccionada para concursar. Finalmente, no se alzó con el premio. Jesús Campos arriesga mucho más con el argumento de esta pieza y plantea una crítica bastante

transgresora para el contexto represor del franquismo sobre la sociedad en la que vive y que define como enferma, pues su funcionamiento se basa en la discriminación de lo diferente y en la perpetuación de los valores convencionales previamente establecidos. Para ello, desarrolla la historia de una joven que sufre los síntomas incontrolables del furor uterino –como metáfora del furor social–, lo que la llevará a verse envuelta en situaciones de alto contenido sexual, que según el contexto se tornan intencionadamente macabras, como los intentos de seducción durante el velatorio de su madre, el galanteo con el oficiante del funeral o la masturbación con una botella.

Alentado por el Director General de Teatro, Mario Antolín en aquellos años, Campos presenta *Furor* a la Junta de Censura¹³. Por estas fechas, el Ministerio de Información y Turismo estaba dirigido por Sánchez Bella, cuya candidatura supuso una fuerte regresión que vino justamente detrás de la famosa apertura teatral promovida por Fraga Iribarne¹⁴. Esta coyuntura política, junto a un argumento ‘aberrante’ con suicidio servido en la escena final, pronosticaba un panorama bastante desesperanzador para la obra de Campos. El 29 de octubre de 1971 el tribunal se reúne para el dictamen de la obra. El comité estaba formado por Pedro Barceló Roselló, Jesús Cea Buján y Vicente Amadeo Ruiz Martínez, quienes deciden por unanimidad que la obra debía ser prohibida ante el incumplimiento de varias de las normas de Censura¹⁵. Jesús Cea Buján manifestaba su desavenencia con rotundidad: “Incomprensible. Furor es el furor uterino, con todos sus detalles y procedimientos” (Muñoz Cáliz, 2006b)¹⁶. Vicente Amadeo Ruiz Martínez, por

¹³ Expediente número 544-71.

¹⁴ Según la división cronológica diseñada por Ángel Berenguer para el análisis de la etapa censora, las obras que Campos presenta a la Junta de Censura pertenecen a la Etapa de Decadencia (1969-1975) y Período de Transición (1975-1978). Durante la Decadencia, como explica Berta Muñoz (2005a: 277-280) siguiendo el esquema del profesor Berenguer, la mayoría de las obras son prohibidas y las que se vuelven a presentar caerán de nuevo en la prohibición, como le sucederá a *Furor*. El conjunto de censores formado para esta etapa se caracterizó por una concepción ideológica bastante alejada del aperturismo y los vocales, entre ellos Antonio de Zubiaurre, Jesús Vasallo, Luis Tejedor o el director de escena Vicente Amadeo Ruiz Martínez, abandonaron la autorización deliberada de obras como estrategia para dar una imagen más abierta del país. Con el mandato de Pío Cabanillas se regresa al carácter aperturista y muchas obras son autorizadas, como será el caso de *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú* y *En un nicho amueblado*. En el Período de Transición, la censura sigue presente y algunas obras se siguen prohibiendo, aunque en el menor de los casos, ya que se incorporan nuevos vocales a la Junta de Censura que darán el visto bueno a prácticamente todo lo que reciben (415-417).

¹⁵ Las normas en las que *Furor* incurría según los vocales y que citaron en los informes fueron: la número 9 (1º), porque presentaba perversiones sexuales como eje de la trama; la número 10, por desarrollar imágenes y escenas que provocan bajas pasiones; la norma 13, a causa de las expresiones coloquiales y escenas íntimas que atentaban contra las más elementales normas del buen gusto; la norma número 12, por la exhibición de escenas de crueldad; las normas 17 y 18, finalmente, porque la obra acumulaba escenas groseras y morbosas.

¹⁶ Los informes de los censores sobre las obras presentada por Campos a la Junta de Censura han sido consultados en Berta Muñoz Cáliz, *Expedientes de la censura teatral franquista*, que incluimos en bibliografía. El volumen presenta los informes sobre las obras presentadas a Censura y que previamente

su parte, resalta “la acumulación de escenas groseras y morbosas en una acción continuada, mantenida sobre el furor uterino que padece la protagonista”.

El 12 de noviembre de 1971 Jesús Campos recibe la noticia de la decisión de la Junta de Censura. Si bien el diagnóstico parecía irrevocable, el autor se muestra insatisfecho con el resultado y decide recurrir la prohibición, nuevamente motivado por el ánimo de Mario Antolín, quien le promete, según informa Muñoz Cáliz (2005a: 382), que no se repetiría la prohibición. Para la solicitud de la revisión, Campos redacta una carta en la que presenta una contraargumentación de cada una de las normas que había citado la Junta de Censura, ofreciendo una explicación del sentido de la obra en la que incluía detalladamente otras piezas aceptadas y estrenadas en la cartelera madrileña de contenido controvertido. El razonamiento de la carta ponía en tela de juicio el criterio contradictorio e incongruente de la Junta, que había llegado a autorizar “obras huecas e inmorales, tanto por su tratamiento, como por su inutilidad”. Merece la pena citar aquí algunos de los argumentos empleados por el autor:

Esta obra ha sido escrita para pedir comprensión, no a las deformidades, sino comprensión a las personas que las padecen. Ha sido escrita, con el deseo de buscar un camino por el que el hombre pueda llegar hasta el hombre sin que la civilización que él mismo ha construido se lo impida. Ha sido escrita animando a los que como el ABUELO llegan al final de la vida intentando arreglar algo, aunque la escasez de medios con que cada hombre dispone le impida encontrar la solución justa a cada cosa. Ha sido escrita, pidiendo humildad al género humano que subido en el trono que él mismo se ha levantado al proclamarse rey de la creación, llega a enorgullecerse de que Dios se convierta en hombre y muera por redimirle, sin quererse dar cuenta de que eso enaltece al Dios, pero rebaja al hombre en extremo de ser el único ser que ha necesitado tal sacrificio para poder salvar su dignidad (MARÍA, págs. 54, 55 y 56). Éstas son las conclusiones morales de esta obra, querer reducir su contenido a un problema de alcoba, es quedarse en la superficie de la misma.

La apelación fue aceptada y se revisó nuevamente por el Pleno de la Junta de Censura, con lo que la obra fue revisada por dieciocho vocales diferentes¹⁷. El resultado volvió a ser negativo y el 14 de enero de 1972 se resuelve, de nuevo por unanimidad,

habían sido objeto de análisis de su tesis doctoral *El teatro crítico español durante el franquismo visto por sus censores*, entre los que figura Jesús Campos. Ambos estudios también están disponibles en formato digital en su página web: <www.bertamunoz.es>. Al tratarse de un documento en línea, no realizamos la referencia al número de página. Cada cita está extraída de los expedientes que facilita la investigadora en: <<http://www.bertamuñoz.es/exedientes/12%20campos/tablacampos.html>>

¹⁷ Además de los anteriores vocales de la primera resolución, el pleno de la Junta de Censura estuvo compuesto por Jesús Vasallo, Antonio de Zubiaurre, Luis Tejedor, Federicos Muelas, Florentino Soria Heredia, Manuel Díez Crespo, Juan Emilio Aragonés, José Luis Vázquez Doderó, José María García-Cernuda, Nieves Sunyer, José María Artola, Sebastián Bautista de la Torre, Alfredo Mampaso y Florencio Martínez Ruiz.

prohibirla. La inhabilitación de la obra con la avenencia de todos y cada uno de los miembros del Pleno fue una circunstancia, diría Campos tiempo después con mucho sentido del humor, que “puede considerarse como una condecoración” (en Heras, 1972: 10). Los miembros de la Junta se ensañaron con la obra y hasta con el propio recurso. Antonio de Zubiaurre afirma que el recurso “aunque razonable en algunos puntos, carece de base”. Luis Tejedor encuentra el escrito “plagado de incongruencias” y Juan Emilio Aragonés se mostró bastante airado y redactaba en su informe: “si indescriptible la obra, lo es más el recurso”. En el juicio de la calidad de la obra y de su contenido, los censores se mantuvieron implacables, incluso enfurecidos, con el argumento de la obra. Según Antonio de Zubiaurre, con el que coincide todo el pleno, la idea principal atenta contra la moral y el dogma católicos. Luis Tejedor calificó la obra de “inadmisible e inexplicable”, Soria Heredia de “rotundamente inadmisibile” y Bautista de la Torre de “incalificable” con “límites inadmisibles”, a lo que añadió que “la obra no merece ni la más mínima atención aprobatoria”. Mientras que Manuel Díez Crespo la consideró “de muy escasa calidad teatral y literaria” y Federico Muelas como “sencillamente lamentable”, Emilio Aragonés resaltaba no sin cierta cólera “a ver si aprende ortografía”.

La mayoría de los argumentos en los que se apoyaban para la prohibición de *Furor* giraban en torno a la sexualidad, la moralidad y la escabrosidad del tema. Soria Heredia muestra su perplejidad ante la crudeza en el tratamiento de un asunto “tan escabroso”. A esta idea se suman otros vocales como García-Cernuda y Díez Crespo, que entiende que “dada su crudeza en torno a perversiones sexuales, no debe representarse en un escenario”. Bautista de la Torre también está de acuerdo con la prohibición en los escenarios de “el caso de una ninfómana de cara al espectador, sin omitir detalle de escabrosidades eróticas y hasta de masturbaciones íntimas”.

José María Artola, de otro lado, recurre a otros argumentos en su informe, como la negación del valor de la familia, de la religión y de la vida. De la Torre opina que lo que se está negando en realidad es el funcionamiento de la sociedad en general. Otros, aunque la minoría, se mostraron más recatados y tan solo mencionaron las normas incumplidas o la necesidad de cortes sustanciales que la dejarían irrepresentable. Así fue el caso de Vázquez Doderó o Aragonés, que sentenciaba: “Señalo supresiones, y mejor me hubiera ido indicando lo autorizable”. Solamente un vocal, José Luis Vázquez Doderó, subrayaba que la obra estaba “escrita con pulcritud” y que Campos “revela dotes de observación y capacidad para pintar un ambiente”.

A Jesús Campos le comunican por segunda vez la prohibición de la obra, pero curiosamente no será hasta mediados de la década de los noventa cuando averigüe que *Furor* había logrado la unanimidad de los dieciocho vocales del Pleno de la Junta, “hecho insólito en la historia de la censura, y honor que considero inmerecido”, afirmaría con ironía el autor años más tarde (2004f: 28). Poco tiempo después de la decisión de la Junta, Campos será entrevistado sobre la Censura en una encuesta a 25 autores que se publicó en febrero de 1974 en las páginas de la revista *Primer Acto*. Allí Jesús Campos comentaba que hasta la fecha la única de las obras que había sido prohibida era *Furor* y que le habían recortado algunas frases del final de *Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura*, como veremos a continuación. Cuando le preguntan sobre su opinión acerca del aparato represor, Jesús Campos responde con un tono sarcástico:

Que es una censura como debe ser, de las que censuran, nada de censuras como las de por ahí que lo autorizan todo. En mi corta experiencia, puedo dar testimonio de su eficacia, me tachan las ideas equivocadas, me prohíben los tacos, vamos, con decir que me devuelven los textos con las faltas de ortografía corregidas, qué más se puede pedir. No creo que exista en todo el Mercado Común y su área de influencia censura que prohíba tanto como la nuestra, es por esto por lo que podemos afirmar con sano orgullo que nuestra censura es la mejor de Europa (Campos García en Heras y Rivera, 1974: 12).

Más de treinta años después, el dramaturgo admite que pecó de gran ingenuidad al presentar semejante obra a la Junta y aun más, si cabe, cuando solicitó un recurso persuadido por la incitación de Antolín, cuyo comportamiento le dejó una amarga sensación de burla y estafa (Campos García en Heras y Rivera, 1974: 28). En el “Cuaderno de bitácora” de *Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura* que redactó muy posteriormente, Campos García relataba que la prohibición de *Furor*, más allá del impedimento del estreno, le había hecho ser consciente de la existencia de la censura:

La obra, escrita a la antigua, dramón con tesis, no mal dialogada y sobrada de carpintería, debió alertarles sobre la existencia de un autor en ciernes, y su prohibición –esto lo pienso ahora–, más que impedir su representación (con veintiséis personajes más figurantes, si no la estrenaba el Nacional, cualquier obra era irrepresentable), lo que perseguía era advertirme de su existencia (“¿pero dónde vas?”, “¿en qué mundo vives?”), aleccionarme (aviso a caminantes) en el sentido de que, si quería estrenar, en el futuro tenía que contar con ellos (Campos García, 2004h: 30).

A pesar de todos los avatares de *Furor*, el autor confiesa guardarle especial cariño a esta pieza, que resalta entre las otras escritas en este primer bloque creativo por ser “la

primera, una obra realista, ingenua, si quieres, en algún momento, pero en la que puse mucha verdad. El enfrentamiento brutal entre sexo y muerte; lo revolucionario y lo conservador” (Campos García en Martín, 2002: en línea). De hecho, en más de una ocasión se ha planteado retomar la obra para volver a escribirla. Sin embargo, nunca lo ha llevado a cabo porque en el momento de la revisión el autor ha llegado a la conclusión de que “a pesar de sus torpezas, est[á] bien como está” y “se corresponde con una época y con una edad” (en línea).

Pero volviendo a los inicios de los setenta, cuando Jesús Campos finaliza todas las primeras obras que había comenzado a crear, recordemos que eran *La lluvia*, *La grieta* y *Furor*, se plantea la materialización de los escritos en el escenario, proyecto que no resultó en ninguna de las piezas citadas. Las dificultades para la puesta en escena eran innumerables, principalmente porque Campos había dejado de ser productor para ser autor, escenógrafo y director:

Como decorador me había recuperado económicamente y disponía de algún dinero con que afrontar el montaje. Sin embargo, la situación había cambiado. Hablar con el empresario era ahora bastante más difícil. Yo ya no era el señor que quería montar funciones para ganar dinero, cosa que todo el mundo comprende fácilmente (en Monleón, 1976: 138).

Después del encontronazo con la Censura, se decide a escribir *Matrimonio de un autor con la Junta de Censura*. La obra la termina en febrero de 1972 y es la consecuencia artística inmediata de la prohibición de la obra *Furor*, una historia contestataria del polémico episodio con la censura. La negativa por segunda vez consecutiva provocó un fuerte malestar en Campos, que se aventura en un proceso intuitivo de creación sin ser consciente de que el asunto instigador de la historia tendría relación con el pleno de la Junta. Fue tal la indignación que vivió tras conocer la segunda resolución que el primer borrador lo concibió, como si se tratara de un desahogo, en apenas diez horas, en las que ni siquiera se paró a comer. Según confiesa el autor (2004f: 27),

[a]quel día salté de la cama con una pesadilla sin resolver: “niños descuartizados enterrados en un saco de serrín”. Con una pesadilla y con la necesidad de desentrañarla. Me organicé para que nada que no tuviera que ver con esa perturbación me perturbara y, con urgencia, salí hacia Tejas Verdes, un hotel, creía yo, de San Sebastián de los Reyes, que luego resultó ser un restaurante. Angustiado como quien necesita ir al servicio, regresé hacia Madrid con tal desasosiego que hoy me recuerdo hasta dando saltitos. Finalmente, encontré habitación junto a una gasolinera de Alcobendas, y en la mesa de noche, sentado en el borde de la cama – único mobiliario de aquel cuchitril– pergeñé [...] el primer borrador de la obra.

Si bien la primera redacción salió de un tirón, tardó varios meses en el proceso posterior de corrección. Durante la revisión y relectura de la pieza, el autor cae en la cuenta de que la historia de intriga que tiene entre sus manos es una transposición de las complejas relaciones entre el sistema censor y los escritores comprometidos. A partir de este momento, decide bautizar la obra bajo el llamativo nombre de *Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura*, única referencia explícita de toda la composición y, por tanto, la clave del sentido de la obra, pues en la lectura no se entrevé ninguna conexión directa entre la censura y la creación artística.

Una vez terminada y corregida la pieza, Campos prepara la obra para presentarla a concurso. En 1972, cuando tiene treinta y tres años, se alza con el primer galardón de su carrera teatral. Nuestro autor obtiene el Premio de Ciudad Teruel del Ayuntamiento de la misma ciudad, dotado en aquellos años con 50.000 duros. El jurado estuvo formado por Ricardo Doménech, José Antonio Labordeta, José Sanchis Sinesterra¹⁸ y José Monleón. Este último recuerda con nitidez las sesiones como miembro del tribunal, especialmente la sorpresa de los miembros ante la obra de Jesús Campos:

Al Premio Teruel llegaron tres obras finalistas. Aunque el nombre de sus autores permanecía secreto, dos de ellos nos resultaron familiares por conocer otras obras suyas. El tercer finalista era una incógnita. Sorprendía el estilo de su obra, el carácter menos nítido –lo que no significaba más superficial– y más imaginativo de su crítica, e incluso el título. *Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura*. Ganó el Premio por mayoría (Monleón, 1976: 138).

Antes de alzarse con el Premio de Ciudad Teruel, Jesús Campos había enviado a concurso todas las obras escritas hasta el momento –en concreto, más de cinco veces cada texto– porque entendía que los premios eran la mejor opción de un panorama artístico que apenas ofrecía otra salida:

[...] los premios son la única puerta abierta; cierto que es la puerta para bajar al sótano donde se guarda el “teatro subterráneo” pero es una puerta al fin y al cabo. Con la nueva tendencia de promover el estreno de la obra premiada, los premios adquieren su mejor cualidad (Campos García en Heras, 1972: 10).

A pesar de las esperanzas depositadas en la posibilidad de estreno que proporcionaban los premios teatrales, aspecto que más interesaba a Jesús Campos y de ahí los numerosos envíos, el montaje de *Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura* que prometía el Premio Ciudad Teruel se ve enseguida entorpecido. Las bases

¹⁸ José Antonio Labordeta y José Sanchis Sinesterra estaban vinculados a Teruel por su condición de profesores en el instituto de Enseñanza Media de dicha ciudad en la segunda mitad de los años sesenta.

de la convocatoria aseguraban la edición de la obra premiada además de una subvención para la puesta en escena de la misma. Sin embargo, el Ayuntamiento de Teruel se muestra reacio a publicar la obra y a estrenarla, porque considera que el contenido, ya desde el título, atenta contra las normas de censura. Casi un año después de haber obtenido el galardón, el proceso del estreno permanece atascado y el Ayuntamiento de Teruel se limita a responder a las quejas del autor con el silencio administrativo. En una entrevista con Juan Emilio Aragonés el 1 de marzo de 1973 en *La Estafeta Literaria*, Campos todavía alberga esperanzas de llevar la pieza a los escenarios: “El estreno de la obra premiada en Teruel es preceptivo, según las bases, [...]. Falta encontrar compañía” (en Aragonés, 1973: 49).

Sin embargo, el Ayuntamiento de Teruel incumple las normas de la convocatoria y finalmente se niega a subvencionar el estreno de *Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura* por miedo a contravenir los códigos del régimen. La obra de Jesús Campos queda una vez más desamparada y en el cajón:

[...] fue kafkiano, censura pasó la obra, con cortes, pero la pasó y el Ayuntamiento de Teruel pensó que subvencionar una obra “política” podía crearle problemas, vaya Ud. a saber con quién, así que para su tranquilidad decidió resolverlo con silencio administrativo. Vamos que Teruel, en cuestiones de censura, es más papista que el papa (Campos García en *P.A.*, 1975: 33).

Según relata el autor en la misma entrevista, la reacción del Ayuntamiento de la ciudad de Teruel resultó, cuanto menos, desproporcionada, ya que a partir del polémico caso vivido con Jesús Campos García la administración municipal decide cancelar directamente el premio teatral. En su lugar se celebrarían cada año unos juegos florales, con lo que el Ayuntamiento mantenía alejada toda situación conflictiva que pudiese arrastrar a la ciudad a cualquier tipo de altercado de índole política. A pesar de la negativa, Campos seguiría luchando en primera fila por el estreno de la obra. Así lo declaraba en una entrevista en *Primer Acto* que le realizaron con motivo de la obtención del Premio Ciudad Teruel:

Soy optimista por naturaleza; pero el optimismo de los ciegos no les devuelve la vista. [...] continúan condenados al silencio (los autores), mientras los menos alcanzan algún estreno en posición de desventaja. Más no voy a desanimarme por esto, tomaré la obra debajo del brazo y me vestiré de agente comercial, y explicaré que tiene poco reparto, que el montaje es económico, y sobre todo, que haré reír. Decididamente voy a ser optimista, aunque, tal y como están las cosas, ser optimista sea una inmoralidad (Campos García en Heras, 1972: 8).

La persistencia y el empeño de Jesús Campos consiguieron que, por fin, *Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura* fuese programada por Pau Garsaball para estrenarse en el Teatro Capsa de Barcelona a principios del 73. No obstante, la obra no llegó a estrenarse en el escenario catalán, debido muy probablemente, aunque no conocemos con certeza las razones que motivaron tal situación, a que el autor no estaba plenamente de acuerdo con la dirección ni con la puesta en escena que se había establecido para la obra.

Previamente, por su parte, la compañía de Campos, Taller de Teatro, ante la posibilidad de estreno de *Matrimonio...* presentaba la obra a la Junta de Censura¹⁹. El 25 de agosto de 1972 resuelven, contra todo pronóstico si reparamos en el título, autorizar la obra por unanimidad para un público mayor de dieciocho años²⁰. El tribunal, compuesto por los vocales Juan Emilio Aragonés, Vicente Amadeo Ruiz Martínez y Florencio Martínez Ruiz, presentó dos condiciones: la imposición de visado del ensayo general y la imposibilidad de radiarla. Además, aplicaron un corte fundamental en la escena final, que adulteraba el sentido de la obra, porque los censores creían que atentaba contra la norma número 17-1 (la ofensa a la Iglesia católica, su dogma, su moral y su culto). Y es que en la parte final la mujer coprotagonista del drama confiesa haber urdido todo un plan para provocar la muerte de su marido y evitar así el divorcio, que era condenado por la Iglesia.

Nótese que, si el único reparo lo encontraron en las últimas escenas, los tres vocales de la Junta no comprendieron el verdadero sentido simbólico que guardaba la obra tras el formato de suspense e intriga. Así, Vicente Amadeo Ruiz resalta la ingenuidad de los diálogos, lo que “le resta importancia a la crueldad de la anécdota” (en Muñoz Cáliz, 2006b). Igualmente, el informe de Florencio Martínez revela que no encontró ningún problema a excepción del título: “Con la reserva del título, que choca algo –para qué vamos a disimular–, la obra no ofrece dificultades”. El vocal Emilio Aragonés se acercó un poco más que sus compañeros al sentido de la obra, aunque no llegó a entenderla: “La obra simboliza la tragedia de un autor en busca de la verdad que es atrapado por su entorno, esposa incluida”.

A pesar de haber sido autorizada por unanimidad, *Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura* no consigue subir a los escenarios, así como tampoco alcanzará

¹⁹ Expediente número 459-72.

²⁰ Días antes a la resolución del dictamen de la Junta de Censura, la compañía Taller de Teatro, el 16 de agosto, solicita la guía de censura de la obra para poder representarla en Barcelona y Madrid durante la temporada 1972/1973.

en fechas próximas la publicación, que solo se produjo veinticinco años después de haberla compuesto. No por ello debe pasar inadvertida esta obra en la carrera teatral de Jesús Campos dado que muchos de los elementos estilísticos y escénicos que caracterizarán la posterior producción dramática del autor ya se anuncian en *Matrimonio...* De hecho, a partir de la composición de esta pieza podemos afirmar que Campos define definitivamente su personalidad creadora, a la que se mantendrá siempre fiel. Con el tiempo, él mismo fue consciente de que esta obra supuso el encuentro con su verdadero camino estilístico o, en palabras del autor, fue el momento en el que “empecé a saber hacia dónde iba” (en Martín, 2002: en línea). Tanto es así que Jesús Campos se adentra en una etapa artística de alta productividad, componiendo más de dos o tres obras, a veces hasta cuatro, por año:

Sí, es ya con treinta años cuando comienzo a escribir de un modo más o menos sólido. Inesperadamente –habría un motivo, aunque no sabría decir cuál–, comencé a escribir de forma compulsiva tres o cuatro obras al año. Supongo que eso de arruinarme –me refiero a la primera ruina– debió de ser una experiencia traumática que me alejó de la escena hasta que, roto el dique por contención, volví al teatro atropelladamente (Campos García en Serrano, 2012: 57).

Cinco meses después de haber finalizado *Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura*, Campos García escribe *Rallye internacional* y *¿Es aquí donde ha muerto mi hermano?* Ambas obras vinieron inspiradas por experiencias personales del autor –no olvidemos el “reciclaje de la realidad” que defiende el autor–. A principios de año, Jesús Campos participó como piloto en el Rallye de Montecarlo, intrépida vivencia que dará lugar a *Rallye internacional* en julio de 1972. Apostando esta vez por las formas de la comedia, Campos nos presenta el viaje que realizan unos amigos españoles, con todas sus aventuras y desventuras, para asistir a las carreras de Montecarlo. Después de este episodio internacional, una breve estancia en el País Vasco le brinda el argumento para la siguiente obra, *¿Es aquí donde ha muerto mi hermano?*, que termina de escribir y revisar en septiembre. Ninguna de las dos piezas se llevó a escena y actualmente permanecen inéditas.

También durante el año 1972 vuelve a acercarse al género narrativo y compone nuevamente un cuento que titula “Estar salvada” y en el que relata en tercera persona los momentos previos a la llegada del tren de una mujer, María, asediada por la soledad y la añoranza de un pasado radiante del que solo perduran los recuerdos. Jesús Campos presentó la historia a la sexta convocatoria del Concurso de Cuentos convocado por la



Jesús Campos García de copiloto en el Rallye de Montecarlo (1972)

Obra Cultural de la Caja de Ahorros y de Monte de Piedad de León. Trescientos setenta y dos cuentos fueron presentados desde España, América y algunos países de Europa, de los que quedaron veinticinco finalistas en la primera ronda²¹. El 31 de octubre se resuelve que el tercer premio, dotado con diez mil pesetas, ha de ser otorgado al cuento de Jesús Campos. Pocos meses después, la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de León publicará un volumen con los cinco cuentos finalistas que fueron premiados, entre los que se encuentra, como es lógico, “Estar salvada”.

Casi a punto de terminar el fructífero año 72, Jesús Campos recibe otro galardón que ayudaría igualmente a potenciar su carrera profesional. El viernes 8 de diciembre obtiene el Premio Ciudad de Palencia, convocado desde 1962 y dotado con cien mil pesetas, por su obra *La grieta o tarta de gusanos*. Más de medio centenar de piezas teatrales fueron enviadas al concurso convocado en su sexta edición por el Ayuntamiento de Palencia y la Diputación Provincial. Tras la primera ronda, solo continuaron veintiuna

²¹ El jurado estuvo compuesto por Ramón Solís, director de *La Estafeta Literaria*, Félix Grande, jefe de redacción de *Cuadernos Hispanoamericano*, escritores y periodistas como Marino Gómez-Santos, Luis Alonso Luengo, Primitivo García, Luis Hergueta, Alfredo Marcos Oteruelo o Cayetano González. El secretario del jurado fue Victoriano Cremer y el presidente fue Emilio Hurtado Llamas, director del Patronato de la Caja de Ahorros de León y de la Obra Cultural.

obras y en la última eliminatoria quedaron solo diez. Entre estas finalistas, estaban dos piezas dramáticas de Campos, quien había enviado la obra ganadora junto a otra, *La lluvia*. Ambas propuestas de Campos y la titulada *Crónica maldita de la triple muerte de Lázaro el cantor* de otro autor fueron las tres finalistas. Se celebró una cena presidida por el gobernador José María Azorín Ortiz y el director general de la Función Pública, José Luis López Henares, y en mitad de la celebración, a medianoche, se resolvió el certamen.

Al día siguiente de la resolución del premio, en la edición de la mañana, el periódico *ABC* daba la noticia en la sección de informaciones teatrales y cinematográficas, definiendo de la siguiente manera la personalidad heterogénea de nuestro escritor: “Un decorador andaluz, residente en la capital de España, Jesús Campos García, ha obtenido el VI Premio Palencia de Teatro” (Salazar, 1972: 99). Las bases de la convocatoria no implicaban el estreno de la obra premiada, pero el Ayuntamiento de Palencia mostró interés en una futura puesta en escena; de ahí que negociaran con el autor una subvención para el estreno de *La grieta*. La interesante iniciativa, sin embargo, no se concretó nunca a causa de motivos personales y, como declara Campos años después, “gran parte de aquello culpa fue mía, tuve problemas de otro tipo por aquellas fechas, perdimos el contacto” (en *P.A.*, 1975: 34).

En los inicios de año 1973, Campos García continúa con la buena racha y ya en enero termina la obra teatral *Qué culta es Europa y qué bien arde*. La obra es presentada poco tiempo después a la Junta de Censura²² por decisión de la Delegación Provincial de Barcelona para incluirla en el VII Festival de Teatro de Sitges, que había fijado las fechas para la semana del 6 al 13 de octubre de 1973. El tribunal estuvo compuesto por Alfredo Mampaso y José Luis Vázquez Dodero. Tras una primera sesión celebrada el 27 de julio de 1973, se solicita la revisión de otro censor que arrojará claridad a los problemas que planteaba el juicio de la obra. En consecuencia, las opiniones expresadas en los informes fueron de lo más contradictorias, algo bastante habitual en las sesiones censoras según las investigaciones de la especialista Berta Muñoz Cáliz (2006b). El vocal Mampaso dictaminó la prohibición, porque, aparte de que contravenía varias normas (14ª, 2ª y 3ª), “más que teatro es un mitin político antieuropeo y por tanto antiespañol”. Vázquez Dodero solamente solicitó un corte en el primer acto, que creemos consideraron peligroso y demasiado explícito, aunque se tratase de un fragmento mudo, sin intervenciones. El corte solicitado fue el siguiente: (*Durante 30 segundos se proyecta en total silencio un*

²² Expediente de censura número 374-73.

grupo de judíos desnudos haciendo cola para entrar en los hornos). El sonido que acompañaba estas imágenes eran gritos de admiración y ovaciones al Führer.

El otro censor que leyó la obra antes de la sentencia final fue Vicente Amadeo Ruiz Martínez, quien no mostró muchos reparos en lo que él mismo definió como una “farsa contemporánea”, a excepción de las imágenes proyectadas, al igual que solicitó Vázquez Doderó. Ante la imposibilidad de llegar a una conclusión consensuada, resuelven que otro vocal sea incluido en el caso. El elegido será Florencio Martínez Ruiz, cuya decisión fue la autorización sin ningún corte, dado que encontraba en la pieza elementos demasiado generalizados e ininteligibles: “para Sitges debe tolerarse como está, siempre que su montaje no oculte sorpresas”. La puesta en escena era una cuestión que preocupaba a todos los vocales, que destacaron varios fragmentos que podrían escapar al control de la censura, como alguna acotación que invitaba a la improvisación en escena. Por tanto, el veredicto final fallado el 3 de agosto fue la autorización, con el corte señalado y a condición del visado del ensayo general.

Además de *Qué culta es Europa y qué bien arde*, la organización del Festival, que como sabemos era la Delegación Provincial de Barcelona, presentó otras piezas de Campos: *Furor*, *¿Es aquí donde ha muerto mi hermano?*, *La lluvia* y *Rallye internacional*²³. Al igual que en ocasiones anteriores, la pieza *Furor* vuelve a ser prohibida por unanimidad el 27 de julio de 1973 sin ni siquiera la redacción de informes nuevos²⁴. En la misma fecha se revuelve el dictamen del resto de las obras de Jesús Campos presentadas a Censura.

¿Es aquí donde ha muerto mi hermano? fue enjuiciada por un tribunal formado por dos vocales J. M. García Cernuda y Antonio Albizu. Ambos la autorizaron para el Festival de Sitges, pero en el informe de la Junta de Censura se señala que debe considerarse añadir la etiqueta de “Mayores de 18”. Como era habitual, la obra se autorizó sin posibilidad de radiarse y bajo la supervisión del ensayo general. Los censores también impusieron la indeterminación y la abstracción de lugar, tiempo y fundamentalmente vestuario, sin que ninguno de estos elementos coincidiese con las coordenadas españolas. La causa de estas condiciones la resume muy bien el vocal García Cernuda:

Puede ser obra peligrosa si se representa con intención política. Posiblemente intentará presentarse así. Por ello es conveniente cuidar de que los uniformes de policías y agentes no coincidan absolutamente con cualesquiera que hoy sean

²³ Los números de expedientes son 373-73 (*¿Es aquí donde ha muerto mi hermano?*), 375-73 (*La lluvia*), y 376-73 (*Rallye Internacional*).

²⁴ Dos años antes, en octubre de 1971, también la Compañía Teatral Ana Belén solicitó la guía de Censura para poder representar esta obra.

actuales, ni en España ni en otros países. La tesis es más bien económica y social que política, pero debe evitarse que se politice (en Muñoz Cáliz, 2006b).

El otro vocal, Antonio Albizu, se muestra plenamente de acuerdo con las imposiciones y con los motivos de las mismas, pero reconoce que se trata de una “obra de excelente calidad”. En ella, Jesús Campos plantea la historia de un hombre asesinado en una habitación de hotel por un ente invisible, que simboliza el poder y controla cada esfera de la vida. A fin de preservar y proteger el dominio sobre la sociedad, extermina cualquier obstáculo que entorpezca su objetivo, como el hombre del hotel. El hermano de la víctima sufre el mismo destino, no sin antes haber destapado ese oscuro poder ante todos.

La lluvia tampoco supuso ningún problema en la resolución de la Junta de Censura y es aprobada sin cortes únicamente para el Festival de Sitges por los censores Pedro Barceló y Antonio de Zubiaurre, coincidiendo en que el público sea a partir de 18 años. Ambos vocales concurren en que la obra no podrá radiarse y será revisada en el ensayo general. Pese a que ambos informes resultan muy similares en el dictamen final, la intención de la obra es recibida de forma muy diferente por cada vocal. Con *La lluvia*, Campos revisa el episodio del diluvio universal de la mitología cristiana y propone una nueva historia donde el mundo está dividido en dos zonas: una alta, en la que viven sosegadamente algunas personas poderosas, y otra baja, donde reina la miseria y la población pelea por el agua a causa de la sed. La desigualdad entre ambas esferas provoca el diluvio, al que solamente sobrevive la casa de Noé.

Lo cierto es que una actualización de un asunto bíblico podría haber traído consecuencias a la obra de Campos, pues corría el riesgo de ser prohibida. En cambio, para el censor Pedro Barceló *La lluvia* “aspira a dar una versión lógica e histórica del Diluvio” y su pretensión no es la de “desmitificar sino de sentar en bases casi naturales la relación Noé-Hombre-Dios”. Por el contrario, a Antonio de Zubiaurre le parece más bien “una sátira de intención social”, “una parodia más, facilona y de no mucha substancia”, motivos por los que no la considera peligrosa para su presentación en Sitges.

Por último, *Rallye Internacional* también fue aprobada con la etiqueta “Mayores de 18” para el Festival de Teatro de Sitges, aunque quedó sujeta al visionado del ensayo general y sin posibilidad de ser emitida por la radio. Además, *Rallye Internacional* se llevó algunos cortes leves en nueve páginas de la obra porque incluían groserías, tacos y bromas subidas de tono. De nuevo, las opiniones que aparecen en los informes del

tribunal, compuesto por Jesús Cea Buján y Manuel Díez Crespo, reinciden en la contradicción. El primero opina que el sentido es inofensivo y se encuentra en “en un punto tolerable” gracias a que “tiene una gran parte de comedia musical”. En oposición a su compañero, Díez Crespo consideró la obra una verdadera “memez” que subrayaba “las características españolas para realizar una sátira del aldeanismo”.

Es importante tener en cuenta que un considerable número de obras dramáticas, aunque no la totalidad –recordemos el caso de *Furor*–, eran aprobadas por los tribunales para la programación de festivales de proyección internacional. De tal manera, el régimen brindaba, frente a la imagen opresora del régimen, una cara de España más aperturista y vanguardista. Así fue el caso, como hemos visto con las obras de Campos, que fueron aprobadas en su mayoría para la representación en Sitges a condición, claro está, de no radiarse fuera de la semana del evento. En cualquier caso, desde su aparición en 1967 este conocido Festival Internacional fue una vía perfecta para dar a conocer la producción de los autores sobre las tablas.

Junto a la intensa actividad creadora de estos años, Jesús Campos fomenta igualmente el estudio y el desarrollo de los conocimientos teatrales. Como espectador, asiste a todos los espectáculos que ofrece la cartelera madrileña y exprime todas las experiencias escénicas independientemente de la calidad de los montajes: “veo todo el teatro, el bueno y el malo, desde el vodevil al de vanguardia. La calidad no es cuestión de género” (Campos García en Aragonés, 1973: 49). Nuestro dramaturgo, tras su entrada definitiva en el panorama teatral a principios de la década de los setenta, es plenamente consciente de que su vocación es el teatro: “Hago poesía, sigo haciéndola, pero no para publicar, sino como ejercicio que me ayuda al mejor dominio de la palabra... Soy fundamentalmente hombre de teatro” (49). Por eso, el joven autor, ávido de conocimiento, necesitaba embeberse de cualquier manifestación teatral que le ayudase a adquirir todas las herramientas posibles para poder escribir y dirigir sus propios espectáculos.

Jesús Campos creía –y aún lo mantiene– que la formación, el aprendizaje y la experiencia solo se obtienen desde el escenario. En una entrevista con *Primer Acto* reconocía que la lectura, que también las hace, de Beckett, Valle o Brecht, entre otros, era algo que no le preocupaba especialmente (en P. A., 1974b: 29). De hecho, en la misma entrevista, en la que se reúne a Campos con otros dos autores premiados, Fernando Macías (Premio Guipúzcoa) y Domingo Miras (Premio Badajoz), el autor defendía que la asistencia a cualquier seminario o taller era infinitamente más enriquecedora que las acciones pasivas, como el estudio o la lectura, aunque fuesen asimismo necesarias para

la práctica teatral. Es por ello que a lo largo de este año Jesús Campos participará como oyente en varios seminarios y cursos teatrales del actor Roy Hart, especialista en la técnica vocal, o del mimo Paul Rouba, que trabajaba sobre la expresión corporal, el uso de marionetas o la mímica. A partir de estas experiencias, Campos empieza a tomar en cuenta la importancia de la gestualidad en los conflictos dramáticos y a reflexionar sobre la presentación de los personajes, así como sus relaciones, sin necesidad de usar las palabras.

También asiste, por otro lado, a unos cursos organizados por el Instituto Alemán, cuyo profesorado estaba formado por José Monleón, Pilar Francés, Marta Schinka y José Estruch. Esta experiencia resultó fundamental en la constitución de su futura concepción teatral, como él mismo reconocía ante José Monleón:

Era salir de la mesa, volver al contacto con los actores, plantearme de nuevo el fenómeno teatral como un fenómeno de conjunto. Trabajar sobre el cuerpo, resolvía problemas en la organicidad de los textos, todo se relacionaba y, de alguna forma, se hacía más fácil, más a mi medida (en Monleón, 1976: 139).

Bajo el ministerio de José Estruch y Marta Schinka, Campos absorbe toda la información necesaria sobre técnicas de improvisación y de expresión corporal. Casi más de treinta más tarde, el autor confesará que fueron verdaderos maestros para él, de cuyas enseñanzas extrajo la clave para comprender los mecanismos de la creación (Campos García en Martín, 2002: en línea). José Monleón, que era responsable de la dirección del Departamento Teatral del Instituto Alemán, recuerda la implicación y el compromiso de Jesús en estos talleres:

[...] dentro de los programas habituales del Departamento, montamos unos seminarios de investigación al que acudieron unos cuarenta alumnos, en su mayoría actores. Allí estaba también Jesús Campos, que no se perdía ejercicio, que sudaba como un actor más e intervenía en todos los debates (Monleón, 1976: 139).

A estas prácticas tan provechosas en el Instituto Alemán debemos sumarle otra vivencia que impresionó a nuestro dramaturgo y que fue reveladora para la configuración su ideario teatral. En 1973 viaja a Francia para asistir al IX Festival Mundial de Teatro celebrado en Nancy. Esta reunión teatral en tierras francesas también influirá positivamente en su concepto escénico, pues resultó una puerta abierta a la vanguardia, al riesgo y al compromiso, aspectos poco habituales en un horizonte teatral anquilosado y subyugado por la comedia burguesa española. Los espectáculos que contempló en el prestigioso Festival maravillaron al joven Campos:

Encontrarse así de golpe con un teatro vivo, después de una historia de teatro gris, es algo difícil de resumir. De Nancy me quedó una idea de libertad, la ausencia de límites en el teatro y, sobre todo, el convencimiento de que puede realizarse una labor válida partiendo de muy diversas, incluso contradictorias actitudes estéticas (Campos García en Monleón, 1976: 139).

Al encuentro en Nancy acudió acompañado de algunos compañeros y del profesorado de los talleres celebrados en el Instituto Alemán. José Monleón relata así los recuerdos del Festival junto al autor, del que resalta el entusiasmo y la avidez de conocimientos:

Al Festival de Nancy del 73, el del increíble norteamericano Richard Gallo y las cargas de la Policía contra los manifestantes del primero de mayo, vino Jesús Campos. Era de los que mantuvieron la media de cuatro o cinco espectáculos diarios, corriendo siempre de un lugar a otro, sin tiempo para la tertulia y la cerveza de la plaza de Stanislas. Jesús no tenía prisa en juzgar; veía y escuchaba todo cuanto su resistencia física le permitía (1976: 139).

Aquellos espectáculos en Nancy, así como los seminarios en Madrid, provocaron un cambio sustancial en la concepción teatral de Jesús Campos y especialmente en su labor creadora, cambio que será perceptible en posteriores composiciones:

[...] produjo en mí tal impacto que me obligó a replantearme mi concepción del teatro. [...] en lo sucesivo haría todo aquello que me viniera en gana, sin más limitación ni cortapisa que la de dar respuesta a las necesidades de la comunicación, obrando al margen de las modas, utilizando tanto unos códigos como los contrarios, sin más fin ni objetivo que el de conmover, y concediéndome para ello la máxima libertad²⁵.

La consecuencia más inmediata de esta nueva actitud frente al teatro fue la creación de la obra *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú*, que termina en marzo de 1973. Mucho antes de finalizar su escritura, Campos ya había decidido que quería asumir la dirección de sus propios textos y afrontar él mismo en su totalidad el proceso de puesta en escena. Con la intención de profundizar en las técnicas escénicas y aprender desde el escenario, se embarca en un nuevo proyecto del que nace el grupo Taller de Teatro. La compañía estaba formada por Ana Viera Solares, Ángela Rosal, Conchi Rivas, Isa Escartín, Julio Roco, Martínez Mieres y Miguel Nieto. Poco después, se incorporarán un grupo de rock and roll y el cantaor de flamenco Enrique Morente. La diversidad que caracterizaba al equipo propició un ambiente muy enriquecedor que

²⁵ Extraído del “Cuaderno de bitácora” que escribió el autor sobre el proceso de creación de la obra varias décadas después. El documento está inédito, pero se encuentra disponible en la página web del autor en formato digital: <http://www.jesuscampos.com/cuadernos/Bitacora_nacimient.pdf>

promovía el intercambio de opiniones y el desarrollo de las sesiones de ensayo en absoluta libertad. Estas condiciones de trabajo –que Campos deseaba y consideraba necesarias para alcanzar la plenitud de cualquier proyecto teatral– dieron lugar a propuestas escénicas basadas en la improvisación y la espontaneidad. Como explicaba Jesús Campos acerca del método de trabajo del grupo: “¿Método? No sé, quizá demasiado anárquicamente, vamos pasando juntos lo aprendido aquí y allá, improvisaciones, expresión corporal, se hace trabajo de mesa” (en *P.A.*, 1975: 37-38).

Aunque el autor no tenía la intención de concebir una obra ni había estructurado previamente una historia, lo cierto es que las reuniones y los ensayos con Taller de Teatro fueron el punto de partida del espectáculo *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú*. El autor engendró su primera obra estrenada íntegramente desde el escenario. Durante las sesiones con el grupo, Jesús Campos planteaba varios fragmentos que él mismo había compuesto o escenas seleccionadas de obras escritas por otros autores para que cada uno de los integrantes interpretase libremente aquellos retales sin imposiciones de estilo, género o método:

Nunca los textos se sometieron a debate ‘asambleatorio’, como era costumbre en otros grupos de la época; lo que no significa que no los modificara a la vista de los resultados. Sin ser consciente de ello, el hecho de que todos representáramos el papel de todos, produjo una suerte de identidad colectiva que daba unidad a lo que eran retazos (Campos García en *P.A.*, 1975: 38).

A partir de este material hecho de retazos, Campos vislumbra el esqueleto de un posible espectáculo que toma como base dramática algunas escenas breves que habían sido objeto de análisis e investigación escénica durante las sesiones de ensayo y que el propio autor había compuesto. El proceso de creación del texto se caracterizó por estar siempre abierto a posibles modificaciones tras los resultados de los ensayos y por adaptarse a la puesta en escena conjunta. Así, por ejemplo, el cantaor Enrique Morente debía cantar una saeta en la escena de Semana Santa pero, al final, y después de seis meses de ensayo, interpretó un fragmento en prosa con estilo flamenco para la escena última. Relata Campos en el “Cuaderno de bitácora” de la obra el minucioso trabajo que llevó a cabo el grupo:

Ocurrió que, siguiendo el procedimiento por el que todos interpretaban a todos los personajes para así determinar la asignación, me sorprendió lo mal que Enrique interpretaba esta escena, y digo que me sorprendió, porque, en el resto de sus intervenciones, estaba de lo más eficaz; de haberla hecho poco más o menos, no lo habría pensado, pero era como si me demandara otras claves. Fue entonces cuando le pedí que la cantara, que llevara el texto a su terreno, y así se abrió un camino que tardamos seis meses en recorrer. Una empresa imposible de no ser por su tesón, su

valentía y su gran capacidad creativa (muy pocos cantaores, por no decir ninguno, hubieran aceptado en los años 70 un encargo de esta naturaleza). Seis meses para apenas unos minutos, en los que el cante estaba entreverado con palabras balbuceantes, con las sirenas del bombardeo y con sus movimientos ralentizados²⁶.

El espectáculo *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú* resultó finalmente el recorrido existencial de una sociedad, más bien de una generación, golpeada por diversos acontecimientos traumáticos, como la Guerra Civil y los años de dictadura franquista. Asumiendo los riegos de la vanguardia, Campos García compuso la (auto)biografía de un país bajo las formas del teatro ceremonial:

Es autobiográfico en la medida que es autobiografía nuestra. Quiero decir con esto que los elementos que definirían mi autobiografía no son distintos a los de varios millones de españoles y, lógicamente, son el reflejo de nuestra colectividad (Campos García en *P.A.*, 1975: 35).

La obra fue presentada a la Junta de Censura y el 11 de junio de 1974 se autorizó para mayores de 18 años²⁷. Según indica Berta Muñoz Cáliz (2006b), los informes de este caso se perdieron y en el expediente tan solo aparece el libreto de correcciones, del que se deduce por las anotaciones que *Nacimiento...* fue revisada por un tribunal de siete vocales, entre los que estaban García Cernuda, Martínez Ruiz, Vázquez Doderó y Luis Tejedor. Sin embargo, sí podemos suponer que la obra fue sometida a varias sesiones por parte de la Junta, al menos tres como señala Muñoz Cáliz, ya que el proceso fue más largo que otra pieza de Campos, *En un nicho amueblado*, que había sido presentada posteriormente a *Nacimiento...*, pero autorizada mucho antes.

En el libreto de correcciones se encuentran diferentes anotaciones de los censores que avisan de los fragmentos que debían ser suprimidos o modificados. Entre ellos, fueron tachados los pasajes que contenían expresiones subidas de tono, la escena de Semana Santa y las referencias al himno nacional así como año al 1938, este último por recordar el conflicto civil. Todos los vocales de la Junta coincidieron en la eliminación de la escena final de la obra, en la que intervenían tres personajes (Hombre, Mujer y Oficiante) y en la que se celebraba un casamiento bastante siniestro:

OFICIANTE.—Hombre, renuncias a pensar por tu cuenta, para convertirte en esclavo de tu esclavitud, comprometiéndote a no cambiar nada de lo que está en su sitio y así por los siglos de los siglos, hasta que la muerte os separe.
HOMBRE.—Sí, renuncio.
[...]

²⁶ Véase la anterior nota a pie de página (25).

²⁷ Expediente número 234-74.

OFICIANTE.—Mujer, abdicas de tu alegría, para pudrirte día con día, ponerte gorda o chuchurría, hasta que la muerte os separe.

MUJER.—Sí, abdicó.

Al final, con la intención de resolver los problemas que había señalado la Junta de Censura y evitar cualquier identificación paródica con los miembros de la iglesia, Campos reformula la última escena y suprime al personaje del Oficiante, quedando Hombre y Mujer solos en la ceremonia para preguntarse el uno al otro lo mismo que hacía el tercer personaje antes de ser eliminado de escena:

HOMBRE Y MUJER.—En este día de nuestra feliz abdicación, nosotros los aquí presentes, prudentes y obedientes, prácticamente yacentes.

HOMBRE.—Ambos mayores de edad.

MUJER.—Y en pleno uso de nuestras facultades mentales.

HOMBRE Y MUJER.—Nos otorgamos. Y con gran emoción nos preguntamos.

MUJER.—Hombre, me admites como mujer, para darme de comer y de dormir, comprarme cosas el día de mi santo y ponerme el termómetro cuando sea necesario, hasta que la muerte nos separe?

HOMBRE.—Sí, te admito.

En realidad, la nueva adaptación encubría un tono más transgresor, pero a la Junta le pasa desapercibida la nueva intencionalidad y decide autorizar la obra con los cambios realizados por Campos. No debemos creer, sin embargo, que se trata de una simple incongruencia por parte de los vocales, sino más bien al carácter aperturista que el Ministerio de Información y Turismo, dirigido entonces por Pío Cabanillas, pretendía demostrar. Como consecuencia, muchas obras que previamente habían sido censuradas, en este período son directamente autorizadas gracias a unos vocales más permisivos, como fue el caso de *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú*.

Hacia la mitad del año 1973, Campos García obtiene el Premio Borne, otorgado desde 1970 por el Cercle Artístic de Ciutatella de Menorca, por su obra *¿Es aquí donde ha muerto mi hermano?* La organización del Premio Borne se comprometió con el autor a la financiación del montaje de la obra para un posible estreno a finales de año. Una vez más, el comité organizador no volvió a tomar contacto con Jesús Campos y la pieza queda finalmente sin estrenar ni editar. Actualmente, *¿Es aquí donde ha muerto mi hermano?* permanece sin ver la luz.

Bien por el sistema censor, bien por las convocatorias incumplidas de los premios teatrales, Jesús Campos siente que la adversidad es cada vez mayor y los procesos administrativos más complejos. Con todo, nuestro dramaturgo no se desanima, sino que, por el contrario, se adentra en una etapa de alta productividad literaria y compone tres

nuevas obras: *7000 gallinas y un camello*, *En un nicho amueblado* y *Sábado, sábado, sábado, sábado, sábado, sábado; eternamente sábado para cazar*.

La primera en concebir será *7000 gallinas y un camello*, finalizada en diciembre de 1973. El argumento de la obra le resulta bastante familiar, ya que traza la historia de una pareja dedicada a la explotación de una granja avícola que rivaliza por el debate entre la productividad y la ensoñación, conceptos encarnados en las gallinas y el exótico camello. Bien lo resume el especialista José Monleón (1983: 8), afirmando que “es un drama sobre la alienación de la sociedad española [...] tomando por base una pequeña anécdota repleta de elementos autobiográficos”. Sin embargo, que el contexto de la obra remita a la granja que dirigió Campos en Almería años atrás no significa que podamos considerar *7000 gallinas y un camello* como una tentativa autobiográfica. Es evidente que hay una clara conexión entre la creación y los hechos biográficos de Campos, pero, como aclara el propio autor (en Monleón, 1976: 140), debe ser entendida como una consecuencia de reciclar la realidad y no como un relato de su experiencia personal en la granja:

De qué pequeño compartimento ha salido cada palabra o cada silencio, carece de importancia. Sólo podría decir que me muevo entre gallinas, construcciones, matemáticas, automovilismo, arqueología, arte, entierros, discotecas... porque son mundos que me han sido próximos y entre los que me desenvuelvo teatralmente con seguridad.

Además de la vivencia como granjero, que inspiró el escenario de la nueva obra de Campos García, otra anécdota acaecida en Almería en fechas paralelas termina de completar el argumento que había construido el autor. Como es sabido, las desérticas tierras servían de decorado y de ambientación para las famosas películas del género western. *Lawrence de Arabia* estaba siendo rodada en los desiertos de Almería y más de trescientos camellos habían sido traídos específicamente para el largometraje. Sin embargo, cuando finalizó el rodaje, los camellos deambulaban por los desiertos sin destino ante la imposibilidad de devolverlos a Marruecos. El motivo del camello en la obra, simbolizando la inutilidad y la quimera, tuvo su origen en aquel rodaje hollywoodiense:

[...] esa coincidencia fue, tal vez, el desencadenante de la obra: los camellos – exóticos, deformes, indómitos– y las gallinas –vulgares, clónicas y gregarias– eran un buen binomio de opuestos con lo que significar utopía y realidad. Y así fue como me puse en marcha: intuyendo, en parte adónde iba, y sin saber ni el cómo ni el porqué. [...] Y así, mi antiguo oficio de granjero –aquel tiempo que creía perdido– iba, finalmente, a serme de gran utilidad en mi nuevo oficio de dramaturgo (Campos García, 2009h: 102).

Su compañero y amigo José Monleón recuerda la presencia de aquellos camellos en las tierras almerienses y también de las gallinas en la vida de Jesús. Almería celebraba su primera semana de teatro y Monleón, que viajó con varios amigos y especialistas del género, no quiso perderse el acontecimiento cultural. Ángel Berenguer y Jesús Campos los esperaban en Almería para hacer de anfitriones y presentarles la ciudad en un ameno recorrido que Monleón recuerda de la siguiente manera:

Jesús Campos nos paseó un poco por la ciudad. Desde un alto, mientras hablaba de sus viejas aficiones arqueológicas, de caminos y ciudades perdidas que un día quiso descubrir, nos señaló el lugar de su antigua granja. Era aquella una historia de gallinas a la que pronto Berenguer añadió otra de camellos: la de los camellos que llegaron a Almería para hacer Lawrence de Arabia y nadie sabía dónde meter cuando acabó la película (1976: 139-140).

Un mes después de la composición de la que sería una pieza fundamental de su corpus literario, en enero de 1974 termina *En un nicho amueblado*. En la nueva propuesta dramática, el autor vuelca todo el desencanto que siente sobre el estilo de vida de aquella época y presenta la vida cotidiana de una familia que se encuentra en estado inerte, a excepción de una joven que lucha por no estar ‘muerta’, por salir de la impasibilidad y de la apatía en la que vive el resto de los familiares. La composición de la obra, según comenta Campos, estuvo enteramente guiada por la intuición y el motivo que desencadenó la escritura fue una pesadilla que tuvo el autor sobre una muchacha a la que iban a enterrar viva. Del extraño sueño Campos entrevé la dramaticidad de la historia y aplica el protocolo de un funeral a una boda con la intención de establecer una conexión entre el matrimonio y la muerte. Como bien define Jesús Campos, la obra sigue la línea de “sainete del absurdo, del absurdo modo de vivir en que vivimos” (en *P.A.*, 1975: 35).

Tan solo un mes después de haber acabado *En un nicho amueblado*, Jesús Campos concluye febrero con la composición de la obra *Sábado, sábado, sábado, sábado, sábado, sábado, sábado; eternamente sábado para cazar*. Del nuevo conjunto de piezas teatrales escritas entre finales de 1973 y principios de 1974, esta última es la única que permaneció en el cajón sin estrenar y sin editar, aunque sospechamos que Campos tuvo la intención de llevarla a las tablas, ya que la presentó a la Junta de Censura, que la autoriza sin condiciones de edad el 22 de julio de 1975²⁸. En cualquier caso, de poco sirvió la autorización, pues la obra no consiguió el estreno y aun hoy continúa inédita. Como ya había sucedido con el expediente de *Nacimiento...*, los informes de los censores no se

²⁸ Expediente número 421-75.

conservaron y solo se encuentra disponible el libreto de correcciones, en el que no se percibe ninguna advertencia, comentario o anotación de los censores que revisaron la obra.

Meses después, Jesús Campos recibe el Premio de Teatro Católico y Valores Humanos del Ayuntamiento de Lérida por la obra *Qué culta es Europa y qué bien arde*. En su décima edición desde 1964, el Premio es convocado por la Pontificia y Real Academia Bibliográfica de Lérida, con el patrocinio de la Dirección General de Cultura Popular. La normativa de la convocatoria del premio, dotado con 25.000 pesetas, se comprometía a un preestreno de la obra galardonada en la ciudad de Lérida. De nuevo, el Ayuntamiento responde con silencio administrativo y, contraviniendo las bases del Premio, la obra se queda sin estrenar.

Al mismo tiempo, desde Estados Unidos, el profesor Geroge Wellwarth se interesa por el corpus de Jesús Campos García, en concreto por su obra *Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura*. Wellwarth dirigía por aquellos años la revista *Modern International Drama*, especializada en escritura teatral contemporánea y espectáculos vanguardistas. Cuando conoció la obra de Campos, decidió publicarla en 1974 en su revista con una traducción al inglés a cargo de Ramón Layera²⁹, aunque las traducciones no fuesen del gusto del autor porque creía que desvirtuaban el sentido original de la obra y perdería su eficacia al arrebatárle el contexto en el que nació la pieza, como explica a continuación Campos García:

[...] el Ayuntamiento, tras pasearme por las calles de la ciudad con la banda de música y los maceros –hay fotos–, incumple la base cuarta y ni subvenciona el estreno, ni publica la obra (“al cajón”, se decía entonces). Será George Wellwarth quien la edite en el *Modern Internacional Drama* de Nueva York. En inglés, para más *inri* (de ahí tal vez mi aversión a las traducciones), pues sin que esto merme un ápice mi agradecimiento, la obra estaba escrita para pelearla aquí, y no para ser estudiada como un “*made in Spain*” cultural (2004h: 2).

Poco tiempo después, la noche del 14 de mayo de 1974 se resuelve que Jesús Campos García obtenga el Premio Lope de Vega del Ayuntamiento de Madrid. *7000 gallinas y un camello* recibía el reconocido y codiciado galardón, a cuyas convocatorias precedentes el dramaturgo se había presentado hasta cuatro veces seguidas³⁰. En la

²⁹ El volumen de la revista es el número 8, pp. 11-41.

³⁰ El jurado fue presidido por Jesús Suevos, Alcalde de Madrid, y los integrantes fueron: Torcuato Luca de Tena, que realizó el voto por escrito al encontrarse fuera de España, el crítico teatral Alfredo Marquerie, Vicente Amadeo, director teatral de presentación del Ministerio, Juan José Millán en representación de la Sociedad General de Autores y Editores, Ramón Tamayo como portavoz del sindicato del Espectáculo, el director del Teatro Español Alberto González Vergal, Antonio Aparisi, delegado de Educación del

edición de la mañana del diario *ABC* del día siguiente, Ángel Laborda reportaba la noticia junto a la primera entrevista que se le hizo a Jesús Campos tras ser informado de la obtención del premio, en la que ya confirma que desea encargarse él mismo de la puesta en escena (Laborda, 1974: 95). Cuatro días después, el crítico Javier Figuero del periódico *Arriba* expresaba las dificultades que atraviesa un autor de teatro para llevar su obra al escenario y denunciaba la ineficacia de los premios teatrales poniendo como ejemplo el caso de Jesús Campos:

Tiene once obras en el cajón de su mesa de trabajo. Todas sin estrenar, por supuesto, pese a que ya tenga algunos premios en su haber [...]. Pero ni tan siquiera esos méritos de apartan de esa imagen de escritor de teatro sin teatro, porque sabe muy bien la inoperancia de esas distinciones literarias que organizan por lo general los Ayuntamientos y los organismos culturales [...] que temen que el montaje adquiera unas importancias que pueden superar incluso a las propias palabras (1974: 41).

Precisamente son estos motivos, la importancia de los códigos no verbales y de la materialización en escena, los que considera Jesús Campos que le han hecho vencedor en el certamen, como le confiesa a Javier Figuero: “yo creo que esto lo ha tenido en cuenta el jurado, que me ha concedido el premio y ha sabido leer incluso lo que no estaba escrito” (en Figuero, 1974: s/p).

Según indicaban las bases del Lope de Vega, la obra ganadora sería estrenada en la temporada siguiente, de modo que *7000 gallinas y un camello* fue enviada a la Junta de Censura en enero de 1975 previendo que pronto tendría lugar el estreno. Tan solo un mes después, el 4 de febrero, consiguió la autorización³¹. La rápida aprobación de los vocales se debió a que Jesús Campos había jugado conscientemente la carta del posibilismo cuando escribió la pieza. Como estrategia de elusión de las normas censoras, diseñó dos planos diferenciados, uno verbal muy realista y otro escénico más abstracto y ambiguo, de manera que el texto podría pasar la Junta de Censura sin problemas y los signos no verbales de la puesta en escena, cargados de simbolismo y, por tanto, más atrevidos y polémicos, se achacarían a la posterior dirección. Más de treinta años después de la creación de *7000 gallinas y un camello*, Campos confesaba esta astuta maniobra:

[...] la primera, para presentarla al premio y someterla después a censura, y la segunda para que “se me ocurriera” durante la puesta en escena. (Lo del Premio Lope de Vega no era un tema menos, pues sin los medios de los Teatros Nacionales el montaje hubiera sido imposible; por lo que se trataba no sólo de que autorizaran la obra, sino de que, además, la pagaran) (2009h: 102-103).

Ayuntamiento de Madrid y, finalmente, como secretario del tribunal, José Leal Fuertes. Además, el accésit del premio lo consiguió Eduardo Fernández Furier con la obra *Teólogos*.

³¹ Expediente número 43-75.

Apenas unos meses después de haber sido premiado con el Lope de Vega, en verano del año 1974, la revista *Pipirijaina* publica un artículo de Jesús Campos, “El autor. Historia a bulto –siglo tal antes de Cristo hasta nuestros días– o cómo no decir lo que es ser un autor– prosa”³². Esta colaboración supuso la primera de toda una amplia colección ensayística, que todavía hoy mantiene en activo, sobre diferentes asuntos teatrales. La intervención en *Pipirijaina* fue toda una declaración de intenciones de la concepción teatral del autor y debemos resaltar la importancia de esta porque, por primera vez, asienta mediáticamente las bases de su poética y en concreto la idea principal de la misma, es decir, la concepción del hecho teatral como un espectáculo global que debe ser asumido por un mismo creador. Para argumentar a favor de esta postura, realiza un repaso en tono irónico, característica que será habitual en sus futuras labores ensayísticas, de la historia del autor desde Grecia hasta Molière, evidenciando las múltiples funciones que tomaba el dramaturgo –escritura, dirección, ensayos y escenografía– y que se han perdido en perjuicio del teatro, como lamenta el autor, con la llegada de “la maquinaria, la industrialización del teatro y de la sociedad, cuando se crearon puestos especialistas a diestro y siniestro” (1974: 17).

A mediados del año 1974, recibe otro premio, ahora por la pieza *En un nicho amueblado*. Será el Premio Carlos Arniches del Ayuntamiento de Alicante, también uno de los más valiosos de aquel momento. Ricard Salvat, José Monleón y Sanchís Sinesterra fueron convocados como jurado e insistieron, tras la lectura del acta de proclamación, en que la obra debía estrenarse para que alcanzase la comunicación con el público, aunque fuese solo en Alicante, y el premio no se redujera a una simple ceremonia oficial. El Alcalde de Alicante, por su parte, prometió públicamente que la obra premiada se estrenaría en dicha ciudad. Desgraciadamente, Campos tendrá que vivir de nuevo cómo una de sus obras, a pesar del premio recibido, queda desamparada. El Ayuntamiento de Alicante nunca financiaría la puesta en escena de *En un nicho amueblado*, suceso que el dramaturgo recuerda con amargura:

La paradoja no podía ser más siniestra. El Poder organizaba premios, los jurados elegíamos libremente las obras y, luego, el Poder las prohibía. Quedaba el cheque y el nombre de una obra y de un autor, formando parte de esa historia no hecha, no desarrollada, asfíxiada, de la escena española (1986:61).

³² *Pipirijaina*, 6-7 (ag.-sept.), 1974, pp. 16-18.

Tras el desengaño con la administración de Alicante, surge una oportunidad de estreno para la obra bajo el marco del VIII Festival de Sitges, cuya organización presenta la obra a Censura como había hecho anteriormente con otras obras de Campos. En el único libreto de correcciones que se conserva en el Archivo General aparece la firma del censor José María Artola, que solicitó la supresión de dos intervenciones por la utilización de un lenguaje inapropiado³³. Por lo demás, se autorizó el 7 de mayo de 1974 para el Festival, pero surgieron varios problemas durante el montaje de la pieza.

El procedimiento habitual en este tipo de eventos artísticos se articulaba en dos fases. En primer lugar, se procedía a la selección de las obras que serían programadas en la semana del Festival y, en segundo lugar, la organización entregaba dichas obras a los grupos o compañías que desean presentar la puesta en escena. En el caso de *En un nicho amueblado*, se decide que sea otorgada al TEU de Murcia sin contactar previamente con Jesús Campos. Cuando el autor se enteró de la asignación de la obra al grupo murciano, telefoneó inmediatamente a uno de sus miembros, Paco Olmo, para que informara a todo el grupo de que él mismo quería encargarse la puesta en escena. Sin embargo, el TEU de Murcia rechaza que la dirección esté a cargo de Campos, por lo que el autor retirará la obra del Festival de Sitges. En definitiva, como resumen el autor, “llegamos al acuerdo de no estar de acuerdo” (en *P.A.*, 1975: 33). Su concepción totalizadora del hecho teatral era una premisa ineludible en el proceso creador, aunque eso obstaculizara el acceso a los escenarios o le obligase a perder oportunidades de difusión de su obra, como fue el caso de Sitges:

El festival debería, igual que consulta a los grupos sobre la aceptación de los textos, consultar a los autores sobre la aceptación de los grupos. Pero las bases no prevén esto, y no me extraña, se tiene la idea de que autor está siempre dispuesto a lo que sea por estrenar, y tampoco es eso (33).

Tras las desavenencias en torno al Festival, Campos García intenta materializar el texto de *En un nicho amueblado* con su compañía Taller de Teatro, con quien había estado ensayando durante semanas una posible puesta en escena. Aunque el autor no quería “hacer pronósticos optimistas, que luego pinchan y se desinflan” (Campos García en *P.A.*, 1975: 33), lo cierto es que la puesta en escena se encontraba muy avanzada cuando Campos retiró la obra de Sitges. Sin embargo, a pesar de los esfuerzos del grupo, la obra

³³ En la página 45 (expediente 237-74), el personaje de doña Encarnación habla del pene de su hijo: “de pequeño tenía un pito enorme, ahora últimamente no se lo he visto, pero si sigue en la misma proporción, pueden ustedes estar seguros de que su niña no quedará defraudada”. Asimismo, en la página 48 se subraya una acotación: (*Que viene abrochándose la bragueta*).

nunca pisaría un escenario. De hecho, según José Monleón (1980: 131), *En un nicho amueblado* estuvo a punto de representarse por otra compañía en Buenos Aires, pero un golpe militar impidió la empresa.

Gracias al prestigio por la obtención del Premio Carlos Arniches, el texto fue publicado en la revista *Primer Acto* al año siguiente³⁴. Jesús Campos escribió un documento a modo de prólogo que tituló “Guía para entrar *En un nicho amueblado*”, donde se lamenta de no haber podido exhibir la obra en un escenario y de verse limitado a la edición. No olvidemos que la visión teatral de Campos exige la concepción íntegra de cualquier obra, por lo que se muestra reacio a la presentación del drama, que fue “escrito como parte de un todo, como parte de un hecho teatral, y que ahora, con su publicación, queda, necesariamente mutilado” (Campos García, 1975: 39). Asimismo, el autor detalla en esta curiosa guía aquellos datos que considera fundamentales para una correcta interpretación del texto y que de alguna manera intentan subsanar la ausencia de los códigos no verbales de la propuesta escénica:

Sólo os presentaré aquí tal como suele hacerse en las guías turísticas, los elementos más monumentales y folklóricos. Todo lo demás, lo rutinario, lo que pertenece al trabajo cotidiano del montaje, también según ocurre en las guías turísticas, quedará oculto. [...] Cuando, durante la lectura, aparezcan elementos confusos, no es que habéis leído mal, no es preciso que releáis [...]. Si os cuento esto, es para que sepáis que por esos rotos, por esos agujeros, irá entrando una espuma parda y viscosa, quizá basura, botellas, trapos, periódicos, desperdicios de un mundo que se pudre, desperdicios que irán invadiéndolo todo, y haciendo que todos en la escena se muevan a pesar suyo con torpeza, y digo a pesar suyo porque siempre fingirán no ver nada de lo que ocurre (39).

En paralelo a sus labores de escritura, dirección, ensayo y participación en talleres, Campos continúa alimentando su curiosidad como espectador. Alrededor de estas fechas, en el año 1975, declara ante los lectores de *Primer Acto* haber asistido a varios espectáculos “*Marat-Sade, Las criadas, Yerma, Historia del zoo, La boda de los pequeños burgueses*. Más recientemente, *Mary-D’ous*” (en *P.A.*, 1975: 36). Este último espectáculo de Els Joglars, junto a otros montajes del mismo grupo, le deja especialmente impresionado por la libertad en la gestualidad y el movimiento. También presenció el gran fenómeno que revolucionó el teatro español del momento, *Quejío*, además de algunas puestas en escena de la compañía La Murga y de otros montajes realizados fuera de los circuitos comerciales, como “*A ceia, Pasodoble, La llico, Woyceck, Corfax*” (36).

³⁴ Publicada en febrero de 1975 en el volumen 177 (pp. 40-60).

Al mismo tiempo, Campos termina *Es mentira*, una nueva obra que había iniciado a finales del año anterior, en 1974. Aunque el autor todavía no había encontrado el final de la pieza, ya entonces intuía que sería una buena obra, como confesaba en una entrevista con *Primer Acto*: “Está aún sin resolver, es oscura, pero resulta inquietante, no sé, me importa. Así que voy a incluirla entre mis mejores cosas aun a riesgo de que no llegue nunca a terminarla” (en *P. A.*, 1975: 35). En los primeros meses del año 75 por fin da el cierre a *Es mentira* y decide presentarla a concurso, aunque no a censura³⁵. Es muy probable que, debido al contenido de la nueva obra, que cuenta con numerosas referencias al episodio de la Guerra Civil y a los fusilamientos durante los años de dictadura, no se enviara a la Junta de Censura, previendo la prohibición íntegra de la obra. En cualquier caso, Jesús Campos recibe a principios de 1975 el Premio Guipúzcoa de Diputación Foral de la misma ciudad. Sin embargo, el galardón no fue suficiente para que la pieza alcanzara el estreno. Campos tendrá que esperar cinco largos años para que suba a las tablas.

También en los inicios del año, Campo García trabaja con Taller de Teatro en la puesta en escena, como ya habíamos anunciado, de *En un nicho amueblado*, y al mismo tiempo ensaya la de *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú*. Ante la imposibilidad de llevar a los escenarios ambos espectáculos, el plan de Campos fue el siguiente: “En los primeros días de febrero decidiremos qué montaje haremos antes, y si las cosas se dan bien, cualquier día de marzo lo daremos en cualquier parte” (37-38). Finalmente, gana la partida *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú*, cuyo estreno, que será el primero en la carrera profesional de Jesús Campos García, queda programado para el 16 de marzo en el Teatro Valencia Cinema, por aquel entonces muy vinculado a los grupos independientes. Además del texto, la escenografía y la dirección también corrieron a cargo de Campos, que contó con la producción de Taller de Teatro en este primer montaje –y en todos los siguientes hasta 1990–. El elenco estuvo formado por Isa Escartín, Ángela Rosal, Ángel de Andrés López, Paco Moyano, Martínez Mieres, Julio Roco y el propio Jesús Campos, quien añade otra faceta más a su relación con el hecho escénico:

En *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú* [...] arrancamos con un trabajo de taller en el que todos interpretamos todos los personajes. Era una obra coral; de ahí que, al asignarme alguno de los papeles, yo ya había podido perfilar el personaje en otros (Campos García en Martín, 2002: en línea).

³⁵ Además de *Es mentira*, el autor había compuesto en aquellos años otras piezas que tampoco pasarían el juicio de la Junta de Censura, como *La grieta*, *La cárcel nuestra de cada día* y *Blancanieves y los 7 enanitos gigantes*.

La pieza contaba con varios fragmentos líricos interpretados por Enrique Morente, que dispensó a las canciones un formidable estilo flamenco. Aparte del cantaor, los músicos que acompañaron en directo fueron Alberto Casas, José Carlos González, Pedro Ojesto y Felipe Pérez. En el desarrollo de estas escenas musicales, Jesús Campos intervino como bailarín, cuya actuación, según José Monleón (1976: 33-34),

era una especie de rock extenuado y patético, lejos de ser una expresión secundaria, tomaba el carácter de clímax del drama. [...] salía al escenario para materializar y vivir a través de un baile la desesperación de donde arranca toda su dramaturgia. Todos los órdenes poéticos del hecho dramático —el texto, la estructura teatral, la puesta en escena, la escenografía y la actuación— se acumulaban en aquella mezcla de cuerpo y de pelele, sacudido por un baile que era, a la vez, ceremonia de sacrificio y declaración de una angustia que no busca ni quiere palabras.

Las pocas críticas que hemos podido recopilar sobre el estreno absoluto en el Teatro Valencia Cinema, tal vez debido a que el estreno se producía fuera de la centralizada capital y a que la obra apenas se mantuvo un mes en cartel, nos informan de que fue bien acogida por la crítica, aunque sin gran efusividad. Así, por ejemplo, el crítico del periódico *Jornada*, M.V., define la representación como un “algo”, no una obra, porque la función carecía de coherencia argumental y las ideas allí expresadas no se correspondían “muy fielmente al contexto desprendido del texto de la obra” (1975: 9). Aunque considera que el argumento no es en absoluto novedoso, reconoce, por otro lado, que la puesta en escena, “buena” y “ambiciosa”, consigue que el contenido resplandezca. Desde las páginas de *Triunfo*, José Monleón sitúa el espectáculo dentro de la corriente nihilista del existencialismo y destaca la actitud crítica que caracteriza las obras de Campos. Le pareció “espectáculo insólito”, de un “lenguaje sensorial bastante más rico de lo que es norma en nuestros escenarios”; y concluye, con gran entusiasmo, que se trata de una muestra del mejor teatro experimental español (1975: 57). El único elemento negativo que señala Monleón es el espectáculo adolece de cierto hermetismo que podría dificultar la comprensión de la pieza. Por último, también la faceta de actor de Campos García y afirma sobre la interpretación: “una especie de baile de la desesperación y de la agonía, con el que alcanza a transmitirnos una concepción ‘total’ de la vida” (57).

Apenas un mes después del estreno en Valencia, en la última semana de abril de 1975, *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú* es representada por una compañía profesional en el Hospital Real de Granada y programada para dos funciones nocturnas. El proyecto fue organizado y financiado por el Gabinete de Teatro de la Universidad de Granada, que había decidido celebrar un Curso de Interpretación y

Organización Escénica³⁶. Jesús Campos fue invitado como docente por José Monleón, quien había asumido la programación y la dirección del seminario a petición de Álvaro Valverde y José María Ojeda. De este modo, Campos García irrumpe por primera vez en el campo de la pedagogía teatral e imparte varias sesiones del curso, experiencia que repetirá años después en el Centro Norte de Madrid.

Acompañando las clases de enseñanza impartidas en la Universidad de Granada, José Monleón había preparado varias actividades con los autores invitados al seminario, entre ellas la celebración de una mesa redonda a la que invitaron para el tercer trimestre a José Martín Recuerda, José María Rodríguez Méndez, Francisco Nieva y Jesús Campos. El evento llevaba por nombre “Cuatro autores españoles en Granada” e incluía, además del debate sobre la situación del teatro en las postrimerías del franquismo, una lectura de un texto de cada autor o de los fragmentos más significativos de una pieza que ellos mismos habían seleccionado de su corpus. José Monleón y Gabinete de Teatro barajaron la posibilidad de representar con la compañía de la Universidad de Granada, *Historia de unos cuantos*, de José María Rodríguez Méndez, pero finalmente, a causa de las limitaciones del seminario, se redujo a una sola puesta en escena, en este caso de la obra de Jesús Campos.

El crítico Ladrón de Guevara del periódico granadino *Ideal* fue el único que dio la noticia de la representación. Destacó la admirable labor de Gabinete de Teatro y sentenciaba que la propuesta de Jesús Campos, que completó aforo, fue “[u]na magnífica pieza, caótica (como la vida misma), divertida, corrosiva, sugerente, referente al proceso de desintegración subjetiva del hombre, absorbido por las estructuras sociales” (Guevara, 1975: 3). Por otro lado, Francisco Nieva, que vio la obra en el Hospital Real de Granada como invitado de la mesa redonda, subrayaba en la revista *Primer Acto* la autenticidad de la obra, que alcanza la impudicia al presentar una realidad en toda crudeza mediante una magnífica y logradísima proporción entre palabra e imagen (Nieva, 1975: 77). Sin embargo, estas cualidades, pronosticaba Nieva, serían precisamente el motivo por el que la pieza no empatizaría con todos los públicos, sobre todo con el convencional.

Tres meses después de la representación Hospital Real de Granada, el Teatro Alfíl de Madrid, una de las salas más comprometidas y sensibles a las nuevas tendencias

³⁶ Dicho Gabinete fue creado por el profesor Álvaro Valverde, titular del Secretariado de Extensión Universitaria. En contra de la oposición, el recelo y a veces la indiferencia de algunos miembros de la universidad, Valverde se puso en contacto con José María Ojeda para que se encargase de la organización de las actividades teatrales del Gabinete. Finalmente, ambos llegan al acuerdo de celebrar el Curso de Interpretación y Organización Escénica.

dirigidas por Ángel García Moreno en aquel entonces, estrenaría *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú* el 17 de junio. El estreno en la capital estuvo vigilado por la policía y, aun habiendo sido autorizada por la Junta de Censura, un grupo de la Policía Armada controló la puerta del teatro, como recuerda Jesús Campos más de cuatro décadas después:

Había entonces censura y nos enviaban a la Policía. El día de mi primer estreno, con la obra *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú*, en 1974, que fue en el Alfil, para entrar a ese pequeño vestíbulo del teatro, que es de dos metros cuadrados, había allí 18 *grises* puestos en pie y eso que la censura no había prohibido la obra. Tuve que suprimir previamente del texto un par de cosas, pero los censores le dieron al final el visto bueno, pero como era una obra rara y no entendían bien lo que podría significar, pusieron todas las molestias posibles para que se representara (Campos García en Siles, 2016: 53).

El mismo día del estreno, mientras el crítico Juan Emilio Aragonés informaba del espectáculo desde las páginas del diario *Ya* (1975a: 42), el periódico *ABC* publica la “Autocrítica” del espectáculo, en la que el autor reivindica la necesidad de comprometerse con un teatro honesto que combata un medio teatral desfavorable y hostil con sus autores:

Nada de lo que nos han hecho creer que es imprescindible lo es realmente. Apartemos la broza, sólo es necesario tener necesidad, necesidad de comunicar lo más íntimo, lo más doloroso de desvelar. Y si nuestra amargura, nuestra desolación, nuestra alegoría, de alguna forma es la amargura, la desolación, la alegría de otras gentes, ya nos vale. [...] *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú* aclara bastante, desde el título, pero no todo; algo más aclarará desde el escenario, pero no todo. Difícil hablar con claridad, difícil llegar a conclusiones, a verdades rotundas, cuando todo es oscuridad a nuestro alrededor (1976b: 54)³⁷.

Al tratarse de un estreno en la capital, la obra tuvo más resonancia mediática que en Valencia. A esta circunstancia habría que añadir que en estas fechas Jesús Campos ya había recibido el Premio Lope de Vega, por lo que la notoriedad del galardón provocó una gran expectación en Madrid sobre el primer estreno comercial del recién autor premiado. En general, las críticas recogidas nos informan de una recepción bastante positiva. En *El Alcázar*, Díez Crespo, que no olvidemos fue vocal en el Pleno de *Furor* y en la Junta de Censura *Rallye internacional*, en esta ocasión no encuentra ningún inconveniente en la propuesta de Campos y opina que es verdaderamente interesante, “un espectáculo al margen de lo habitual, novedoso frente a nuestro envejecido y rutinario teatro, una obra ambiciosa de la que sale airoso” (1975: 20). También destaca el trabajo

³⁷ Dos semanas antes, el 6 de abril, la misma “Autocrítica” fue publicada en los periódicos *Amanecer* y *El Noticiero*.

de la puesta en escena y la define como una “original expresión de la amargura y la desolación” (20). Al igual que el crítico Antonio Valencia que, si bien considera que el mensaje “con agudo espíritu crítico” (1975: 35) no aporta nada por ser muy común en el panorama artístico, señala que es en la puesta en escena donde reside la auténtica originalidad y la dificultad de dar forma a un asunto abstracto de carácter existencial. También Eduardo G. Rico valora que Campos asuma la dirección junto a la escenografía y define la propuesta como un sarcasmo atrevido (1975: 37).

En el diario *Ya*, Andrés Amorós (1975: s/p)³⁸, por su parte, augura un futuro prometedor para Jesús Campos en los escenarios como integral hombre de teatro, faceta que también subrayó Julio Trenas desde el periódico *Arriba* definiendo a Campos como “artesano implicado en la tarea total” (1975: 39) e incluyéndolo dentro del teatro más experimental. Para el crítico, la mayor cualidad del espectáculo se hallaba en el ritmo de la obra, además de otros momentos sagaces, como el paso de Semana Santa, en lo que coinciden la mayoría de críticos. Sin embargo, el cierre de la obra le disgustó enormemente por “el final trágico y mortuorio” (39), como también opina en *Cartelera* Juan Martín Gómez, quien argumenta que el tono desesperanzador de la última escena ocasiona que la obra resulte ingenua, a pesar de la rotundidad y del arrojo del contenido, como también enjuicia Amorós. Ángel Berenguer, que no encuentra ningún fallo al espectáculo, considera que la “actitud radicalmente innovadora” (2006: 493) del autor solo puede suscitar admiración e inspiración.

Pero no todas las opiniones fueron tan favorables como las citadas, pues diversos críticos dispensaron a *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú* comentarios fundamentalmente negativos. Desde *Blanco y Negro*, Carlos Luis Álvarez cree que el arranque de la pieza podría conducir a equívoco por el exceso de contenido simbólico y que a nivel general todo el montaje queda reducido a una mera crónica, porque “el poder de concebir trágicamente no está al alcance de todos” (1975: 52). Al comparar otras obras de Campos con *Nacimiento...*, el crítico de *La Gaceta Ilustrada*, Fernando Lázaro Carreter, se siente decepcionado con el espectáculo, del que piensa es “una ‘oversimplification’ [...] de grandísimos temas, un alfilerazo leve y no una estacada al poderoso todo. Y esto me parece grave en él y en otros muchos autores jóvenes que tratan

³⁸ Algunos de los documentos originales que hemos recopilado y consultado para presentar la acogida de las obras de Jesús Campos García por parte de la crítica carecían de referencia de página y a veces de firma, por lo que en su lugar y de ahora en adelante citaremos entre paréntesis cuando sea s/p (sin página) o s/n (sin nombre).

de arrumbar el teatro de la derecha” (1975: 15). Igualmente, José Antonio Gabriel y Galán coincide en enfatizar los desaciertos de los jóvenes grupos independientes, que piensa se reflejan en la composición de Campos:

[...] a pesar de su pretendida modernidad, hay que reconocer que resulta de una superficialidad que tumba de espaldas. Desde luego, Muñoz Seca o Benavente lo hacían mejor. [...] ¿Por qué, vive Dios, no se salen de una vez del círculo vicioso? ¿Por qué las puestas en escena siempre recalcan los mismo elementos tan manidos y sobados? (1975: 34).

En las páginas del *ABC*, el crítico P. A., que no resalta ni un solo acierto de todo el espectáculo, piensa que “lo que se ve en el Alfil es una pieza en la que el autor ha ‘metido’ todo lo que le vino al pensamiento, tal y como le vino al pensamiento” (53), por lo que la propuesta, a su juicio, no consiguió conectar con el público. En la *Hoja del Lunes*, Antonio Valencia acusa a la obra de Campos de falta de coherencia y de unión entre las escenas. Este argumento es señalado por todos los críticos que reseñaron el estreno de Jesús Campos, que definieron la obra como “montaje”, “taller escénico”, “ceremonia” (Díez Crespo), “ensayo” (Rico), “collage”, “happening” (J. M. Gómez, Concha Lacarra) o “skeechts” (Antonio Valencia). Cada uno de los comentaristas incidió en que la propuesta carecía de ilación argumental, de modo que las secuencias escénicas quedaban desligadas. Igualmente concluían, aunque valorasen el intento, que la propuesta de Campos resultaba bastante ambiciosa al pretender concretar un asunto intangible e inabarcable como la existencia humana. Por lo que respecta a la acogida del público, también todos coincidieron en que la obra logró un gran éxito y recibió un enorme aplauso por parte de los espectadores, incluso en varias escenas en mitad de la función.

Muy poco tiempo después de haber estrenado en el Alfil *Nacimiento...*, comienza a ensayar con *Taller de Teatro 7.000 gallinas y un camello*, pues su estreno estaba previsto para el inicio de la temporada de un teatro nacional, en este caso el Teatro Español de Madrid, como aseguraban las bases de la convocatoria del Premio Lope de Vega. El subdirector del teatro, José Antonio Campos Borrego, le promete al autor que la obra se estrenará en la segunda quincena de septiembre, pero no sin antes advertirle de la peligrosidad de asumir la puesta en escena de un texto concebido por él mismo. Fiel a su noción teatral, Campos García había solicitado el permiso para responsabilizarse del montaje íntegramente, es decir, para encargarse de la escenografía y de la dirección:

[...] que el autor se dirija es un derecho admitido por todo el mundo, es más, no solo la dirección, sino el actuar en la propia obra es algo que se autoriza en países en los que un fuerte control sindical impide que intervengan en los montajes profesionales,

actores sin carnet –yo no pido tanto–. No, no habrá problemas en este sentido, al menos esto es lo que me han dicho (Campos García en *P.A.*, 1974: 28).

Cuando le conceden la petición, Campos inicia inmediatamente la organización de la puesta en escena y aborda, en primer lugar, el diseño de la escenografía, entendiendo que las posibilidades del Teatro Español, al ser de titularidad pública, eran superiores a las de cualquier otra sala de teatro. El proyecto escenográfico de nuestro dramaturgo aspiraba a que la puesta en escena fuese tan realista que casi se pudiera confundir con la vida misma. Para ello, Campos solicitó gallinas de carne y hueso que estuviesen encerradas en auténticas jaulas, una orquesta de cámara que interpretase en pleno directo y hasta un riachuelo artificial –pero con agua de verdad– que atravesara el patio de butacas. La falta de entendimiento del planteamiento escénico de Campos suscita los primeros problemas con el Ministerio:

Pero estaban tan habituados a las producciones de sota, caballo y rey, que cualquier novedad [...] se les hacía un mundo. [...] Tampoco lo de que pasara un río por el patio de butacas les parecía normal, no veían la necesidad [...]. La verdad es que la comedia que se producía en los despachos era mucho más divertida que la que yo pretendía representar en el escenario, sólo que la indignación no me dejaba disfrutarla (Campos García, 2009h: 109).

El objetivo principal de Campos García consistía simplemente en lograr una “escenografía viva” (109), pero tantas trabas desde la administración, que no atendía a razones, impedían el consenso de ambas partes:

[...] al principio con consejos, luego con resistencias y finalmente con negativas –faltas de convicción, todo sea dicho, porque aunque percibían que mi punto de vista no era el suyo, nada de lo que les planteaba era ideológicamente inasumible–. Yo, en cambio, lo tenía todo muy claro y, por más que entorpecieran todas y cada una de mis peticiones, nunca me di por enterado, de forma que, al día siguiente, volvía con las mismas cuestiones como si jamás antes hubieran sido planteadas. Fue un pulso largo y de un gran desgaste personal, que se saldó con un alto porcentaje de éxitos, gracias a mi tozudez –agota recordar lo pesado que pude llegar a ser– pero, sobre todo, como ya dije antes, a la coyuntura política, que finalmente jugó a mi favor (106-107).

El último intento de Jesús Campos por hacer entender la propuesta de *7000 gallinas y un camello* fue el diseño de una maqueta de la escenografía, inspirada seguramente en su trabajo paralelo como decorador porque en el ámbito teatral no era frecuente la realización de maquetas. Sin embargo, las circunstancias requerían de nuevas estrategias. Una vez que Jesús enseñó la maqueta, los funcionarios del Ministerio

comprendieron por fin sus intenciones: “La de berrinches que nos hubiéramos ahorrado de haber empezado por ahí” (109).

Pese a la experiencia como decorador de interiores, la asistencia a diversos talleres y la adquisición de conocimientos como espectador, el autor considera que aun no cuenta con el bagaje suficiente para afrontar el montaje de *7000 gallinas y un camello*. Por esta razón, inicia los ensayos con Taller de Teatro un mes antes de lo acordado con la dirección del Teatro Español. Gracias a un despiste del Ministerio en la solicitud de la autorización para el acceso a la sala durante los ensayos, Campos consigue el permiso sin ninguna traba administrativa:

Cuando cayeron en la cuenta de que no contábamos con una cabecera de cartel de las que ellos consideraban apropiadas para un Teatro Nacional [...], pusieron el grito en el cielo y se negaron a firmar contratos. Pero llevábamos veinte días ensayando en sus locales sin que nos hubiesen dado de alta en la Seguridad Social, y un escándalo laboral no era lo que más les convenía, por lo que no tuvieron más remedio que aceptar. [...] Y por primera vez, un grupo de ese teatro independiente, al que tanto despreciaban, iba a abrir temporada como Compañía Nacional (Campos García, 2009h: 120)³⁹.

Por otra parte, el autor solicitó al Ayuntamiento otra autorización para pasear un camello con los carteles de la obra por los jardines de la Plaza Santa Ana, cercana al Teatro Español, con la intención de llamar la atención del público durante la promoción del espectáculo. Semejante hazaña, como era de esperar, fue impedida por Antonio Aparisi Mocholí, delegado de servicios de educación de la Comisión Municipal de Gobierno, que escribió una carta dirigida a Campos el 18 de septiembre explicándole que la presencia de un camello rompía consumadamente con el decoro de una institución tan noble como el Teatro Español.

Apenas cinco días antes del estreno, la mayoría de los elementos escenográficos permanecían sin resolverse. El cauce para el agua, las jaulas o las estatuas de mármol no estaban disponibles y las pruebas técnicas de luz y sonido, incluso de vestuario, seguían pendientes. Ni siquiera habían recibido las invitaciones para el espectáculo ni el programa de mano. El comisario del teatro que debía asistir al ensayo general se llevó una grata sorpresa con el espectáculo, por lo que prometió a Campos presionar a los talleres con los elementos que faltaban del decorado y la reprografía.

³⁹ En efecto, el periódico *ABC* del jueves 18 de septiembre de 1975 (p. 49) anunciaba en la sección “La escena al día” que La Comisaría del Teatro Español había firmado oficialmente la contratación de Isa Escartín, Enrique Morente y Carlos Mendi.

Como si el conjunto de imprevistos fuese una premonición, un terrible accidente sacude al Teatro Español el 19 de octubre de 1975, tres días antes del estreno que estaba programado para la noche del miércoles 23 a las diez y media. Jesús Campos, que se encontraba junto a su hijo en los ensayos con los actores y los técnicos, rememora la catástrofe con sumo detalle:

Ensayábamos el pasaje de la obra en el que se parodia el monólogo de *Hamlet*, cuando Burgos, el apuntador, irrumpió la escena gritando: “¡Chapete, Chapete, esto está ardiendo”⁴⁰. [...] Yo presenciaba el ensayo desde el patio de butacas, junto a mi hijo –que, al ser domingo, había podido venir–, Isa Escartín y otros compañeros que estaban más al fondo; así que, cuando me aseguré de que habían salido todos, me fui hacia el escenario para accionar la palanca del telón metálico, arranqué unos tableros que me impedían llegar hasta ella y la accioné insistentemente [...]. La escena era espeluznante [...] el fuego había ascendido rápidamente hasta el telar y caía una lluvia de pavesas junto a pequeños trozos de tela en llamas que te los tenías que quitar de encima para que no te prendieran; [...] Aun así, nunca tuvimos sensación de peligro. [...] había amplitud suficiente para poder correr si era necesario, no había humo [...] me fui hacia la manguera para mojar las telas que cubrían las butacas, por no salía agua: no estaba conectada. Y, con la sola idea de salvar la sala, corrí hacia el escenario, dando la vuelta por el vestíbulo, para accionar el telón de agua. [...] Los extintores estaban sin cargar. Las mangueras estaban conectadas. No funcionaba el telón de agua. No había nada que hacer (2009h: 125-128).

Minutos después del incidente⁴¹ y ya en el vestíbulo del Teatro Español, apareció atravesando la calle el Alcalde para informarse de lo sucedido, cuya primera reacción, según el testimonio de Campos, fue de absoluta perplejidad aunque a causa del incendio sino por el aspecto del autor:

[...] cuando le dijeron que era el del camello, se vino hacia mí hecho un energúmeno y me gritó desafortunadamente: “¿Sabe usted lo que le digo? Que lo mismo que he acabado con las casas en ruinas del Madrid cochambroso, voy a acabar con el teatro de mierda de los intelectuales”. Impresionante. Me dejó sin habla. “Sí, señor; diga usted que sí”, fue todo lo que pude articular (2009h: 129).

⁴⁰ Chapete era el regidor de la puesta en escena de *7000 gallinas y un camello*. Este y el apuntador, Burgos, formaban parte del equipo técnico del Teatro Español. Recuerda el autor en el “Cuaderno de bitácora” que la relación con el dicho equipo técnico fue bastante fría, a excepción de los mencionados, que se implicaron desde el principio en el trabajo de Campos García. Este fue otro motivo añadido que contribuyó a la falta de fluidez a lo largo del proceso del montaje. Relata el autor: “Burgos, que me sugirió innumerables correcciones de texto, todas acertadísimas, y cuyo oficio, apuntando casi sin palabras, sólo a base de muecas, era todo un espectáculo. Qué pena que no existan grabaciones de este modo de trabajar” (2009h: 115).

⁴¹ El incendio del teatro suscitó todo tipo de opiniones. Los sectores más radicales y alternativos creyeron que había sido el propio Campos quien destruyó intencionadamente el teatro con el deseo de acabar con el teatro burgués. Muchos pensaron que la culpa fue del colectivo Guerrilleros de Cristo Rey para acabar con el autor porque también ensayaban allí. Incluso se llegó a pensar que había sido una conspiración del Ministerio, que quería acabar con ambos. El caso es que nunca se logró saber cuál fue la verdadera causa del incendio, pues la policía dio el caso por cerrado alegando que había sido un cortocircuito, aunque era bastante improbable porque las luces funcionaron al inicio el incendio.

Mientras los bomberos calmaban el fuego y Jesús Campos intentaba salvar todos los materiales del decorado con la ayuda de algunos miembros del equipo, apareció Mario Antolín Paz, el Director General de Teatro y Espectáculos, cuyas primeras palabras a Campos fueron: “Chico, estás gafado” (130). Al parecer, aquella guasa, que circuló por todo el Ministerio, no sentó muy bien a nuestro autor:

Y tenían razón, estaba gafado. Pero no sólo yo, España entera llevaba cuarenta años gafada con el Caudillo y sus camaradas [...]. Argumentar el gafe como causa, por más que se adobara con una sonrisa, fue una bajeza con la que pretendieron desactivarme (130).

Después del trágico incendio⁴², Jesús Campos contaba, tal vez con cierta ingenuidad, con que el Ministerio le reservara un nuevo teatro nacional, seguramente el María Guerrero, para el estreno de *7000 gallinas y un camello*. Sin embargo, pronto empezaron a surgir los impedimentos. Campos se reunió con Mario Antolín a fin de negociar la financiación de un nuevo estreno de la obra, pero este, en cambio, pretendía cerrar el asunto con el reparto de indemnizaciones a diestro y siniestro sin ningún acuerdo de estreno⁴³. En contra de lo esperado por la administración, Jesús Campos no cede a los chantajes y se niega a cobrar la indemnización económica. La posibilidad de estrenar su obra en un teatro nacional es una oportunidad que no está dispuesto a perder e inicia una nueva lucha con la administración, que solo responde con negativas o silencios.

La desaparición en prensa de *7000 gallinas y un camello* y la ausencia de comunicados oficiales que informasen del destino de la obra después del incendio suscitaron que un buen número de espectadores preguntase acerca del retraso de la pieza premiada con el Lope de Vega. La sección de espectáculos del periódico *ABC*, con fecha martes 10 de febrero de 1976, anunciaba lo siguiente:

“SIETE MIL GALLINAS Y UN CAMELLO”--- Son muchos los lectores que de manera insistente se interesan por la suerte del estreno del premio Lope de Vega 1974, Jesús Campos. La única noticia relacionada con el asunto es la que se refiere a su estreno inmediatamente después de “No más mostrador” en el María Guerrero (S/N, 1976: 69).

⁴² La prensa dio la noticia inmediatamente. Véanse los periódicos *Hoja del Lunes* (20 de octubre, p. 15), *Pueblo* (20 de octubre, p. 41), *ABC* (21 de octubre, p. 10) y *Ya* (21 de octubre, s/p).

⁴³ El director Mario Antolín propuso como solución pagar los sueldos íntegros a la compañía, a los técnicos y a Jesús Campos, así como la reparación o reposición de todo aquello que hubiera sido arrasado por las llamas del incendio, como los instrumentos musicales de la orquesta, el vestuario o el decorado. El posible estreno en otro teatro nacional no era una opción para el Ministerio. De hecho, mientras Campos intentaba reclamar el estreno en el María Guerrero, la misma sala estaba firmando ya la siguiente obra para estrenar.

Tras la negativa del Ministerio, los productores Justo Alonso y Daniel Martínez ofrecieron a Jesús Campos sus teatros para estrenar la obra en circuito comercial, pero el autor rechazó ambas propuestas por el deseo –y el empeño– de presentar su obra entre los muros de un teatro nacional, ya que así lo prometía el Premio Lope de Vega. Campos finalmente consiguió su objetivo, aunque tuvo que recurrir a medidas extraordinarias. Cuando en el Teatro María Guerrero se estaba ensayando la función *La feria de Cuernicabra*, señal de que no se iba a programar *7000 gallinas y un camello*, Campos urde un plan peculiar. Hizo correr el rumor, convenciendo a todos de la idea, de que llevaría un camión lleno de gallinas a la puerta del María Guerrero la noche del estreno de *La feria de Cuernicabra* como protesta por el abandono de su obra. Los rumores llegan a oídos del director de Teatro y Espectáculos del Ministerio, Antolín Paz, quien, invadido por el miedo al escándalo, cita a Campos para solucionar el asunto. El 3 de noviembre de 1975 se firma el documento en que este confirma que la Dirección General se compromete al estreno de *7000 gallinas y un camello* en el María Guerrero. Días más tarde, con motivo del fallecimiento de Franco el 20 de noviembre, la Dirección General nombra un nuevo director, Francisco José Mayans. En un principio, el cambio de dirección parecía complicar aún más el estreno de la obra, que ya había padecido suficientes infortunios. Mayans, por el contrario, se muestra receptivo a la puesta en escena en un teatro nacional, como recuerda Campos García: “desde el principio, apoyó el montaje; venía de ver teatro y, aunque mi propuesta pudiera parecerle inusual, su actitud siempre fue civilizada” (2009h: 135).

Por fin, la obra premiada dos años antes con el Lope de Vega se estrenaría el 25 de marzo de 1976, coincidiendo con el Día Mundial de Teatro, en un teatro de titularidad pública, de entre los que fue seleccionado el Teatro de la Princesa de Valencia. La presentación de *7000 gallinas y un camello* se celebraría en el Teatro Principal de Zaragoza el 8 de marzo y entre el 22 de abril y el 23 de mayo de 1976 la obra se representaría en el María Guerrero para cerrar la temporada⁴⁴. Así, con el itinerario cerrado y la censura aprobada sin cambios sustanciales, Jesús Campos reanuda los ensayos con Taller de Teatro⁴⁵.

⁴⁴ Anteriormente, el periódico *ABC* confirmaba oficialmente que *7000 gallinas y un camello* será estrenada, después de los obstáculos, a comienzos del mes de diciembre (“La escena al día”, martes 25 de noviembre, 1975, p. 57). Por fin, el 4 de febrero de 1976 (p. 58), el *ABC* volvía a anunciar que el estreno de la premiada con el Lope de Vega se produciría a principios de la temporada de 1976, tras la obra *No más mostrador*.

⁴⁵ A consecuencia del retraso en el estreno, primero por el incendio y después por los obstáculos administrativos, la obra tuvo que volver a ser presentada nuevamente a la Junta de Ordenación de Obras Teatrales, que había cambiado su nombre a petición del director del Ministerio de Información y Turismo,

Desoyendo las quejas e ignorando las reticencias de la administración y de los ayuntamientos, pues creían que el autor tampoco debía asumir los modos de promoción de la obra, Campos insiste en que la estrategia de publicidad tenía que incluir un camello. Finalmente, el Ayuntamiento cede a las peticiones del autor y consigue que cada mañana, por las calles cercanas al Teatro de la Princesa de Valencia y de Zaragoza, pudiese pasear el camello con los carteles de la obra, que había diseñado el propio Campos con la ayuda de su hijo de nueve años, Kutu: “me hizo una propuesta que acepté de inmediato, pues su trazo infantil me pareció de lo más apropiado; supongo que por las conexiones que siempre he creído ver entre la infancia y la utopía” (Campos García, 2009h: 138). Gracias a estos testimonios, podemos comprobar que ya en aquellos años inaugurales Jesús Campos se sumerge íntegramente en el hecho escénico y asume cada faceta de los espectáculos, desde la escenografía, la dirección y el guion hasta el diseño de los carteles, la promoción del espectáculo y, en ocasiones, incluso la interpretación.

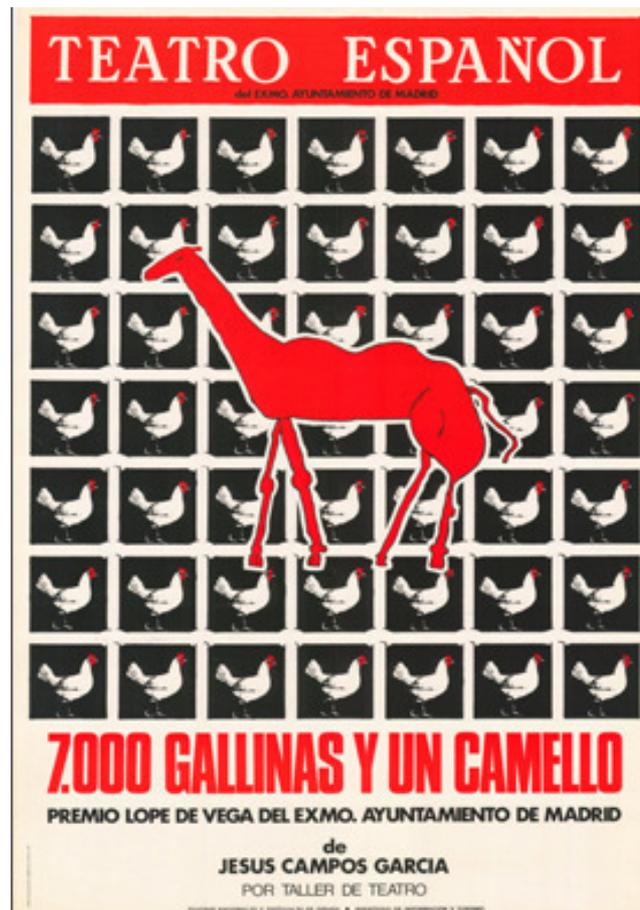
Cuando la obra se traslada a Madrid para las funciones en el Teatro María Guerrero, el Ayuntamiento de la capital se niega a autorizar la exhibición del camello. Sí consiguió, en cambio, una gran presencia televisiva. Campos negoció –más bien peleó una vez más con el funcionariado– la intervención en un programa de TVE de gran audiencia, *La noche del sábado*, en el que apareció para presentar la obra acompañado por varias gallinas y un camello. El Ministerio, además, financió gratuitamente un anuncio publicitario para exponerlo en televisión durante dos meses. Y así se hizo, solo que absurdamente porque se empezó a emitir una semana después de que la obra fuese retirada de cartel.

Es imprescindible hacer hincapié en que desde que la obra fue escrita en 1973 hasta el estreno acordado en marzo en el Teatro de la Princesa de Valencia, transcurrieron tres largos años en los que la coyuntura política había transformado radicalmente el panorama actual que iba a acoger la obra de Campos, especialmente por el fin de la dictadura y los inicios de la transición a la democracia. El autor también reparó en esta circunstancia social y añadió una parte final en forma de epílogo para que el sentido de la obra fuese más acorde a los recientes acontecimientos y no quedase obsoleta por el paso del tiempo. Y es que, dice Campos, “la sociedad en la que vivimos y a la que nos dirigimos

León Herrera, para aligerar la apariencia represora aunque la verdadera intención no fuese tan aperturista (Muñoz Cáliz, 2005a: 281). En cualquier caso, como es sabido, la censura tuvo presencia hasta la firma de la Constitución en 1978. *7000 gallinas y un camello* fue aprobada en febrero de 1975 para mayores de 14 años.



Jesús Campos García en la puerta del Teatro Princesa de Valencia



Cartel de 7000 gallinas y un camello que diseñó el propio Jesús Campos García

escribe con nosotros” (2009h: 141). El nuevo cierre de *7000 gallinas y un camello* alumbra un final esperanzador, que mira hacia el futuro y hacia el cambio y que se colma de luz y vida a golpes de rock and roll que, como bien explica José Monleón (1976: 39-40), pretenden “barrer el pasado –cargando con los personajes de la obra como si fueran muñecos– y plantear el comienzo de una época distinta”.

Al fin, con todo preparado, llegó el día del estreno. Dado que el planteamiento de la obra era de corte realista –o hiperrealista, mejor dicho–, Jesús Campos quiso que los actores y las actrices no fuesen conocidos por el público, es decir, un “elenco sin demasiada carga mediática” (2009h: 117). Campos se quedó muy satisfecho con el estreno anterior con Taller de Teatro, así que la interpretación contó una vez más con Isa Escartín, Enrique Morente, Ana Viera Solares, Julio Roco, José Carlos González, Alberto Casas y Felipe Pérez. A este reparto se sumaron Carlos Mendy y Alberto Bové, que ya habían trabajado con nuestro dramaturgo en la empresa *Nacida ayer*, al igual que la Orquesta de Cámara *Vivaldi* y el grupo de rock sinfónico *Zumo*. Kety de la Cámara, Carlos Meneguini y Enrique Espinosa trabajaron por primera vez con el dramaturgo.

Los periódicos *El Noticiero* y el *Heraldo de Aragón* dieron la noticia del estreno de la obra e incluía la “Autocrítica” que había compuesto Jesús Campos, donde explica mínimamente, por un lado, el sentido de *7000 gallinas y un camello* y, por otro, el carácter de su grupo: “somos un ‘engendro’ mitad grupo independiente (taller de teatro) mitad compañía nacional, circunstancia que se da por tratarse del premio Lope de Vega” (1976d: s/p). En la prensa nacional, el estreno tuvo una gran repercusión de crítica, aunque cosechó más menciones la presentación en Madrid en el María Guerrero. Ciertamente la representación de una obra en un teatro nacional generaba una alta expectación, sobre todo porque había sido premiada con el prestigioso Premio Lope de Vega, a lo que habría que sumarle la curiosidad ante el destino de la obra por la cancelación y el retraso tras el inesperado incendio del Español. En líneas generales, las críticas recopiladas se mostraron favorables a la propuesta de Jesús Campos, que también recibió comentarios verdaderamente feroces.

En el estreno absoluto de Zaragoza, el crítico de *El noticiero*, Martínez Benavente, aprecia la complejidad y el riesgo escénico asumidos por Campos, todo “un experimento teatral muy interesante y ambicioso, que en general obtiene buenos resultados” (1976: s/p). Sin embargo, cree que el montaje resultaba tan complejo que repercutió a la coordinación y realización del espectáculo, aunque, al mismo tiempo, también valora encarecidamente el sentido esencial del espacio escénico, un “auténtico alarde de

medios”, sin el que la obra perdería fuerza y espectacularidad. A esta opinión generalizada entre la crítica se sumó Ángel Brunet del *Aragón Exprés* cuando destaca el gran trabajo de Jesús Campos como director y escenógrafo, cuyo fruto, considera, ha sido un montaje escénico insólito y realmente formidable (1976: 8). Vázquez-Prada en el *Heraldo de Aragón* también se muestra de acuerdo con que la obra presenta una magnífica estructura, con diálogos sobresalientes logrados gracias a la fluidez y también a la interpretación, pero se detiene en el prólogo y en el epílogo, que estima especialmente de gran originalidad. Desde el periódico *Amanecer*, José Jiménez Aznar resalta la puesta en escena y la crítica desde el humor inteligente, pero la sensación final después de visualizar el espectáculo fue de decepción, pues creyendo que la obra seguiría las formas del absurdo, perdió “grandeza la representación, y hasta llegamos a enterarnos de una fábula trivial, corriente, vulgar” (1976: 14).

Al crítico Alcedo, en el periódico *Levante*, el estreno en el Teatro Nacional de la Princesa le pareció que el montaje de la obra contaba con una “precisión” y una “expresividad extraordinaria” (1976: 28). También destaca el perfecto equilibrio entre el contenido y la puesta en escena, del que resulta una efectiva mezcla de realismo y simbología, pues la propuesta estaba “sólidamente construida” gracias a una acertada dirección y escenografía del autor en plena concordancia con el mensaje. No tan entusiasta se mostró el comentarista del periódico *Las provincias*, quien calificó la obra de “extraña” y “ardua” (S/N, 1976a: 42). Aun destacando positivamente la variada muestra de claves escénicas, opina que la distribución teatral peca de un fuerte “desequilibrio formal” que se ve empeorado por una dirección de escena carente de dinamismo y agilidad. Concluye que toda la amalgama de elementos escénicos y la mezcla de registros suponen que la obra quede envuelta por “un aire de tragedia costumbrista” y “benaventina”.

Como ya hemos mencionado, el estreno en la capital obtuvo muchas más reseñas críticas en prensa y, por tanto, más variadas, que nos proporcionan una buena muestra de la marcada dualidad del pensamiento en la España de aquel momento. El crítico de *El Alcázar*, Díez Crespo, admira profundamente la excitante mezcla entre el realismo de la historia y el surrealismo de la puesta en escena, en la que “el espectador va de sorpresa en sorpresa a través de las audacias escénicas del autor” (1976: 31). Las dosis de surrealismo, tal y como señala Díez Crespo, saca la obra de la monotonía reinante en el teatro del momento, por lo que le resulta un espectáculo “audaz” y “divertido”. De

acuerdo con Crespo, Antonio Valencia aprecia no solo la precisión de la dirección y el montaje, sino también la fantástica mezcla entre realidad e idealismo (1976: 43).

Por otro lado, Eduardo G. Rico también elogia la exquisita labor con el montaje escénico, en el que el autor “ha puesto los cinco sentidos” (1976: s/p). Sospechando que algunas críticas o públicos más tradicionales no entenderían la lectura simbólica de la obra, afirma rotundamente que “quien no llegue al sencillo esquema de Campos es que está cegado a toda sensibilidad y tiene obturados todos los conductos mentales”. Sin embargo, advierte que los diálogos son insustanciales y desatinados, lo que llegó a provocar una sensación de cansancio en el crítico a lo largo del espectáculo. Muy al contrario que Rico, para Julio Trenas del periódico *Arriba* sobresale la calidad del texto frente a la puesta en escena, que también valoró como un acierto. El crítico H. P. F. del *ABC* cree que la miscelánea de códigos opuestos configura un interesante “drama rural” de “desarrollo inteligente” (1976: 57). También valora positivamente la loable dirección y puesta en escena, pero se muestra insatisfecho con el final, que califica como “forzado” (57) a causa de las funciones musicales y el abuso de la simbología: “Campos debió pensar que sólo había hecho teatro al uso –como si esto fuera poco, cuando es bueno–, y, a partir de ese punto, cabe a empezar a disentir de sus procedimientos” (57). Pese a la defensa del teatro más conservador, señala que “Jesús Campos es bastante más que un autor teatral: es un creador de espectáculos con garra” (57). Al igual que el crítico del *ABC*, Pablo Corbalán considera que es “una comedia dramática rural” (1976: 29) y también coincide en destacar la asombrosa puesta en escena, que

revela la existencia de un autor ambicioso que posee gran intuición dramática, un profundo sentido de la teatralidad y que es al mismo tiempo un director de escena de facultades poco corrientes. Su labor en este aspecto puede considerarse magistral, así como la creación del espacio escénico.

El primer aviso de caducidad por el paso del tiempo desde la composición hasta el estreno vino desde las páginas de *Ya* con la crítica de Juan Emilio Aragonés: “una trama argumental que entonces pudo parecer abiertamente crítica resulta ahora leve, vulgar y hasta regresiva” (1976: 39). Además, la presencia metafórica de las gallinas le parece un recurso explotado previamente por Mediero y la idea del camello “apenas se sostiene”. Como el resto de comentaristas, reconoce que la puesta en escena es verdaderamente inteligente y ayuda a mejorar “el endeble argumento”. Retillero, en las páginas de *¡Hola!*, también sugiere que la obra no resulta eficaz por el retraso de más de dos años, aunque la escenografía es extraordinaria y hace florecer la propuesta textual. Sin profundizar

demasiado en el análisis de la pieza, Josefina Carabias augura un buen futuro entre el público juvenil por los recursos de la puesta en escena y la banda de rock, que asombró placenteramente a los espectadores presentes a diferencia de las gallinas, cuya presencia distraía del contenido (1976: 8).

Aunque el crítico Eduardo G. Rico ya había avisado de que cualquiera que no entendiera la obra no tenía ni un ápice de sensibilidad e inteligencia, muchos comentaristas, de criterios señaladamente más conservadores, reconocieron su perplejidad e incomprensión ante *7000 gallinas y un camello*, a la que propiciaron observaciones furibundas. José Antonio Gabriel y Galán, en *Fotogramas*, señala que el lenguaje le resultó demasiado simplón y expone:

Uno tiene mucha paciencia en el teatro. Está acostumbrado a textos sesudos, incoherentes. Pero estoy por asegurar que pocas veces en mi vida me aburrí como en estas “7000 gallinas”, juego cruel de corderitos que abocaba al sueño irremediablemente (1976: s/p).

Sin duda, una de las críticas más despiadadas hay que atribuirle al comentarista Orqui de *La Codorniz*, que no encuentra ni un solo acierto en todo el espectáculo e incluso llega a afirmar que el Premio Lope de Vega lo consiguió Campos por sorteo. El crítico parece no haber entendido nada de la propuesta de Campos, que además considera manida:

Me siento obligado a decir, para dar un cierto testimonio de mi –como se dice ahora– fiabilidad, que el par de “test” de inteligencia que en mi vida me he sometido he logrado un IQ que bordeaba los 150 (estando entre 100-120 la normalidad). También he de manifestar que he visto, de mejor o peor gana, unos cuantos centenares de obras de teatro y las he entendido, en mayor o menor medida, todas. Con todo esto pretendo simplemente significar que no debo ser un caso excepcional de estupidez. Dejada constancia de esto, paso a comunicarles que no entendí en absoluto el principio ni el final de la función que me ocupa. [...] Para mí todo esto es, o bien un arcano, o bien una extravagancia, o bien una simple majadería (1976: s/p).

Tampoco el crítico de la revista *Fuerza Nueva*, de corte tradicional, se queda corto cuando afirma que ninguno de los elementos, ni siquiera los intérpretes, estaban a la altura de un teatro nacional. De hecho, ironiza sobre que el hecho de que Campos y su equipo se hayan tenido que contentarse con el teatro más bello y noble –y a la italiana para más inri–, cuando hubiesen preferido de marco un garaje o una fábrica. En contra de todos los comentaristas, argumenta que si el montaje escénico es tan espectacular, con un río y gallinas auténticas, se debe a la financiación y los medios de un prestigioso teatro nacional; y añade que el alarde técnico tan solo sirve para relucir un texto pésimo que

solo presenta “palabrotas” y “porquerías” (S/N, 1976: 36), por lo que recomienda al autor encarecidamente que abandone las funciones escénicas para que aprenda a escribir según las normas de “una comedia bien hecha”.

Y recordemos otras opiniones publicadas en la prensa que se mostraron más imparciales. Desde *Blanco y Negro*, Carlos Luis Álvarez incluye a Campos entre la nómina de autores vanguardistas y valora el ejercicio escénico, pero señala que el tratamiento hiperrealista no le hace ningún favor al conjunto del espectáculo, ya que se pierde contundencia y todo queda demasiado restringido por el peso de la realidad. En *La Actualidad Española*, Arcadio Baquero sentencia que la obra, con más virtudes que defectos, alcanza un resultado equilibrado y convincente, sobre todo por el esfuerzo escénico del autor. Por último, José Monleón define el espectáculo como “una parábola crítica de la moderna historia de España” (1976a: 63) y considera que la obra contiene gran valor artístico y compromiso crítico. También detecta que en algunas partes del drama el ritmo dramático decae, pero el elemento que más desatinado encuentra es el epílogo final, que intenta resolver un asunto histórico que no había sido mencionado en toda la pieza.

Algunas de emisoras de radio también estuvieron pendientes del estreno, lo que pone de manifiesto una vez más la relevancia y celebridad del Premio Lope de Vega⁴⁶. *La Voz de Levante*, con un comentario de Ángel Jiménez Torres, transmiten su agrado a los oyentes ante una “obra magnífica”, “de calidad excelente” y “digna del premio, de ser vista, e incluso más de una vez” (2009: 177). El locutor también subrayó la portentosa puesta en escena que ofreció Jesús Campos. La otra emisión, *Radio Madrid*, contaba con Basilio Gassent, quien ya conocía y valoraba positivamente el texto de *7000 gallinas y un camello*. Sin embargo, reconoce que con el montaje el resultado queda “soberbio y convincente” (2009: 178). Por último, destaca, al igual que todos los comentaristas en prensa o radio sin excepción alguna, la vehemente recepción del público, que aplaudió fervientemente al final de la obra, con ovaciones entre las que se reconocían los gritos de “bravo”.

Inmediatamente después de que *7000 gallinas y un camello* acabase su ciclo de funciones y fuese retirada de las carteleras, la crítica teatral empezó a olvidar la obra de

⁴⁶ Se trata de dos emisiones de radio recogidas por Berta Muñoz Cáliz en el volumen especial de *7000 gallinas y un camello*, editado en 2009 por la Junta de Andalucía (pp. 177-178). Las críticas radiofónicas fueron enviadas a Campos por los locutores, de manera que se rescataron del archivo personal del autor para la publicación de la obra.

Jesús Campos García, cuyo primer estreno en diversas salas de titularidad pública no logró evitar cierta exclusión de la vida escénica. Aunque la puesta en escena había recogido un buen éxito en líneas generales, nuestro dramaturgo sufrió la indolencia con la que el medio teatral solía tratar a los autores noveles, especialmente si sus formas de creación y sus propuestas dramáticas escapaban a los cánones establecidos, como era el caso de Campos García (José Monleón, 1980 134).

Pasado cierto tiempo, Campos retoma la escritura teatral y compone un guion musical de estilo flamenco, *La cárcel nuestra de cada día*, sobre la que relata: “La colaboración con Enrique Morente [...] propició que escribiera esta pieza flamenca que, al no interesarle a él, dejó de interesarme a mí” (Campos García, 2011f: 50). Por este motivo, la obra nunca fue estrenada y hasta la actualidad permanece inédita. La obra, en cambio, que sí accede al público en 1976 mediante la publicación es *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú* en un volumen colectivo editado por José Monleón que recogía la mesa redonda celebrada en el seminario del año anterior del Gabinete de la Universidad de Granada⁴⁷.

Al año siguiente, el 23 de marzo de 1977 obtiene el Premio Eulalia Asenjo de la Real Academia Española por la obra sainetesca *En un nicho amueblado*, cuya publicación corrió a cargo de la revista *Primer Acto*. El periódico *El País* informaba de la concesión del galardón al día siguiente y enumeraba la larga lista de premios con los que ya contaba Campos García para evidenciar la ineficacia de los reconocimientos y los títulos que en nada favorecían las posibilidades de estreno de las obras teatrales de nuestro hombre de teatro (S/N, 1977: en línea).

Durante los primeros meses del año 1977, Jesús Campos se encuentra inmerso en un proyecto escénico del que, por primera vez, no es el autor. Se trata de la obra de Fernando Arrabal *Oye, patria, mi aflicción (O la torre de Babel)*, cuyo estreno tendría lugar el 26 de mayo en el Teatro Barcelona para posteriormente representarse en el Teatro Martín de Madrid bajo la dirección de Carlos Augusto Fernández⁴⁸. De tal modo, Jesús Campos estuvo trabajando en los ensayos con la compañía de la actriz Aurora Bautista, ya que era el responsable de la escenografía y la producción ejecutiva del espectáculo. Si

⁴⁷ La edición incluye una entrevista de José Monleón con cada autor y la publicación de una obra, de manera parcial o íntegra. En el caso de Jesús Campos García, la obra fue publicada en su totalidad. Además, como excepción, se recogieron dos entrevistas del dramaturgo con José Monleón. El volumen se tituló *Cuatro autores críticos (José Martín Recuerda, José María Rodríguez Méndez, Francisco Nieva, Jesús Campos)* y fue editado por el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada.

⁴⁸ Prohibida aun el 13 de junio de 1975, la obra sería representada en otros países, como Bélgica, Brasil y Alemania, por entonces República Federal de Alemania.

reparamos en la evidente hostilidad y frialdad que la crítica y el público dispensaban a los espectáculos estrenados de Arrabal, aparte de la ruina económica de los estrenos, aceptar la colaboración en esta propuesta teatral fue una decisión bastante arriesgada por parte de Jesús Campos. Contra todo pronóstico, todo el equipo del montaje salió airoso y la puesta en escena de *Oye patria mi aflicción* obtuvo una recepción excelente de crítica y de público, quien respondió con una enorme aclamación, aunque la asistencia al estreno fuese notablemente escasa.

Posteriormente, la Dirección General de Coordinación Cultural del Ministerio de Información y Turismo de Peñaranda del Duero inicia unos ciclos de teatro que incluyen la impartición de varios cursos especializados. Jesús Campos es invitado al evento como docente, por lo que acude a tierras burgalesas para dirigir un Curso de Práctica Escénica que iba destinado únicamente al profesorado. Por otro lado, y sin retomar todavía la labor teatral, el autor asiste a una exposición colectiva celebrada en Madrid cuyo eje temático es la “Escenografía Teatral Española” desde 1940 a 1977, año en que arranca la exposición. La maqueta que Campos había realizado para *7000 gallinas y un camello* fue seleccionada por Andrés Peláez para la colección itinerante que se exhibiría primero en la sala Galería Multitud. Una vez finalizada la muestra en la capital, la maqueta debía viajar hasta Praga para otra exposición internacional, pero en mitad del proceso surgen ciertos problemas administrativos que Campos resuelve finalmente con la retirada de la maqueta:

(se negaban a pagarme el diseño de la escenografía si no entregaba un boceto, tal como se especificaba en el contrato), semanas después de retirarse la obra de cartel, hice el dibujo “póstumo” que se conserva actualmente en el Museo Nacional de Teatro Almagro (Campos García, 2009h: 109).

A finales de año, Jesús Campos retoma la escritura teatral y compone una pieza infantil, género con el que jamás había experimentado hasta la fecha y al que no había prestado demasiada atención. No deja de sorprender que el autor se inclinara por el teatro para la infancia y la juventud, fundamentalmente porque apenas dos años antes acababa de estrenar en varios teatros nacionales gracias al Premio Lope de Vega. Además, en esta época en España, el teatro infantil era –y aún hoy en día es, aunque cada vez en menor medida– un género denostado y de escasa producción.

Con todo, la pieza, *Blancanieves y los siete enanitos gigantes*, se estrenaría varios meses después de haberla finalizado, ya en el año 78. Siguiendo el tradicional esquema argumental del cuento de Blancanieves, Jesús Campos pretende advertir a los niños sobre

los peligros de los abusos de poder y los daños de las manipulaciones. Para ello, propone una versión transgresora del texto clásico en la que los enanitos, aunque no lo saben todavía, son en realidad gigantes engañados y esclavizados por el poder para que extraigan oro –no carbón– mientras cuidan a una joven Blancanieves envenenada por un televisor –no una manzana–, que será salvada por un atípico príncipe.

Debemos tener en cuenta que la obra está compuesta en el marco social de la democracia, cuando el país todavía se estaba acostumbrando a las nuevas libertades y a la supresión del sistema opresor. Sin duda, la actitud esperanzadora de la pieza ante un colectivo que había sido duramente coaccionado y que logra derrocar al poder guarda una estrecha relación con la circunstancia histórica a la que aludimos. Curiosamente, pocos días después del estreno de la obra se firmó la Carta Magna de la Constitución. No obstante, Campos siempre ha mantenido que *Blancanieves y los siete enanitos gigantes* fue escrita específicamente para un público infantil, aunque también existieran claves y códigos para los adultos. El cartel de la obra diseñado para el estreno rezaba así: “un espectáculo musical para mayores y niños”, pues el autor se oponía categóricamente a la división de públicos. El 9 de diciembre de 1978 Campos García declaraba al periódico *El País*:

Nos presentamos en horario infantil [...] porque a primera vista *Blancanieves...* parece cosa de niños, y así lo han entendido los empresarios de sala. Nuestro propósito es hacer teatro y hacerlo bien; si se ha conseguido, niego la división entre espectáculo de niños o de adultos. Un cuento puede, debe tener, la magia necesaria para interesar al niño y dentro de esa cáscara caben elementos de interés para espectadores de cualquier edad. En cualquier caso, hay que salvar a los niños de la ñoñería y la subnormalidad (Campos García en S/N, 1978: en línea).

Como es norma en su poética, el autor se hizo cargo de la dirección, la escenografía y hasta de la coreografía y las canciones, que fueron compuestas con la ayuda del grupo de rock *Zumo*, con quien, como ya sabemos, trabajaba habitualmente en Taller de Teatro. Pero no solo se responsabilizó de estas labores, sino que también intervino como actor interpretando el papel de Espejito Mágico, aunque no era lo previsto: “el ‘Espejito’ lo monté con otro actor, pero tuvimos que sustituirlo...” (Campos García en Martín, 2002: en línea). Esta circunstancia ya la había vivido Campos no muchos años atrás cuando tuvo que sustituir en el espectáculo *7.000 gallinas y un camello* al mismísimo Enrique Morente, por lo que actuó, cantó y salió por los aires durante dos funciones.

Después de que la obra estuviera de gira por varias ciudades de los alrededores de la capital, se programa el estreno en esta para el 2 de diciembre de 1978 en el Teatro

Barceló con un amplio elenco: Antonio Álvarez Cano, Ignacio Campos, Carmen Gran, Juan Flores, José Luis de la Fuente, Nati Magallón, Abel Navarro, José R. Olsen, Nieves Rincón, Antonio Ross, Paco Sánchez, Marisa Sanz y Miguel Ángel Suárez. El estreno de *Blancanieves y los siete enanitos gigantes*, como era de esperar, pasó desapercibido para el público e igualmente para la crítica, de manera que pocos medios de comunicación se hicieron eco de la representación. Cinco días después del estreno absoluto en el Barceló, el grupo Taller de Teatro denunciaba en las páginas de *El País* la lamentable situación que atravesaban el teatro y la cultura en general:

Taller de Teatro no es ajeno al vacío cultural del país y siente bajo sus pies el abismo de una sociedad que considera la cultura como una actividad recreativa y no formativa, que, niega a los “cómicos” el compromiso con la realidad, en la medida que es una sociedad de espaldas a la realidad (S/N, 1978: en línea).

En principio, el conjunto de la crítica se manifestó de manera positiva hacia el estreno, pero desde luego no presentó ni un ápice de entusiasmo ni efusividad. El crítico del periódico *Ya*, Manuel Gómez Ortiz, define el espectáculo como “una versión algo contestaria” (1978: 39) del cuento infantil original e insiste en que solamente “algo” porque encuentra que el planteamiento sería válido para niños, pero demasiado evidente para los adultos por la ausencia de ironía. Lejos de profundizar más en la reseña del estreno, concluye que la obra fue en general agradable, con un atrezo musical y escénico muy adecuado para el asunto que trataba Campos. Andrés Moncayo, de la *Hoja del Lunes*, resalta la acertada superposición de planos, uno infantil y otro maduro, que no le restan encanto a una versión del cuento tradicional y consigue entretener al espectador adulto (1979: 31). Otro crítico del mismo periódico elogia la magnífica aptitud escénica de Jesús Campos, a quien también le achaca, por otra parte, falta de originalidad por haber recurrido a un cuento, ya que, si niños y adultos no extraen nada con la versión clásica, resultaría más enriquecedor imaginar mundos nuevos que expresen el pensamiento crítico del autor (S/N, 1979: en línea). Desde el periódico *Arriba*, Julio Trenas valoraba positivamente el intento de Jesús Campos de “acercarse al niño con una bella fabulación escénica” (1978: 32) y, aunque considera que la puesta en escena es “de verdadero cuento”, piensa que la propuesta no es eficaz porque el lenguaje infantil que propone Campos resulta verdaderamente complicado para los niños.

La comentarista Rosana Torres, de la *Guía del Ocio*, tal vez fue la más benevolente con el espectáculo, del que solo subrayó los aciertos –musicales, interpretativos y escenográficos– y el interés para ambos tipos de públicos, pues se trataba

de una versión “revolucionaria”, “divertida” e “ingenua” (1978: 68). Precisamente esta ambivalencia de receptores fue el desacierto que más destacó en *Triunfo* el crítico José Monleón (1978: 58), que percibe un planteamiento contradictorio en tanto que era demasiado simple para los adultos y excesivamente compleja para los niños. Añade, además, que pese a ciertas ráfagas de brillantez escénica, la realización estuvo muy desequilibrada, sobre todo por los errores técnicos y el empleo del playback.

Aunque el propio José Monleón no le había consagrado una de sus mejores críticas a Jesús Campos, la escasa repercusión *Blancanieves...* había dejado sorprendido al crítico, que se preguntaba con mucha perplejidad: “¿Cómo entender que un autor, que había obtenido el Lope de Vega y había dirigido su obra en el María Guerrero, estrenara luego sin la menor expectación?” (1980: 134). Y agrega:

Para mí, *Blancanieves y los siete enanitos gigantes* fue un experimento discutible, sobre todo porque no aclaraba el campo vital de su inspiración, oscilante entre un teatro “infantil” y un teatro “de vuelta”, en el que la iconografía se manejaba a menudo con cierta ironía. Con todo, era un trabajo del que era necesario hablar y en el que se buscaba una forma de “teatro total”, con máscaras, música, textos, canciones, bailes e imágenes integrados a un intento de lenguaje muy acorde con el sentido que tiene Campos del teatro (134).

Tras el desapercibido estreno de la pieza infantil, Campos inicia otros trabajos en el ámbito de la escenografía preparando el decorado de obras de autoría ajena. Así, por ejemplo, diseñó la puesta en escena y asumió la dirección del recital de rock sinfónico *Cabellera de Berenice*, un espectáculo musical que se estrenó en el Teatro Alcalá Palace. De este modo concluye Jesús Campos García la década de los setenta, una etapa altamente productiva y de numerosos éxitos que lo sitúan como uno de los autores más prometedores del momento.

1.5. Años ochenta: las consecuencias del desencanto

Desde finales de 1978 en que se produjo el estreno *Blancanieves y los siete enanitos gigantes* y durante los dos años posteriores, Jesús Campos desaparece del panorama teatral y aparca toda actividad relacionada con la escritura o la escena. El autor, en una entrevista posterior a estas fechas con José Monleón, explica los motivos de esta retirada temporal, que guardan una estrecha relación con el contexto histórico, por un lado, y la situación teatral, por otro. En estos años, Campos confiesa sentirse confundido con el nuevo horizonte escénico que había dibujado la llegada de la democracia:

A niveles creativos he perdido sintonía, [...] ante esta situación de ambigüedad, necesito tiempo, fermentar el caldo. Escribir ahora sería contar lo que previamente sabes por conocimiento, pero bucear, hacer que emerjan las tensiones y los conflictos que la nueva situación produce necesita sedimentación (Campos García en Monleón, 1980a: 136).

Esta sensación del autor, que mucho tiene que ver con el desencanto generalizado que brotó tras el fin de la dictadura en los sectores artísticos, se verá agravada por un sistema teatral que dificultaba el acceso a los escenarios de los autores vivos comprometidos. En el caso de Campos, además, también habría que añadir, como un obstáculo más a considerar, la concepción totalizadora del hecho teatral, como él mismo relataba en 1980 a José Monleón:

[...] que no siempre se entiende, defiende a capa y espada que las cosas sean como creo que deben ser, y aún así jamás quedo satisfecho del trabajo. Esa actitud es incómoda e impide la maniobrabilidad, lo que empeora la situación ya de por sí lamentable en que se mueve cualquier autor (Campos en Monleón, 1980a: 138).

Unos ciclos teatrales organizados por el Centro Dramático Nacional (María Guerrero) y destinados al “Análisis del Teatro Español” son los que reincorporan a Campos nuevamente a la actividad teatral. Aparte del autor, también fueron convocados otros dramaturgos, entre ellos Bergamín, Morales, López Mozo y Alberto Miralles, este último con quien compartió sesiones Jesús Campos⁴⁹. El objetivo del ciclo consiste en dar a conocer al espectador una muestra sucinta de las obras teatrales que durante la época dictatorial permanecieron en la oscuridad por razones antidemocráticas y que ahora bajo el marco de una sociedad liberal deben ser analizadas, sin atender a criterios basados en la vigencia o la caducidad de las composiciones. José Monleón, que coordina este primer ciclo con Campos y Miralles, así explicaba el sentido de estas actividades:

Basta tener claro que la historia de nuestro teatro moderno ha sido irregular y escasamente democrática. Y que de ella emergen una serie de autores y de obras que, arrinconadas en su día, sería injusto volver a enterrar alegando que perdieron vigencia por ser otras las circunstancias. [...] ¿Cómo descartar sistemáticamente el interés de un teatro español que es, en tantos aspectos de la vida cultural, todavía nuestro presente? ¿Qué propuestas formales a interpretaciones críticas no contiene y merecen ser conocidas, analizadas y aún debatidas por el público? (Monleón, 1980b: 6).

⁴⁹ La primera sesión del ciclo estuvo dedicada a Alberto Miralles y su grupo Los Cátaros. Se llevó a cabo una lectura escenificada de su obra *Crucifernario de la culpable indecisión*, mientras que en la segunda Alberto Miralles realizó una comunicación sobre su última etapa creadora con Cátaros. La segunda sesión estuvo protagonizada por Jesús Campos.

Cuando recibe la invitación al ciclo, la primera reacción de Jesús Campos no fue del todo positiva, ya que entre las actividades teatrales programadas por el Centro Dramático Nacional se encontraba la lectura dramatizada de un texto elegido por el autor. Aun sintiéndose motivado por la propuesta, Campos García pensaba, como reza su vocación escénica, que los formatos que no implican la puesta en escena –la lectura dramatizada o la edición– son un medio insuficiente de comunicación con el público que solo consigue la desmembración del conjunto. Por esta razón, nuestro dramaturgo preparó varias actividades que complementasen la lectura dramatizada con el propósito de que los asistentes a las sesiones en el María Guerrero pudiesen comprender la esencia del texto elegido, *Es mentira*, mediante una visión lo más totalizadora posible de su teatro:

[...] la necesidad de descuartizar el trabajo y mostrarlo despiezado, contradiciendo mi opinión de que teatro no son muchas cosas que se juntan sino solo una, me llevó a la conclusión de que, descuartizadas o no, tendría que mostrar el mayor número de “componentes” posible. Y en este sentido se organizó el programa (Campos García, 1980:141).

En primer lugar, Campos organizó una exposición de todos sus materiales teatrales que tituló *Imagen teatral* e incluía reportajes fotográficos de los estrenos, vestuario, programas de manos y maquetas. A continuación, José Monleón debía relatar a los oyentes la trayectoria creadora –literaria y escénica– de Campos desde un punto de vista crítico. Después de la presentación de Monleón, Jesús Campos intervino para realizar ante el público un recorrido a través de su labor teatral desde los inicios hasta 1980, acompañado durante la exposición por varios músicos, según informaba el diario *El País* en su sección cultural⁵⁰. El grupo de rock *Zumo*, Gragoriana Santo Tomé, Carmen Gran y Enrique Morente tocaron algunas de las canciones que habían sido interpretadas en los diversos estrenos de Jesús Campos, de quien los músicos también relataron varias anécdotas sobre la personalidad del autor y sobre sus diversas facetas de director, actor, bailarín y escenógrafo. De tal modo, el programa diseñado por Jesús Campos ofrecía una pequeña muestra de su trabajo en un intento de acercamiento con el público, ahora ya más preparado para la recepción de la obra *Es mentira* gracias a la información que había recibido en las jornadas.

Por fin llegó la hora de la representación de *Es mentira*, que había sido elegida por Jesús Campos de entre todas sus obras porque, según el criterio del autor en ese

⁵⁰ “Análisis del Teatro de Jesús Campos en el María Guerrero”, 3 de febrero de 1980, s/p. En línea: <http://elpais.com/diario/1980/02/03/cultura/318380403_850215.html>

momento, se trataba de su mejor propuesta teatral hasta la fecha (Campos García, 1980: 142). Aunque únicamente se esperaba una lectura dramatizada de la pieza de Campos, durante el tiempo previo al ciclo, nuestro autor estuvo ensayando con las actrices asignadas por el Centro Dramático Nacional por el siguiente motivo: “la sola idea de su lectura me repugnaba, tenía la necesidad de llegar a la representación y casi se consiguió” (142). Para alcanzar esta meta, muchos fueron los que se implicaron en el propósito del autor y, por ejemplo, Juan Ortíz Mendivil realizó un pequeño montaje audiovisual, mientras Nuria Espert “robó horas como pudo de sus ocupaciones del Centro y de su montaje *Doña Rosita* para interpretar una Santa Teresa con toda su sabiduría teatral” (142); Concha Doñaque, Concha Egea, Isabel Miranda y Eloína Casas “sufrieron el incómodo papel de las ratas con gran eficacia”; Maite Brik y María Jesús Sirvent hicieron los papeles protagonistas; Gabriel Llopart y Ramón Durán colaboraron con papeles secundarios que “hicieron espléndidamente” (142). Fruto de este primer ciclo nació el volumen *Teatro de Oposición (I)*, publicado en 1980, que incluía la publicación de la obra *Es mentira* junto a una entrevista de José Monleón con Campos y un estudio crítico de este sobre su teatro –además de la obra de Alberto Miralles y el correspondiente estudio con la entrevista a cargo igualmente de Monleón–.

A finales de año, esta última pieza de Jesús Campos, *Es mentira*, consigue por fin estrenarse en el Teatro Lavapiés de Madrid con nueva producción. La noche del 22 de diciembre subirá a las tablas un nuevo elenco diferente al de los ciclos del María Guerrero y únicamente Maite Brik, que “peleó el papel en la lectura” (Campos García en Laborda 1981: 68), repetirá en la nueva dirección de Campos. La actriz Elisa Montes, esposa de Antonio Buero Vallejo, interpretará a Santa Teresa y Victoria Rodríguez a Manuela, “papeles que leyeron entonces María Jesús Sirvent y Nuria Espert, respectivamente. Lola Pons, Gloria Vergara, Nuria Clemente, Onofre Fraile y Félix García, completan el reparto” (68). Las demás facetas del espectáculo fueron asumidas por Jesús Campos, a excepción de la escenografía, que esta vez realizó en colaboración con su hijo Jesús Campos Crespo. Tenemos noticia de que la obra estuvo en cartel más de un mes gracias a una entrevista con Ángel Laborda que concede el autor al diario *ABC* el sábado 31 de enero de 1981⁵¹.

⁵¹ Según el prólogo de Cristina Santolaria a la edición de la obra de 1995, publicada por la Universidad de Alcalá en Revista *Teatro*, la recaudación en taquilla indica que la asistencia de público fue bastante oscilante, pasando de un recaudo de 8.600 pesetas el 26 de diciembre a una máxima de 66.700 pesetas el 18 de enero de 1981. Tras el intento de golpe de estado del 23-F, el público deja de asistir al teatro aunque la obra seguía en cartel.

Nuestro dramaturgo lleva al escenario una historia sobre el abuso de poder y la violencia, “una reflexión sobre la represión y el escapismo. El dolor, la angustia y el humor amargo como respuesta” (Campos García en Laborda, 1981: 68). La protagonista, Matilde, está enclaustrada en el sótano y custodiada por su hermana Manuela, que mantiene el encierro aun sin recordar el motivo del mismo. La soledad de Matilde es paliada únicamente por las apariciones de Santa Teresa de Jesús y las conversaciones con unas crueles ratas que habitan el sótano. Finalmente, un pelotón de verdugos con cuerpo de rata, capitaneados por la hermana –también medio rata–, llevan a cabo el fusilamiento de Matilde.

La obra fue compuesta en 1975, pero el origen de la misma se remonta a siete años atrás, cuando el autor se encontraba en un piso de Madrid durante un trabajo de decoración. Mientras estaba arreglando la casa, el piso de encima sufrió una avería en las cañerías y Campos, junto a su equipo, subió para solucionar la fuga de agua:

[...] había una mujer... Estaba sola, sin muebles; bueno, un colchón hecho trizas. Y un olor... Estaba acurrucada en un rincón. Y bichos había... ratas, cucarachas, chinches... qué sé yo. Por lo visto, era la hermana quien la tenía encerrada. [...] Pasado un tiempo, y después de haberlo olvidado, me acordé. Algo, no sé, lo trajo a mi memoria. [...] La situación era de una teatralidad total: una mujer encerrada entre ratas. Y como quien se sienta en la butaca para ver la representación, yo me senté a escribir a ver lo que pasaba (Campos García en Martín, 2002: en línea).

A medida que avanza la escritura, el autor comienza a vislumbrar el sentido de *Es mentira*. Una semana antes de empezar la composición de la pieza se habían producido los últimos fusilamientos bajo el régimen franquista en Hoyo de Manzanares, Burgos y Barcelona el 27 de septiembre de 1975⁵². Numerosas instituciones internacionales, como la ONU y la Unión Europea, solicitaron la detención de las ejecuciones e incluso México pidió que España fuera expulsada de Naciones Unidas. En España, sin conocer el clamor exterior, se hicieron protestas y manifestaciones contra la pena de muerte en las que Jesús

⁵² Cinco condenados a pena de muerte, los últimos del franquismo, fueron fusilados en esta fecha: Xosé Humberto Baena, José Luis Sánchez-Bravo, Jon Paredes Manot, apodado Txiki, Ángel Otaegui y Ramón García Sanz. Fusilado en Burgos, Otaegui era miembro de ETA y estaba acusado del asesinato de un guardia civil en un atentado en Azpeitia. Juan Paredes Manot asaltó un banco en el que murió un policía, por lo que fue condenado a muerte en Barcelona. Los demás fueron fusilados en Madrid por ser miembros del FRAP (Frente Revolucionario Antifascista y Patriota). Véase “La justicia argentina pide datos sobre ministros del franquismo”, *ABC*, 27 de diciembre de 2011, en línea: <<http://www.abc.es/20111227/internacional/abc-justicia-argentina-franco-201112270836.html>>, “Los últimos fusilados por Franco”, *El País*, 28 de septiembre de 2015, en línea: <http://politica.elpais.com/politica/2015/09/27/actualidad/1443359326_402220.html>, y/o “Los últimos fusilamientos del franquismo”, *El Mundo*, 08 de septiembre de 2015, en línea: <<http://www.elmundo.es/cronica/2015/09/08/55e9e7c746163fe61b8b4595.html>>

Campos participó. Aun así, confiesa lo siguiente: “en ningún momento se me pasó por la cabeza escribir sobre una cosa así. Quiero decir que me hubiera parecido una frivolidad: que maten a alguien y tú te pongas a escribir teatro” (Campos García en Martín, 2002: en línea).

Por tanto, solo después de haber terminado *Es mentira*, Jesús Campos descubre que la obra estaba estrechamente relacionada con este episodio histórico tan preciso de la sociedad española del tardofranquismo. Aunque “nadie escribe en el vacío”, nos dice Campos, porque “escribes en un lugar, en un momento histórico y lo que te rodea escribe contigo” (en Muñoz Cáliz, 2012a: 218), el dramaturgo pretendió distanciarse en lo posible de la anécdota histórica y brindar a la obra una significación más profunda. Más allá de la denuncia de los últimos fusilamientos del régimen, Campos reconstruye el eterno conflicto entre la libertad y la represión o el del individuo contra la omnipotencia del sistema.

La crítica que registró el estreno, sin embargo, no encontró por ningún lado esta pretendida dimensión universal y la gran mayoría de reseñas incidió en la caducidad de la obra, apoyándose especialmente en el hecho de que había sido escrita cinco años antes de su estreno. Por ejemplo, Antonio Valencia (1981: s/p) cree que la obra está tan condicionada por el contexto histórico que, si se ubicase la acción en otro país extranjero, como Camboya, el sentido quedaría totalmente desarticulado. Sin negar la calidad de la obra y el dominio escénico del autor –por el uso de la simbología, el juego con las ratas o la presencia de Santa Teresa–, el crítico de la *Hoja del Lunes* observa que el tiempo transcurrido perjudica gravemente a la obra, cuyo telón de fondo social se encuentra desgastado y usado.

Por su parte, el crítico J. C. Avilés (1980: s/p) anota el desequilibrio entre la abstracción del texto y el realismo de la escenografía, que puede confundir al espectador sobre la intención de la obra, aunque también reconoce la calidad del lenguaje teatral de la puesta en escena. El comentarista Díez-Crespo (1980: s/p) se muestra igualmente de acuerdo con que la obra no está perfectamente conseguida, pero rescata la calidad del espacio escénico y valora muy positivamente el contenido crítico de *Es mentira*. Si bien a Ángel Fernández Santos de *Diario 16* (1981: 29) el intento le parece inteligente y audaz, también es cierto que señala más fallos que aciertos. Para el crítico, los diálogos son discordantes con la situación planteada y resultan demasiado explícitos; además, le parece que el desarrollo del drama es contradictorio, sobre todo porque el ritmo es consecuencia de las sorpresas del argumento y no de la interiorización o evolución de la trama. El

comentarista culpa al autor por responsabilizarse de todo el montaje y finalmente tacha a Jesús Campos de ambicioso. A Alberto Fernández Torres (1981: s/p) de *Cambio 16*, que resume la obra como la pesadilla de una pena de muerte, le parece que el conjunto trae reminiscencias de la vanguardia europea y sobre todo de la generación del Nuevo Teatro Español por la denuncia del poder público y el uso de símbolos, como también enjuiciará el crítico Luis Eduardo Siles en *Pipirijaina* (1981: 42). Por este motivo, considera que es una pieza convencional con un asunto tratado infinidad de veces, cuyo conflicto podría haberse resuelto en los cinco primeros minutos, por lo que el autor cae en la repetición innecesariamente para resolver con un final precipitado.

En las páginas de *Ya*, Manuel Gómez Ortiz considera que el texto y la puesta en escena están perfectamente conectados y concluye afirmando que es “un trabajo lleno de dignidad” (1980: 35). Eduardo Haro Tecglen en *El País* también señala que la dirección y el espacio escénico “responden muy bien a la tensión de la obra” (1982: s/p) y subraya el carácter ambiguo del final, abierto a muchas interpretaciones. De la misma manera, Juan Emilio Aragonés (1981: 120), desde *Nueva Estafeta*, destaca el final abierto para argumentar en contra de la supuesta caducidad de la obra e insiste en el valor de la concepción global, que suministran al espectáculo mucha coherencia. Asimismo, Eduardo G. Rico en *Pueblo* opina que es una propuesta escénica y textual excepcional, probablemente la mejor de Campos hasta el momento –y del propio Teatro Lavapiés–, y reclama la atención de los medios y el público hacia un espectáculo sólido que escapa de la vulgaridad del teatro español. Aunque a veces la simbología le resulta excesivamente inteligible, el conjunto lo califica de “imaginativo”, “creativo”, “original” y de una “tremenda potencia dramática” (1981a: 30). La intensidad del dramatismo y la adecuación del montaje escénico también son destacadas en el *ABC* por Lorenzo López Sancho, quien, por el contrario, encuentra las claves simbólicas muy complejas (1980: 44). El comentarista de la revista *Pipirijaina*, Luis Eduardo Siles, reconoce que hay errores en la propuesta de Campos, pero no a causa del paso del tiempo, pues el autor ha abordado el asunto con tanta profundidad que sobrepasa el hecho histórico, aunque algunas frases, entiende, debían ser actualizadas. El crítico determina que *Es mentira* rompe con el conformismo del teatro, debido a que es un espectáculo “imaginativo”, “diferente” y “gratificante” (1981: 42).

Con motivo del análisis de dos espectáculos de las carteleras madrileñas en la publicación periódica *Lui*, Eduardo G. Rico vuelve a examinar el espectáculo de Campos un mes después. En la reseña muestra su disconformidad con aquellos críticos que habían

reprochado el carácter circunstancial de la obra por la excesiva vinculación del contenido al contexto social y añade que es una verdadera injusticia el rechazo del público porque, superando las limitaciones de recursos y promoción, la empresa teatral de Campos se ajusta perfectamente a la sociedad del presente gracias a la universalidad del asunto (1981: s/p).

Durante el período posterior al estreno de *Es mentira* en el Lavapiés, el autor continúa con su labor de decorador, a la que, en más de una ocasión y no sin ironía, Campos se ha referido como “su actividad principal, porque lo del teatro fue en los ratos libres” (en Serrano, 2012: 56). Participa en el proyecto de diseño del Centro Comercial La Vanguardia de Madrid en calidad de ayudante del artista César Manrique, responsable del boceto de los exteriores del centro. Esta colaboración se truncará cuando Jesús Campos se percata de que el plan en el que está embarcado es una mera estrategia para distraer al vecindario.

Por lo que respecta a la actividad teatral, nuestro dramaturgo no llevará a escena ninguna de sus obras, circunstancia que no implica directamente el abandono de la literatura dramática, pero sí de los escenarios. Meses antes del debut de *Es mentira*, Campos confesaba en una entrevista con José Monleón (1980a: 139), que aprovecharía cualquier oportunidad de estreno para aumentar la visibilidad en los escenarios: “Espero agazapado, y saltaré a la primera oportunidad, en cuanto se produzca un resquicio, atacaré, destrozaré lo que pueda y volveré a la retaguardia”. Y así lo hizo con *Es mentira*. Sin embargo, Jesús Campos tardará toda una década en volver a subir a los escenarios.

Esta etapa de su trayectoria personal y artística viene marcada por una fuerte crisis existencial derivada de su último estreno:

Acababa de estrenar *Es mentira*, una obra en la que se cuestionaba continuamente la realidad. [...] Todo era mentira, y esto era algo que llegó a afectarme de tal modo que acabé planteándome si mi teatro y yo mismo no seríamos también mentira. Un callejón del que no era fácil salir. Porque ya me dirás, pensando así, qué sentido tenía seguir escribiendo. Me hubiera gustado ser más original, pero, por lo visto, algo parecido le debió ocurrir a cuarenta millones de españoles. Un bachecillo de moral al que llamaron “El desencanto”. Pero como yo es que no me entero, pues me quedé traumatizado, como si fuera un problema personal (Campos García en Martín, 2002: en línea).

Una intensa sensación de desengaño provoca que el autor se cuestione su propia noción teatral y hasta su labor creadora. Jesús Campos concluye que la única premisa válida es que todo, incluso la realidad, es falso; a excepción, claro está, de la muerte. Bajo esta idea, nace la nueva obra del autor, *Danza de ausencias*, desde aquella última

composición de teatro infantil, que recordemos fue *Blancanieves y los siete enanitos gigantes* a finales de 1977. Fiel a la línea existencialista que marca estos años de la vida de Campos, *Danza de ausencias* es una recopilación de monólogos de varios personajes que por circunstancias diferentes han de afrontar su muerte.

Inicialmente, la composición de estas piezas breves la toma Campos como una práctica literaria, una manera de ensayar las formas teatrales. Mientras avanzaba en la escritura, comenzó a advertir el esqueleto de un posible conjunto escénico. No obstante, el autor no consideró ni por un instante la opción de la puesta en escena. De hecho, decidió adoptar los moldes televisivos y estructurar los monólogos como si fuesen episodios de una misma serie. De esta manera, delimitó los monólogos a un máximo de veinte minutos de duración y seleccionó una gama de personajes bastante variopinta. Una vez diseñado al detalle el conjunto de monólogos, que había acondicionado a las formas televisivas, Jesús Campos se reúne con el grupo de directivos de una cadena con la intención de vender la idea. En la propuesta, el autor había incluido un total de trece capítulos para la serie, que podría estar protagonizada por un elenco famoso, como reclamo de audiencia a un precio imperceptible porque solo había un actor por capítulo. Según el testimonio del autor, la cadena de televisión no aceptó su idea, pero la aprovechó para otro programa:

La serie aquella, infumable, en la que salían los actores contando su vida e interpretando trocitos de obras. Un horror. Que lo mismo podía haber estado bien, pero generalmente los que copian suelen dejar en lo que hacen el sello de su falta de imaginación (Campos García en Martín, 2002: en línea).

Con el paso del tiempo, el autor comprendió por fin que el motivo del rechazo de los directivos se debía a la superficialidad que las formas televisivas esconden en sí mismas:

[...] las muertes en televisión son muertes vacías de contenido, tanto las de ficción como las de los telediarios; la propia dinámica del medio, que no te permite detenerte, lo convierte todo en artificial, [...] la muerte en profundidad es incompatible con el consumo. [...] Mira que he cometido ingenuidades, pero como esta... Reflexionar sobre la muerte en televisión. Todavía se deben estar riendo (Campos García en Martín, 2002: en línea).

De nuevo, tras aquella fugaz experiencia como guionista de televisión, el dramaturgo abandona la idea de materializar sus textos y aparca durante largos años cualquier actividad creadora. Aun así, mantiene contacto con el mundo teatral al formar parte de la Junta Directiva del Círculo de Bellas Artes de Madrid, donde, meses antes a la incorporación de Campos, se había instaurado una nueva Junta Directiva, cuyo

presidente era Martín Chirino⁵³. El nuevo equipo directivo deseaba revitalizar el mundo de las artes escénicas tras el oscuro período de opresión. La sección de teatro del Círculo de Bellas Artes estaba dirigida por Fermín Cabal, quien por motivos personales renuncia al cargo, no sin antes recomendar a Jesús Campos. Nuestro autor acepta la dirección de los Teatros del Círculo en 1983, que mantuvo durante seis años, hasta 1989. A partir del nombramiento, Campos inicia una serie de actividades y propuestas que pretenden la difusión de los autores vivos y el acceso de sus obras a los escenarios. Las primeras decisiones se encaminan hacia la reforma de salas teatrales habilitadas para acoger este tipo de espectáculos, en concreto la Sala Fernando de Rojas y la Sala de Columnas, ambas en el interior del edificio del Círculo de Bellas Artes⁵⁴. La Sala Fernando de Rojas albergaba hasta junio de 1984 la Filmoteca Nacional y Campos, de acuerdo con la nueva junta directiva, decide sustituirla por una sala de teatro, cuyo primer estreno sería una versión de *La Celestina* dirigida por Ángel Facio. En octubre de 1984, Campos García concedía una entrevista a *El Público*, donde relataba los proyectos que llevaría a cabo como director de la sección teatral del Círculo de Bellas Artes de Madrid:

[...] aparte de arrancar con una *Celestina*, que es lo más apropiado para una sala que se llamará Fernando de Rojas, tenemos la idea de incluir en la mayor medida a los autores españoles contemporáneos, pero sin que haya tampoco una norma cerrada. Es decir, ¿por qué no hacer en un momento dado algo sobre Beckett, Genet o Albee? También tenemos clara la idea de unir, siempre que sea posible, las representaciones con conferencias, exposiciones, mesas redondas, conciertos de música contemporánea... una serie de actividades paralelas que enriquezcan y complementen la visión del espectáculo. [...] tenemos la intención de crear un espacio de experimentación [...]. De momento nosotros no estamos condicionados por ninguna exigencia de rentabilidad. Existe también un proyecto bastante definido de crear un centro de estudios y un espacio determinado para cursos de teatro (Campos García en Fernández Lera, 1984: 21).

Sin embargo, el recién estrenado cargo como director del programa teatral del Círculo de Bellas Artes no repercute en su actividad profesional, ya que Campos decide proseguir con la empresa de decoración, aunque en estos años de la década de los ochenta el autor intentará redirigir sus habilidades decorativas hacia un campo que esté relacionado con el mundo artístico y particularmente con el teatral. A partir de este momento, Jesús Campos profundiza en el diseño de salas que alberguen exposiciones

⁵³ La nueva Junta Directiva estuvo formada por Pedro García Ramos, Rafael Canogar, Mario Camus, Juan Genovés, Concha Hermosilla, Tomás Marco, Basilio Martín Patino, Josefina Molina, Lucio Muñoz, Francisco Calvo Serraller y José Luis Temes.

⁵⁴ Remito al portal virtual del Círculo de Bellas Artes, donde se muestra la historia de las salas, los espectáculos programados y un reportaje fotográfico de las mismas: <<http://www.circulobellasartes.com/alquiler-de-espacios/>>

pictóricas o en la instalación de espacios destinados a ferias artísticas, por ejemplo, en museos, galerías o centros financiados por los Ministerios.

Este mismo año La Avispa publica por primera vez *7.000 gallinas y un camello* en una edición muy completa que incluía un estudio introductorio de José Monleón, una entrevista al autor realizada por el crítico, un reportaje fotográfico de la representación y una selección de críticas periodísticas del estreno. La obra debía haber sido publicada diez años antes, pues las bases del Premio Lope de Vega obligaban al estreno y a la edición de la pieza galardonada. Sin embargo, cuando Miguel Narros asume la dirección del Teatro Español, ya en el periodo democrático, el compromiso del estreno se elimina de la convocatoria del premio. Como protesta, Jesús Campos García decidió renunciar a que *7.000 gallinas y un camello* se incluyera en la colección de obras dramáticas ganadoras del Lope de Vega y que, por tanto, no fuese publicada por la Asociación de Directores de Escena y el Ayuntamiento de Madrid. Fue esta una acción que el autor recordaba con humor en el posterior “Cuaderno de bitácora” de la misma obra: “Un gesto que no servirá para nada, pero es lo que tienen los gestos” (2009c: 133).

Mientras la editorial La Avispa publicaba, como hemos dicho, la obra *7.000 gallinas y un camello*⁵⁵, el autor irrumpe de nuevo en 1984 en la escritura teatral para componer la pieza larga *Entrando en calor*. En el escenario posterior a una tragedia nuclear, Jesús Campos presenta la historia de dos supervivientes que intentan fingir que nada ha ocurrido para reavivar el deseo sexual –idea que en la obra funciona como metáfora de vida–. Tras varios intentos frustrados, los personajes dejan al descubierto el autoengaño, la soledad y la impotencia, que los llevarán a la decisión del suicidio conjunto como fuerza liberadora de un mundo que ha llegado a su fin. La obra permanecerá varios años sin salir a la luz y hasta 1990 no subirá a los escenarios.

Ya casi a finales del año, en octubre de 1984, Jesús Campos García se sube a bordo de un nuevo proyecto de carácter pedagógico que organiza el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas. Se trata de la programación de varios talleres de dramaturgia y escritura dramática impartidos en Madrid, entre los que Campos figura como profesor. Casi más de una década antes se había producido una fuerte eclosión de prácticas formativas teatrales a través de los talleres, cuya presencia trajo consigo perceptibles avances en las técnicas de creación y en los oficios escénicos. La mayoría de

⁵⁵ Publicada diez años después de la obtención del premio Lope de Vega, la obra vino acompañada de un estudio introductorio de José Monleón, una entrevista realizada por el crítico al autor, un reportaje fotográfico de la representación y una selección de críticas periodísticas del estreno.

los laboratorios desarrollados en América del Sur comenzaron a llegar a España en la década de los ochenta, tal como relata el propio autor (2014a):

Los integrantes del Teatro Independiente, que con la muerte del dictador había entrado en vía muerta, acogerán con entusiasmo estas prácticas que en lo sucesivo les permitirán reconocerse como artistas del nuevo teatro frente a los cómicos del teatro burgués periclitado. [...] Los autores tardaríamos más en sustituir el “aprendizaje de oído” por el taller de dramaturgia (Campos García, 2014a).

El director del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas⁵⁶, Guillermo Heras, le propone a nuestro dramaturgo la creación de varios talleres dirigidos a autores jóvenes que quisieran especializarse en la escritura teatral⁵⁷. Desde el primer momento, Campos recibe la iniciativa con cierto recelo, pues no nos podemos olvidar de que el autor siempre ha defendido una concepción teatral global que rechaza la supremacía de lo textual. Guillermo Heras y Jesús Campos renegocian las pautas del taller y finalmente acaban concibiéndolo como una enseñanza práctica –que no teórica– de ambas esferas, la literatura dramática y la puesta en escena, porque, según Campos García (en Santolaria 1994: 234), la convergencia de estas facetas del hecho escénico en una misma figura ayuda a solventar cualquier obstáculo surgido durante el proceso creador y a frenar “el divorcio existente entre autor y escenario”. De esta manera, Jesús Campos impartirá el primer taller sobre escritura teatral y práctica escénica celebrado en España hasta el momento sobre aquellas materias. Con la aprobación del CNNTE, el autor dividió el programa en dos partes bien diferenciadas: una destinada a la escritura de textos de unos diez o quince folios y otra dirigida a la puesta en escena del texto compuesto previamente, cuya realización se produciría gracias a la colaboración de un grupo de actores y actrices⁵⁸.

Como nos relata Cristina Santolaria en un artículo sobre pedagogía teatral (1994: 233-235), a lo largo de las primeras sesiones Campos García llevó a cabo una amplia reflexión sobre la creación teatral, interrogando a su alumnado sobre las modas estéticas,

⁵⁶ De ahora en adelante, CNNTE.

⁵⁷ En 2014 la revista *Las Puertas del Drama* publicaba un monográfico sobre los talleres de teatro y la enseñanza teatral. Guillermo Heras reflexiona sobre la eficacia y la utilidad de los talleres desde los primeros que organizó desde el CNNTE: “Sobre los talleres de dramaturgia”, *Las Puertas del Drama*, 42, en línea: <<http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-43/sobre-los-talleres-de-dramaturgia/>>

⁵⁸ A raíz de esta primera experiencia, el CNNTE multiplicará la impartición de talleres y un buen número de ellos se impartirán en colaboración con otras instituciones, incluso en otras ciudades de la geografía española aparte de la capital. Al igual que Jesús Campos, otros profesionales del teatro, directores y sobre todo dramaturgos, como Alfonso Sastre, Alonso de Santos, Fermín Cabal o José Sanchis Sinesterra, combinarán la creación con los cursos y talleres de enseñanza teatral destinados a jóvenes escritores.

la definición de nuevos signos teatrales o la esencia del teatro y, lo que era más difícil, cómo llevarla a escena. Y como quien avisa no es traidor, Jesús reconocía al grupo en sus primeras sesiones que sus métodos no son los convencionales, aunque sí los eficaces:

El procedimiento puede ser tachado de poco metódico, de caótico incluso, pero lo que pretendo a toda costa es no imponer un sistema único, no condicionar la creatividad con la exposición previa de una fórmula normalizada. El resultado es siempre un abanico muy amplio de estilos escénicos, y la puesta en pie de obras tan diversas nos permite analizar, desde ángulos muy distintos, las disfunciones existentes entre texto y práctica escénica (Campos García en Santolaria, 1994: 235).

Con mucho sentido del humor, el autor afirma que después de la primera sesión de debate el curso podría finalizar, argumentando lo siguiente: “poco más cabe enseñar, el resto son cuestiones que ellos deben aprender, o mejor, que ellos deben incorporar a su bagaje personal” (234). Muchos años después y con varios talleres a sus espaldas, el autor confesará seguir con la misma actitud, poca amiga de las ortodoxias: “en ese terreno tan accidentado, el de los impulsos –y con herramientas tan precarias como la intuición–, es donde suelo impartir mis talleres” (Campos García, 2014a).

A este primer taller acudieron una serie de autores y autoras emergentes que pronto alcanzarían el éxito y el reconocimiento: Luis Araújo, Paloma Pedrero, Ignacio del Moral, Maribel Lázaro y José Manuel Arias. Jesús Campos y su antiguo alumnado fueron invitados al debate sobre “Nuevos autores españoles” que organizaba *Primer Acto* en 1986. Allí, conversando sobre la situación del teatro español del momento desde el punto de vista de un autor novel, todos los presentes manifestaron el valioso trabajo llevado a cabo por Campos en el taller y reconocieron que el aprendizaje del hecho teatral mediante la puesta en común y el intercambio de opiniones resultaba una experiencia extraordinaria. La asistencia a las sesiones estimulaba la imaginación y la escritura, fundamentalmente porque Campos García los acompañaba en la corrección de lo escrito anteriormente durante la puesta en escena de sus textos. Casi dos décadas más tarde, Paloma Pedrero relataba la experiencia en aquel taller y mostraba su agradecimiento a Jesús Campos, cuya labor inspiró la primera obra de su carrera:

Cuando yo empecé a escribir, todavía era algo muy nuevo lo de organizar talleres para dramaturgos. Pero tuve la suerte de participar en dos, impartidos ambos por pioneros en la cuestión. El primero lo dirigió Jesús Campos en 1985. [...] Gracias a mi experiencia como “tallerista” con Jesús Campos, dado el temperamento y sello de este autor-director de sus textos, de sus escenografías y hasta de su publicidad, dirigí por vez primera una obra propia, la que acabábamos de escribir. Jesús nos dio cuatro palabras, nunca lo olvidaré: “perro”, “piscina”, “palmera” o “pirámide”. Y nos pidió una obra breve que debíamos escribir en un fin de semana. Aquel fin de semana, en concreto, yo tenía que estar en el Festival de Cine de Valladolid,

presentábamos *El Pico 2* de Eloy de la Iglesia, en el que había participado como actriz. Y allá que me fui, con mi perro en la cabeza. Casi todos los alumnos elegimos al perro, como es natural, lo vivo es mucho más estimulante para generar un conflicto. Mi obrita se tituló Resguardo Personal. Y, aunque no podía ni imaginarlo entonces, ese texto se convirtió años después en lectura obligada de varias universidades de Estados Unidos. [...] Aprendimos mucho, aprendimos que una cosa es imaginar y otra poner en escena lo imaginado. Aprendimos que dirigir actores es una labor complicadísima. Aprendimos a enfrentarnos con nuestras propias palabras. A veces imposibles. Y yo, personalmente, me reafirmé en lo importante que es ser actor o haberlo sido, antes de aventurarse con la literatura dramática. Podría escribir muchas páginas sobre este taller, como verán, inolvidable para mí. (Pedrero, 2014: en línea).

Por su parte, Campos revelaba que la experiencia le resultó muy enriquecedora, pues le obligó a ordenar sus ideas teatrales y “a verbalizar el oficio, y eso siempre clarifica” (Campos García, 2014a). El autor concluye así en el debate:

No sabría decir en qué medida ha podido serles útiles la experiencia, para mí personalmente ha supuesto un reencuentro con muchas cosas, y la confirmación de que como de verdad se aprende es enseñando (1986: 62).

Durante las sesiones, Jesús Campos revisaba todas las piezas breves que habían compuesto los asistentes al taller para después entregársela a varios actores noveles que ensayasen una futura puesta en escena en la que elegían libremente los personajes que deseaban interpretar. Los ensayos tuvieron lugar en un antiguo hospital que se encontraba prácticamente abandonado –con el tiempo se convertiría en el actual Centro de Arte Reina Sofía–, un espacio abierto donde los autores noveles podían modificar aquellas partes que sobre la escena no terminaban de funcionar. Una vez corregidos los textos de cada autor, Jesús Campos logró organizar en el Colegio Mayor Isabel de España una función que compilaba las versiones definitivas y que contaba con un elenco profesional. El estreno del espectáculo cerraba el taller del teatro, con lo que las sesiones de ensayo se daban por finalizadas. Sin embargo, motivado por magníficos resultados y también por la amistad forjada durante el proceso, Jesús Campos decide prolongar las actividades con el grupo un año más.

Las reuniones de ensayo se celebraron en el Círculo de Bellas Artes algunos sábados al mes. Fruto de esta prórroga nace el espectáculo *Las tres gracias*, de cuyo espacio escénico se responsabilizó Campos, así como de la supervisión de la puesta en escena. El conjunto estaba compuesto por obras breves de Luis Araújo (*Fantastic Calentito*), Yolanda García Serrano (*La llamada es del todo inadecuada*), y José Manuel Arias (*Sintac*) y se estrenó dentro de las actividades de los “Teatros del Círculo” de Bellas

Artes, que coordinaba y dirigía el propio Campos. En cuanto a la escenografía, el dramaturgo diseñó un espacio diferente para cada obra o cada “gracia”, una propuesta escénica itinerante que procuraba reforzar el significado último de cada pieza –y que posteriormente desarrollaría con más profundidad en su espectáculo *Danza de ausencias*–, según relata Campos a continuación:

En la década de los ochenta, entre el “desencanto” y que me hice cargo de la programación de los Teatros del Círculo, apenas tuve tiempo (o fe) para montajes propios. Pude, sí, realizar intervenciones diversas, entre las que citaré (por ser precedente de otro dispositivo itinerante posterior) la escenografía de *Las tres gracias* (1986), que se representó en la Sala de Columnas del Círculo de Bellas Artes con tres escenarios independientes (uno para cada gracia). Para *Fantastic calentito*, de Luis Araújo, propuse un espacio envolvente y contenedor (público incluido) que potenciaba la atmósfera claustrofóbica de la obra. Para *Sintac*, de José Manuel Arias, la piscina (que origina y resuelve el drama) era signo obligado de un **espacio significativo**. Y, por último, para *La llamada es del todo inadecuada*, de Yolanda García Serrano (obra que apenas precisaba dispositivo escenográfico alguno), el azar nos brindó una ambientación excepcional que aproveché sin dudar. Y así, al iniciarse la representación, abríamos, a modo de telón, los cortinajes del gran ventanal que hay en la Sala: y allí estaba Madrid, con la cúpula de cristal del Banco de España y las torres del Palacio de Cibeles; edificios que, atendiendo nuestra petición, tuvieron la gentileza de iluminar todas las noches a la hora de la representación. Eran otros tiempos. Hoy, en el mejor de los casos, nos habrían cobrado la luz (Campos García, 2014: en línea).

El estreno tuvo lugar el día tres de enero de 1986 en la Sala Columnas del Círculo de Bella Artes con producción del Círculo y del CNNTE. Eduardo Haro Tecglen, desde de las páginas del diario *El País*, subrayó en su crítica la labor de escenografía e iluminación de Campos:

El espacio escénico y la iluminación los firma Jesús Campos, y en ellos se encuentra la densidad, la trivialidad o el misterio, la atmósfera, la creación de una preceptiva, el efecto. Jesús Campos es un autor, y ha hecho cariñosa y bellamente su trabajo para envolver el de sus alumnos. Como todo ello dura justamente muy poco tiempo, se puede uno detener en esa Sala de Columnas para admirar el trabajo de Jesús Campos, el del músico Luis Amaya y el del diseñador y realizador de los monstruos, Amador Rehak (1986: en línea).

Si bien el estreno había devuelto a los escenarios a nuestro autor, este no estaba plenamente convencido de retomar la práctica escénica, de manera que continúa únicamente con su tarea como docente y como director del área de teatro del Círculo de Bellas Artes. Además de la impartición de talleres y de los diferentes proyectos de remodelación de salas, Campos era responsable de la programación teatral del centro, que procuró, a fin de favorecer su presencia en la escena española, que fuese siempre comprometida con los autores vivos y en activo. Esta serie de actividades teatrales, entre

las que se encontraba *Las tres gracias*, como acabamos de ver, fue bautizada con el título los “Teatros del Círculo”, que arrancaron en octubre de 1984 y finalizaron en julio de 1989. Jesús Campos contó con la ayuda de Roberto Altozano –además de su auxiliar José Luis García– para la coordinación de los espectáculos y de Paca Lorite, Begoña Llovet e Inmaculada Alvear para la programación de los talleres. Las salas que habían sido reformadas previamente por orden de Campos –la sala Fernando de Rojas con una capacidad de 500 espectadores y la sala Columnas de 150– se utilizaron para las funciones programadas en los “Teatros del Círculo”. Asimismo, Campos García solicitó que otros espacios del Círculo de Bellas Artes fuesen habilitados para los espectáculos, como el vestíbulo del edificio (200 espectadores), el salón de baile (700 espectadores), la sala Minerva (50 espectadores) e incluso la fachada del edificio.

A lo largo de este período de actividades escénicas a cargo de Campos, se llevaron a escena obras de autores españoles y extranjeros, de origen hispanoamericano y europeo. También se incluyó un repertorio de obras clásicas, espectáculos de marionetas, danza y circo, además de diversas actividades culturales como tertulias radiofónicas, mesas redondas y festivales e incluso funciones de flamenco⁵⁹. Habría que añadir igualmente la programación de sesiones destinadas a la investigación teatral –celebradas en salas que se cedieron en más de diecisiete ocasiones a compañías profesionales– y la organización de talleres sobre interpretación, técnica teatral y escritura dramática impartidos tanto en Madrid como fuera de la capital –valga como ejemplo el curso que dio Campos en Vitoria en 1985–.

Una de las actividades de mayor repercusión de los “Teatros del Círculo” fue el ciclo dedicado íntegramente a Samuel Beckett, que se organizó en 1985, un año después de la proclamación de Campos como director. La propuesta surgió de una conversación con María Antonia Rodríguez-Gago, que había dirigido una exposición sobre Beckett en el Centro Pompidou de París cuatro años atrás, en 1981. Esta le plantea a Campos la posibilidad de realizar una exposición sobre la trayectoria de Beckett en el Círculo de Bellas Artes, en la que se incluiría todo el fondo documental de la Universidad de Reading (Inglaterra). Sin dudarle un segundo, Campos aceptó la iniciativa y propuso ampliar el proyecto con la puesta en escena de las obras del autor. Finalmente, y bajo el título “Muestra Beckett”, Jesús Campos organizó la representación de diez piezas del autor, una

⁵⁹ Consúltense el apartado “Gestión Cultural” del portal virtual de Jesús Campos García para conocer con detalle todas las obras teatrales y espectáculos que se representaron durante sus años de dirección del Círculo de Bellas Artes: <<http://jesuscampos.com/gestioncultural.html>>

exposición de materiales, proyecciones de videos y audiciones de guiones radiofónicos, además de varias conferencias y un coloquio al final del ciclo. El Teatro Rond du Point de París prestó al Círculo varias maquetas, fotos y programas, materiales a los que se sumó la exposición bibliográfica de las obras del autor editadas en Francia e Inglaterra.

Ante la falta de presupuesto, Campos comenzó a trabajar en el proyecto para sacarlo adelante con el mayor número de actividades posibles que atrajesen al público. Invitó al actor Jordi Dauder para que participase en las representaciones y propuso a Roberto Altozano, responsable de la producción de los Teatros del Círculo, que se encargase de la realización de la muestra, que también aceptó. Solucionado el proceso administrativo previo, Campos se dedicó a la organización del evento. Localizó a Pierre Chabert, actor y director del entorno de Samuel Beckett, con el objetivo de que inaugurara la Muestra interpretando *La derniere bande*, y de que asumiera la dirección escénica de *Nana*, *Impromptu de Ohio* y *Catástrofe*, todas ellas ya estrenadas en España. La puesta en escena de *Acto sin palabras (I) y (II)* corrió a cargo de Julio Castronuovo, pues este ya las había montado en otra ocasión. Lo mismo sucedió con *Vaivén* y *Qué hermosos días*, dirigidas por Ángel Facio y Sanchis Sinisterra respectivamente. Este último, además, preparó el montaje de la pieza *Primer amor* con su compañía Teatro Fronterizo. Campos también consiguió que el famoso actor que interpretó la obra en la cárcel Penal de San Quintín acudiese desde Estados Unidos para actuar en la obra que cerraba la muestra, *Company*.

Después de un intenso mes y medio que duró la Muestra Beckett, celebrada entre el 28 de marzo y el 5 de mayo de 1985 en las diferentes salas del Círculo de Bellas Artes, Jesús Campos se asombró del éxito del evento y agradeció la colaboración de todos aquellos que se implicaron en el proyecto:

En definitiva, una aventura acometida sin medios, que sólo fue posible gracias al entusiasmo y la generosidad de cuantos intervinieron en ella, y de la que puedo asegurar que lo mejor fue el resultado artístico que se logró en todas y cada una de las puestas en escena (Campos García, 2006i).

Entre las representaciones que Jesús Campos había programado para la temporada de 1984-1985 en el Círculo de Bellas Artes se encontraban una obra de Fernando Arrabal, *Fando y Lis*, y otra de Alfonso Sastre, *La taberna fantástica*. La coincidencia de ambos autores en cartelera hace que José Monleón solicite a Campos, en calidad de director de los “Teatros del Círculo”, una reflexión que posteriormente sería publicada en *Primer Acto* sobre la aparición de dos autores españoles vivos en la misma temporada. Con estilo

socrático y un tono marcadamente irónico, nuestro autor presenta una auto-entrevista en la que manifiesta en primer lugar su perplejidad ante la solicitud de Monleón ya que la concurrencia de ambos dramaturgos debería ser algo anecdótico. Que estas obras se representen en un mismo acto y suponga un acontecimiento, afirma Campos (1985: 74), es una muestra en sí misma de la preocupante situación de la dramaturgia del momento, sobre todo si se repara en los veinte años que separan la escritura de estas obras de su estreno. Así respondía Campos García a la crónica solicitada por Monleón:

YO PREGUNTANDO.- Y por qué poner en escena a estas alturas a Arrabal y a Sastre, autores del pasado, habiéndose muerto ya Franco, y con el agravante de que ellos siguen vivos, lo que no justifica ningún tipo de conmemoración.

YO CONTESTANDO.- Por casualidad.

YO P.- Cómo, ¿por casualidad? Un acontecimiento así, ¿no fue previamente diseñado? ¿No es el resultado de un análisis?

YO C.- Jamás pensé que el que dos autores españoles estrenaran en España fuera un acontecimiento.

YO P.- Bueno, son dos autores muy significativos.

YO C.- Mayor motivo para que sus estrenos se produzcan con cotidianidad. [...]

YO C.- Tanto Arrabal como Sastre deben tener una presencia continuada en nuestros escenarios. Que la circunstancia anecdótica de que sus funciones estuvieran aparcadas en salas vecinas haya armado cierto revuelo, no es sino un exponente de la situación aberrante de nuestro teatro, y debe ser motivo de preocupación y no jolgorio (Campos García, 1986: 74).

También en colaboración con *Primer Acto* y en fechas próximas a la publicación de la crónica, más bien auto-entrevista, sobre la programación de Arrabal y Sastre, Jesús Campos asiste a unos ciclos de debates organizados entre la revista dirigida por Monleón y el Círculo de Bellas Artes. Se celebraron doce mesas redondas a las que fueron invitados dramaturgos, actores, directores y otros especialistas para debatir sobre los temas más candentes de la situación teatral española, cuyas transcripciones posteriormente publicaría la revista en un apartado especial llamado “Sepatara”⁶⁰. Jesús Campos intervendrá en ocho de los doce debates.

El primero de ellos, celebrado a finales de 1985, abordó la presencia y el futuro de los nuevos autores españoles en el panorama teatral. Los participantes que se reunieron a petición de *Primer Acto* y el Círculo de Bellas Artes fueron los alumnos del primer taller que dirigió Campos. Allí se debatieron cuestiones que afectaban directamente a las políticas de los premios teatrales, a la situación de la cartelera madrileña, la necesidad de

⁶⁰ Los asuntos de los doce debates fueron “Los nuevos autores españoles”, “La ley de propiedad intelectual”, “La representación de clásicos”, “Los festivales de teatro”, “La ópera en el panorama actual”, “La enseñanza teatral”, “La labor de la crítica”, “La situación de los locales de teatro”, “El teatro español-latinoamericano”, “La vanguardia teatral”, “El realismo” y “El uso de la comedia con fines políticos”.

captar un público joven y las carencias de un sistema teatral que dificulta el acceso a los noveles. En la segunda mesa redonda, que se celebró en el Círculo de Bellas Artes el 8 de octubre de 1986 y que tenía por objeto “El teatro en el proyecto de Ley de Propiedad intelectual”, la participación de nuestro dramaturgo fue más activa⁶¹. Introducido y moderado el debate por José Monleón, como era habitual en las dinámicas de las reuniones, los participantes discutieron sobre el monopolio de la SGAE y las razones a favor o en contra de la existencia de la Ley de Propiedad Intelectual, así como las maneras de regulación de dicha Ley de la autoría teatral, del adaptador y el director de escena. Meses más tarde, el 23 de enero de 1987, nuestro autor asiste al debate “La representación actual de los clásicos”⁶². Moderando la mesa, José Monleón presentó la sesión y propuso varias cuestiones a debatir, entre ellas, la autoría en la representación de un clásico, los criterios de selección de los textos clásicos o el modo de representar un clásico en nuestros días. El 12 de septiembre del mismo año Campos acude a otro debate de los Círculos, cuya materia de discusión será “La enseñanza teatral” de los actores⁶³.

Antes de finalizar 1987 y en lo que se refiere a su vida personal, Jesús Campos formaliza la separación con su mujer Mercedes mediante las correspondientes Capitulaciones Matrimoniales. A pesar de que no se consuma oficialmente el divorcio hasta este año, la ruptura del matrimonio era un hecho palpable desde hacía más de una década.

Los inicios del año 1988 continúan determinados por las actividades teatrales del Círculo de Bellas Artes, ya que nuestro dramaturgo permanece alejado de la creación y de la puesta en escena. El 22 de febrero de 1988 participa en el sexto debate de la serie de doce organizada por *Primer Acto* y el Círculo, esta vez para abordar el asunto de “La crítica teatral”⁶⁴. La elección del tema estuvo motivada por la fuerte polémica que había surgido meses antes de la reunión entre Josep María Flotats y Joan de Sagarra. El número 52 de la revista *El Público* recogía el acalorado enfrentamiento, cuyo inicio se produjo a partir de los desencuentros entre varios autores y críticos, entre ellos Boadella, Terence

⁶¹ Los invitados al debate fueron Buero Vallejo, Arturo Castilla, Alberto Delgado, Ángel Facio, Ángel Fernández Montesinos, Ramón Hernández, Javier Matía Prim, Juan Mollá, y Domingo Ynduráin.

⁶² Participaron en el debate Ángel Facio, Manuel Canseco, Carmen Bernardos, Adolfo Marsillach, Rafael Pérez Sierra, José Luis Gómez, Josefina Molina, Carlos Espinosa, Domingo Ynduráin y Carlos Cytrynowski.

⁶³ El debate fue tan extenso que José Monleón prefirió publicarlo en dos números consecutivos y transcribir el coloquio íntegramente. Los asistentes fueron Ángela Bacaicoa, Ricardo Doménech, Carlos Gandolfo, Carlos Larrañaga, Antonio Malonda, Ana Marzoa, Jaume Melendres, José Manuel Pérez, José Carlos Plaza y Arnold Taraborrelli.

⁶⁴ La mesa redonda estuvo formada por Enrique Centeno, Gemma Cuervo, Guillermo Heras, Sebastian Junyent, Lorenzo López Sancho, Gerardo Malla, Miguel Narros y Juan José Seoane.

Moix, Marsillach o Eduardo Haro Tecglen. Pasada la euforia de las disputas, se retoma el asunto en el debate para someter a análisis la función de la crítica teatral, su pertinencia en el mundo de la escena y su labor, así como los factores que podrían influir en la elaboración de las críticas. Tan solo un mes después, Campos acude a la celebración el 21 de marzo de 1988 del séptimo debate “Teatro y autonomías”, donde se trata el desarrollo –y, por tanto, su repercusión– de la vida teatral en las comunidades de Madrid, Cataluña, Andalucía y Extremadura, cuyos representantes acuden al coloquio⁶⁵. Finalmente, el 11 de julio del mismo año Campos interviene el debate sobre “Locales de teatro”, que será el número ocho de la colección y el último en el que participe el autor⁶⁶.

Por otro lado, en el mismo año, 1988, recibe por segunda vez el Premio Borne de Teatro, dotado con 750.000 pesetas, gracias a la obra que había escrito cuatro años atrás, *De la realidad contemporánea (Entrando en calor)*. Según informa el 11 de noviembre del mismo año el periódico *Menorca*, un total de 42 obras optaron al premio y solo diez quedaron clasificadas para la ronda final de un certamen “que premia la teatralidad” (S/N, 1988: s/p). La noche del sábado 5 de diciembre se celebró una cena de gala en la que se proclamaría al ganador del premio, como relata en el mismo diario el periodista Tino Pons (1988: s/p), que también fue miembro del jurado⁶⁷. Sin embargo, Jesús Campos no acudió a la cena de la Fiesta de la Sociedad del Círculo Artístico y no pudieron informarle de la noticia hasta días después, pues el teléfono del autor no constaba en el dossier.

El mismo Tino Pons (1988a: s/p), cuando anunciaba en el diario *Menorca* que Jesús Campos se había alzado con el primer premio de la XVIII edición del Premio Borne, relataba que el dramaturgo ya había ganado previamente el concurso, en 1980, con la obra *Por los largos caminos de los cuerpos*, que fue traducida posteriormente al catalán por Pau Faner bajo el título *Per una vida més alta*. No obstante, no tenemos constancia de esta obra en el corpus de Jesús Campos García, por lo que suponemos que se trata de un error. Si regresamos un momento a la década de los setenta, recordaremos que Jesús Campos había ganado el Borne en 1973 gracias a su obra *¿Es aquí donde ha muerto mi*

⁶⁵ Los participantes del debate fueron Rafael Álvarez, Mari Paz Ballesteros, Jordi Maluquer, José Manuel López, Pedro Navarro, Santiago Paredes y José Luis Sánchez Mata.

⁶⁶ Asisten al evento Juan José Alonso Millán, Manuel Canseco, Ángel Fernández Montesinos, José Manuel Garrido, Ramón Herrero, Fernando Marín, Armando Moreno, Gustavo Pérez Puig y Antonio Vázquez de Castro.

⁶⁷ El jurado estaba formado por Lluís Casanovas y Joan López Casanovas, el arquitecto Domingo Doménech, el director de teatro Juan Elorduy, la actriz Mary Fontestad, Tino Pons y el concejal de cultura de la ciudad. La obra del autor David Barbero de Bilbao, *Gambito de Dama*, quedó segunda en la final.

*hermano?*⁶⁸. El Cercle Artístic de Ciutatella de Menorca, que convocaba anualmente el premio, editó el mismo año la obra galardonada de Jesús Campos, aunque no se comprometió a estrenarla, con lo que *De la realidad contemporánea*, que cuatro años atrás llevaba un título distinto, *Entrando en calor*, no sería representada hasta varios años después.

Al año siguiente, en 1989, Campos García decide probar suerte con el género narrativo y emprende la novela larga *El puente de la hiedra*, que terminará un año más tarde. El acercamiento a la narrativa se debe probablemente a que sus esquemas ideológicos y literarios tienden más a la introspección y no tanto a la acción vertiginosa que requiere el teatro, lo que entendemos se corresponde con el estado personal que atraviesa el autor en esta etapa vital. Sin embargo, una vez que termina la historia, Campos la deja inédita. Según algunas de las declaraciones que ha hecho el autor sobre su producción narrativa, suponemos que Jesús Campos no deseaba embarcarse en una nueva contienda, en este caso con la industria editorial, por publicar y difundir su obra.

Mientras tanto, la editorial In-Cultura publica una antología de poemas de Jesús Campos que titula *Mis 100 peores poesías* (I) y que dedica a sus cuatro hijos. El poemario es un compendio de composiciones poéticas de tono fresco y buen humor que el autor venía escribiendo desde 1955 hasta la fecha de la publicación, 1987. La edición incluyó un prólogo muy breve de Francisco Nieva, que recalca la “soltura, inspiración y desenfado” (1989: s/p) del autor ante un género alejado de su entorno teatral. Las palabras finales, a modo de epílogo y también en sucinto comentario, llevaban la firma de Ángel Berenguer. Los poemas no habían sido publicados en otra colección ni recitados en ninguna tertulia, por lo que sospechamos fueron composiciones creadas de manera diacrónica y, sobre todo, esporádica, ya que las poesías no mantienen una misma línea estilística ni temática; ni siquiera parece que quisieran ser recopiladas para su posterior publicación. De hecho, Campos siempre reconoció que la poesía era un medio de perfeccionar las habilidades literarias y de aumentar la soltura con la palabra. Tanto es así, que el título ya nos avisa de que habrá una segunda parte de la antología poética, pero esta jamás se materializó. Efectivamente, Campos nos relata esta circunstancia en una

⁶⁸ El periodista Miguel Ángel Mir, en el periódico *El Día* (1988: s/p) también equivocaba otro dato de la biografía del autor, en este caso, la procedencia de Jesús. En el titular aparecía lo siguiente: “El madrileño Jesús Campos, ganador del Premio Borne de Teatro de Ciutatella”. Como el autor se exilió tempranamente a Madrid, es fácil suponer que muchos desconocían su origen andaluz.

nota previa a los poemas cargada de humor, pues nuestro autor tiene el hábito de reírse siempre de sí mismo:

Selecciono para su publicación mis 100 peores poesías, avergonzado de no tenerlas mejores. Llegar a la “mayoría” de edad cargado de papeles y apenas poder salvar media “antología” produce una frustración que no sé si podré superar. La superaré. El próximo milenio, y si las circunstancias son favorables, se editará la segunda parte, con lo que contribuiré, en la medida de mis posibilidades, a la polución cultural que disfrutamos (1989: s/p).

A finales de 1989 Jesús Campos renuncia a su puesto de director de los “Teatros del Círculo”, que tras su salida permanecen varios años cerrados. La única noticia de que disponemos acerca de los motivos por los que Campos decide no volver a presentarse a las siguientes elecciones es una serie de discordancias entre los miembros de la Junta Directiva del Círculo de Bellas Artes. No por ello, como veremos a continuación, el autor abandona la defensa y la profusión del teatro español contemporáneo.

1.6. Años noventa: la incorporación definitiva a la escena española

El día 23 de abril de 1990, precisamente día del libro, se produce un acontecimiento histórico para los autores de teatro en España: deciden asociarse. Jesús Campos no dudó en ser partícipe de esta empresa tan favorable para la autoría española y formó parte de la primera Junta Directiva de la Asociación de Autores de Teatro⁶⁹, cuyo presidente en funciones fue Lauro Olmo y presidente de honor Antonio Buero Vallejo⁷⁰. La idea del asociacionismo ya venía rondando a los autores desde la llegada de la democracia, pero la existencia de la Sociedad General de Autores y Editores llevó a la conclusión a la gran mayoría de dramaturgos y sobre todo de instituciones oficiales vinculadas con las artes escénicas de que una asociación de esta naturaleza carecía de sentido. Sin embargo, los problemas en los sistemas de producción del teatro español eran una realidad cada vez mayor –valgan como ejemplo la reposición de clásicos, las trabas con los locales teatrales, el destierro de la palabra y del autor, la imposibilidad de estreno de la autoría viva o las inadecuadas políticas de subvenciones públicas–. Cuando los autores comprendieron que la defensa de los derechos del autor y la rehabilitación del

⁶⁹ De ahora en adelante, AAT.

⁷⁰ Como reseña Francisco Gutiérrez Carbajo (2013: 458), Jesús Campos García también es miembro desde su constitución de la Junta Rectora de la Asociación “Cultura, Sociedad y Progreso” y socio fundador de ECRIT (Espacio Crítico Teatral). Durante cierto tiempo formó parte igualmente del Consejo Superior de Teatro del INAEM (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte) y en los últimos años del Consejo de Cultura de la Comunidad de Madrid.

teatro español no se podían forjar en solitario, los dramaturgos comienzan a reunirse. Finalmente, Alberto Miralles toma la iniciativa y convoca a un grupo de autores en el seno de la Asociación Colegial de Escritores para proponerles el proyecto de la AAT⁷¹. Merece la pena citar aquí a Jesús Campos, cuya explicación del origen de la Asociación resume a la perfección el objetivo principal de los autores que se unieron:

Como dicen sus estatutos, la Asociación defiende la presencia y el reconocimiento social de los autores y mantiene y potencia su función en el ámbito literario y escénico. Y eso, ¿qué significa? Pues que hay que estar ahí, defendiendo nuestro derecho a existir. Algo que sistemáticamente se nos venía negando. “No hay autores”, se lamentaban los interesados en que no los hubiera. Un buen comienzo, y un aceptable resultado, porque ya existimos, aunque seamos malos. Por eso nos tienen que ayudar; digo yo que será para que seamos buenos. No se les cae de la boca: “hay que ayudar a los autores españoles”. Todo un logro, aunque no pasan de ahí. Ahora sólo les falta hacerlo, porque es que yo no veo ni una sola actuación defendida con convencimiento. Y es que, en el fondo, siguen pensando que no hay necesidad, que habiendo clásicos y autores extranjeros... Yo no digo que no seamos malos, pero si cogemos la misma vara de medir y prescindimos de todo lo que esté por debajo de nuestro nivel, tendríamos que cerrar el país (Campos García en Martín, 2002: en línea).

Aparte de la participación de Jesús Campos en las acciones inaugurales de la AAT, en la que continuó hasta el año 2016, y centrándonos en su actividad teatral, debemos recordar que en este mismo año (1990) el dramaturgo cumple diez años desde el último estreno en cartelera, *Es mentira* –no olvidemos que tras el fracaso del espectáculo *Nacida ayer* se retiró voluntariamente de la escena durante una década–. Sin embargo, por fin en esta época Campos reaviva el impulso creador que había estado aletargado, como bien recapitula el autor a continuación:

Las ganas de estrenar no me volvieron hasta el 90, diez años después, y mira que en ese período estuve al frente de los teatros del Círculo, vamos, que, de querer, hubiera podido estrenar con facilidad, pero es que ni por esas. Bueno, en los últimos años prácticamente me obligaron a que pidiera subvenciones, a ver si así me animaba, pero, según me las daban, las devolvía. Hasta que a la tercera, y ya fuera del Círculo, me decidí a estrellarme con *Entrando en calor*. (Campos García en Martín, 2002: en línea).

En efecto, Jesús Campos García regresa a los escenarios y *Entrando en calor* se estrena en la Sala Mirador de Madrid el 5 de diciembre de 1990 con Ángel de Andrés López y Lola Mateo interpretando los papeles protagonistas –y los únicos de toda la

⁷¹ El antecedente más inmediato de la AAT habría que atribuirlo al dramaturgo Lauro Olmo. Nueve años antes de la creación de la ATT, en 1981, tiene lugar una tímida iniciativa de asociacionismo de autores de teatro. Olmo solicita que los dramaturgos se inscriban en la Asociación Colegial de Escritores con la intención de hallar respaldo en una entidad ya consolidada. Sin embargo, el proyecto se detuvo y no se logró formar la asociación.

representación—. En esta nueva reincorporación a la escena y a pesar de los años de inactividad, Campos asume la dirección y la escenografía de la puesta en escena del texto, reafirmando nuevamente su concepción integral del hecho teatral.

Ya habíamos explicado en líneas anteriores que Jesús Campos presenta en esta pieza a dos supervivientes de un atentado nuclear, cuyos intentos de normalización de la vida postapocalíptica mediante juegos sexuales simbolizan “[u]na sociedad impotente y esterilizada, que oculta su realidad bajo una apariencia divertida y aburridamente erotizada, todo ello bajo la amenaza de un suicidio colectivo” (p. 5), como explica el autor en el programa de mano que se entregó la noche del estreno⁷². Con la intención de reforzar la verosimilitud del contenido de la obra, es decir, de la posible destrucción del planeta por motivos bélicos, el formato del programa de mano imitaba el formato de un periódico en el que aparecía la noticia de una recién obtenida paz mundial, acordada en Ginebra, tras un supuesto conflicto con armas nucleares entre EE.UU. y La Unión Soviética.

Además de la simulación de la noticia, el documento contaba con una entrevista a los dos actores protagonistas, cuyas declaraciones dejan entrever que Campos es un director exigente y detallista, que busca la perfección escénica e interpretativa a través del ensayo. El actor Ángel de Andrés López confesaba que el papel de Adán le “ha planteado problemas de todo tipo” (p. 3) y, con humor, define el proceso de ensayos como una pelea constante con el director. También Lola Mateo reconoce que el papel de Eva tampoco fue tarea fácil: “es más difícil de lo que parece. Primero, lo engullí y luego, he tenido que rumiarlo para poder sacarlo adelante” (p. 2).

A continuación, se muestra una (auto)entrevista en la que el autor retoma el estilo socrático para explicar al espectador el sentido de la obra con mucho desenfado, pues se presenta a sí mismo afeitándose en el cuarto de baño mientras tiene lugar el (auto)interrogatorio. Jesús Campos concluye (ante sí mismo) que lo sustancial de *Entrando en calor* no es la guerra nuclear sino las razones que mueven a una sociedad a la destrucción:

[...] si un individuo se decide a comprar un revólver para pegarse un tiro en la sien, no creo que nadie piense que el problema es el revólver. La imagen de la persona apretando el gatillo debe hacernos pensar en su soledad, su incomunicación, su amargura, su sentimiento de inutilidad. [...] colectivamente ya hemos ido a la tienda a comprar el revólver. De un suicida, lo más terrible no es el suicidio, sino su vida (p. 4).

⁷² El programa de mano está disponible en la página web del autor. Reseñamos entre paréntesis la página correspondiente del documento digital.

Finalmente, el programa de mano incluía un artículo, “Curarse en salud”, escrito por el propio Jesús, en el que finge ahora ser un crítico teatral ajeno al espectáculo. En la reseña ficticia que realiza de su obra, Jesús Campos satiriza sobre la opinión de la crítica –y de la sociedad, por tanto– acerca de la presunta ausencia de autores en la escena española: “Jesús Campos, del que alguien pudo decir alguna vez que prometía, no ha cumplido su promesa, por lo que debe incluirse, sin más, en la ya larga nómina de dramaturgos españoles que ni tienen nada que decir ni saben cómo decirlo” (p. 5). Insistiendo en el tono cínico del artículo, también se mofa de su propia concepción totalizadora del hecho teatral, cuestión por la que se ganó el descrédito en varias ocasiones:

Campos, según nos tiene acostumbrados, volvió una vez más con su manía de *Juan Palomo* asumiendo dirección y escenografía, con lo que los defectos apuntados en el texto, lejos de corregirse con la colaboración de otros profesionales mejor dotados para este oficio, aumentan hasta niveles inconcebibles (5).

En cuanto al estreno de *Entrando en calor*, la totalidad de la crítica, en líneas generales, celebró el regreso de Jesús Campos a los escenarios después de diez años de silencio. También es cierto que todos los comentaristas encontraron aciertos y fallos a partes iguales, a veces pesando más los errores. El crítico de *El Sol*, Mauro Armiño, tan solo valora el intento –que no el logro, explicita– de plasmar una propuesta que rompe con las trivialidades habituales del teatro del momento. Por lo demás, cree que es una comedia más de costumbres, cuya intención crítica se diluye con una presentación inicial demasiado dilatada, por lo que el cierre de la pieza le resulta artificial: “Cuando los intérpretes se muestras como lo que son, secuelas destrozadas de una guerra nuclear en un mundo de cenizas y herrumbre [...] da un giro y pretende convertirse en obra de absurdo, [...] todo carece de sentido” (1990: 48).

Para Eduardo Haro Tecglen (1990: 37), del periódico *El País*, los diálogos del comienzo también suenan forzados y no alcanzan las mínimas dosis de realidad que requiere cualquier obra vanguardista. Sin embargo, añade que esta carencia se repara al desvelarse al final el sentido trágico de la obra, de la que subraya una buena ejecución escénica gracias a la concepción global de Jesús Campos. Igualmente Enrique Centeno (1990: s/p), desde *Diario 16*, incide en la magnífica escenografía de la pieza, que, al contrario de otros críticos, considera es el perfecto complemento a unos diálogos llenos de ingenio, principalmente en las escenas iniciales. Lola Santa-Cruz (1991: 42), la comentarista de *El Público*, también se suma a las valoraciones positivas de la dirección

y entiende que el trabajo integral del autor habría dado lugar a unos personajes afinadamente contruidos que incurren en el paisaje de horror presentado. No obstante, opina que *Entrando en calor* funcionaría de la misma manera sin el tópico apocalíptico de la guerra nuclear, que ella eliminaría como leiv motiv de la propuesta. Otros críticos, como Fernández Torres (1990: 70) de *Metrópoli*, se limitaron a aplaudir la vuelta de Campos y a detallar la biografía de los actores principales, ya que eran bastante conocidos en aquellos años.

Pero sin duda el crítico que se mostró más negativo fue Florentino López Negrín en su sección del periódico *El Independiente*. El único acierto que destaca de *Entrando en calor* es el contenido altamente teatral de la situación inicial, pero concluye que Jesús Campos no supo desarrollar la idea y, aún menos, el final suicida, que tilda de “tragedia de opereta con pistolones de Pancho Villa” (1990: 37). Y añade:

Estas piezas de apariencias broncas, de truculencias de boquilla, con una verborrea que antes se llamaba de carreteros, de un mimetismo en la cáscara que suena a cosas viejas del “of” [...] nos las seguimos encontrando en autores que ya tenían que estar de vuelta y en autores jóvenes y en algunos teatros que siguen creyendo que eso es vanguardia. [...] No ha acertado Jesús Campos como autor (37).

Una vez retirada la obra de cartel, con una crítica bastante fría a sus espaldas, asistimos a otro abandono de los escenarios que en esta ocasión abarcará un período de seis años. Debido a esta nueva desaparición de los escenarios, la cual, por otro lado, no había sido la primera pero sí será la última, la crítica especializada coincide en calificar a Campos de “Autor Guadiana”, denominación que él mismo acabará atribuyéndose:

[...] el Guadiana es un río que, cuando se aburre de ir por su cauce, se mete bajo tierra y desaparece para luego surgir de forma inesperada como si se tratase de un río distinto. De ahí la expresión “guadinear”. Y bien, es lo que he hecho en más de una ocasión. Cada vez que la escritura, o su entorno, no me satisfacían, me he quitado de en medio para luego volver en el mismo momento en que me apetecía. Es la ventaja de haberme dedicado al teatro como actividad paralela. Al vivir de otra profesión, podía alejarme de ésta tantas veces como lo necesitara, volviendo a ella por igual motivo. Y esto, lejos de suponer un problema, estoy convencido de que ha sido una ventaja, especialmente para las obras, aunque puede que haya sido más problemático el reengancharme en el engranaje profesional (Campos García en Bueno, 2010: 27).

Al año siguiente del estreno de *Entrando en calor*, Jesús Campos retoma el género narrativo y comienza una nueva novela, *Las torres danzantes*, que termina en 1992. Sin embargo, igual que sucedió con la anterior tentativa de naturaleza narrativa, la deja inédita y aún hoy permanece sin ver la luz. Es de suponer que nuestro hombre de teatro no se

sentía plenamente satisfecho con sus incursiones en la novela, ya que no contempló la idea de publicar ninguna de las dos obras que había escrito. Podemos sospechar, siempre a modo de hipótesis, que Campos encontró ciertas dificultades en el desarrollo de las historias, tal vez provocadas por la falta de experiencia en este terreno, lo que podría haber provocado cierta tensión entre el autor y su obra, como años después confesaba al hablar de esta etapa en una entrevista con Lourdes Bueno en la revista *En sentido figurado*:

[...] tengo la sensación de que las hubiera escrito otro. La verdad es que me dio muy fuerte, fue un período personal muy complicado en el que decidí apartarme de la escritura del teatro, más dinámica, para centrarme en la narrativa, más reflexiva; pero, sobre todo, más solitaria. No sé si las obras tienen algún valor, porque apenas hice por editarlas. La verdad es que no me apetecía iniciar nuevos calvarios. [...] creo que las dos primeras están un poco tensas, vamos, que aún no le había perdido el respeto al género (en Bueno, 2010: 23).

En 1991, obtiene el Premio Castilla-La Mancha de teatro, convocado por la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. La obra premiada será *Danza de ausencias*, que había compuesto diez años atrás, aunque Jesús Campos solo presentó a concurso tres monólogos de los siete que había escrito. La administración del Premio publicará la serie de piezas breves tres años después con prólogo de Ángel Berenguer. Al año siguiente de haber sido premiado, en el año 1992, Jesús Campos continúa alejado de los focos de los escenarios y nos encontramos con que el autor dedica bastante tiempo a las actividades culturales relacionadas con la dramaturgia y la literatura en general. Participa con diversas maquetas en la exposición colectiva *Medio Siglo de Teatro Andaluz (C.A.T.)*, una muestra de materiales teatrales que recorrió toda la geografía andaluza. Poco después, acude a Bogotá para asistir a la V Feria del Libro, en la que estuvo acompañado por los escritores Lauro Olmo, Pilar Enciso, Josep Maria Benet y Jornet, Emilio Lledó, Luis García Montero, Carme Riera, Pedro Zarraluqui, y Julia García Verdugo.

En estas mismas fechas, su vida personal se ve terriblemente afectada por una tragedia de la que nunca se recuperará. Fallece en 1992 su hijo Kutu a consecuencia de una sobredosis. Después de varios meses en los que había interrumpido cualquier actividad, Jesús Campos comienza a escribir, ya en 1993, la novela *Mundo Cruel*, motivada por la traumática pérdida. Los códigos teatrales, entre los que se maneja muy cómodamente, no concordaban con esta complicada etapa en lo personal y en lo profesional, de manera que el autor opta por un género más coherente con su estado anímico, un género pausado y de carácter meditabundo que le permitía recrearse en la descripción de las emociones. Con todo, en mitad del proceso creador Campos abandona

la escritura y deja la novela sin terminar, aunque él mismo reconocía que se había sentido “mucho más cómodo” (en Bueno, 2010: 23) en esta tercera novela que en las intentonas anteriores. Bien es cierto que en más de una ocasión Jesús intenta reanudar la obra donde la dejó, pero nunca llegó a concluirla porque el estilo narrativo del final era completamente diferente al de la primera parte de la novela. En la actualidad, nos consta que después del estreno de *y la casa crecía* en 2016 el dramaturgo ha reiniciado la escritura de *Mundo Cruel*, aunque desconocemos si tiene intención de publicarla.

Volviendo a los primeros años de la década de los noventa, Jesús Campos abandona la producción narrativa y retoma la práctica teatral motivado principalmente por “la necesidad imperiosa de volver a dramatizar” (Campos García en Martín, 2002: en línea). Sin embargo, anteriormente el dramaturgo se había prometido a sí mismo que jamás volvería a escribir teatro debido a las dificultades de estreno que imponía la industria teatral:

[...] no es que cueste estrenar, que cuesta; es que cuando estrenas, entre que los medios nunca son los que debieran, y que la profesión anda algo dispersa, no sé qué pasa, pero nunca te quedas satisfecho. Y ni te cuento las dificultades a la hora de distribuir. La verdad es que se te quitan las ganas (Campos García en Martín, 2002: en línea).

Contrariado por las ganas de escribir y la imposibilidad de una futura puesta en escena, Jesús Campos resuelve el dilema con la creación de un guion de radio que le permitiría trabajar con las formas de la teatralidad evitando los encontronazos con el circuito teatral. Así, concebida inicialmente para el medio radiofónico, nace en 1993 *A ciegas*. Después de componer los diálogos de las primeras escenas, Campos detiene el proceso de escritura y decide solucionar el espacio escénico de la obra antes de que la acción dramática continuase avanzando –otra muestra más de la predisposición natural del autor hacia la concepción integral del hecho teatral–. El hecho de que fuese un guion para la radio le llevó a resolver el espacio con la oscuridad, como avisa el título:

La idea de que todo ocurriera en el abismo era tan inconveniente y, al mismo tiempo, tan estimulante, que resultaba imposible resistirse al vértigo de la oscuridad. A partir de aquí, todo fluyó con la lógica que corresponde a lo irreal, a lo inconcreto, a lo no visualizado. Y convertido en el primer invidente de mi obra, acepté de buen grado cuantas asociaciones venían a mi mente, por muy disparatadas que estas pudieran parecer, pues el contenido que se iba generando estaba en consonancia con lo insólito del continente; y esto, de algún modo, daba coherencia a las incoherencias (Campos García, 2008b: 7).

Arranca así una obra desarrollada en plena oscuridad, compuesta desde la intuición y sin esquemas preconcebidos. La imposibilidad de ver contribuyó enormemente a que la obra superase los límites de la razón sin quebrantar la verosimilitud de la situación. Jesús Campos aprovecha la falta de luz para presentarnos a un hombre embarazado que se encuentra de parto y al que asiste otro hombre en una larga noche de guerra y bombardeos. El propio autor confiesa en el “Cuaderno de bitácora” de *A ciegas* la perplejidad que sintió al ver lo que estaba creando:

La verdad es que, si alguien me dice que iba a escribir una obra sobre un hombre embarazado, me da la risa. Lo ajeno que estaba yo a una parida así. Pero se me ocurrió. Y los que creemos que las obras deben escribirse por sí solas, sabemos que la ocurrencia es ley. Aquel gemido era dolor de parto; dolor de vida, y no dolor de muerte. Supongo que por llevar la contraria, por empecinamiento; que por muy ilógico que resulte que un hombre dé a luz en la oscuridad, más ilógico es que los hombres se maten, y ya ven (Campos García, 2008b: 134).

A pesar de la extraordinaria e insólita materia dramática que había alumbrado, Jesús Campos abandona la escritura con la pieza a punto de terminar porque no encontraba la clave final que resolviese toda la trama desarrollada hasta el momento, por lo que se llegó a cuestionar todos los pilares del drama:

Todo muy bonito: el agua, los dolores, y así hasta la culminación del parto. Pero ¿para qué? Era una función que no llevaba a ninguna parte. Yo siempre había dicho que, trabajando así, si finalmente no cuajaba en nada, pues se tiraba y listo. Y eso fue lo que hice. Lo guardé en un cajón y lo di por perdido. Decepcionante (Campos García en Martín, 2002: en línea).

Con la obra guardada, Jesús Campos vuelve a abandonar por un tiempo la creación literaria y se dedica a otras actividades de índole cultural. En este mismo año, 1993, participa, por ejemplo, en la remodelación de la antigua Iglesia de San Cirilo en Alcalá de Henares para convertirla en el Teatro Universitario de La Galera, que será utilizado para la puesta en escena de obras de teatro de corte. Dos años más tarde y para la misma universidad, colabora en el proyecto de transformación de la Iglesia de San José de Caracciolos para alojar otro espacio teatral. A raíz de esta colaboración en el proyecto, su relación con la Universidad de Alcalá de Henares se afianza e interviene en un curso de doctorado sobre Escritura Teatral en el seno del centro. Además, la colección Textos/ Teatro de la Universidad de Alcalá reedita su obra *Es mentira* en 1995.

Entre el 16 y 19 de marzo de 1995 Campos se encuentra en Castilla y León para asistir al II Congreso Nacional de Autores de Teatro, que se celebrará en el Palacio de Congresos y Exposiciones de Salamanca. Allí Campos presenta la ponencia “Ideas para

una política teatral alternativa”, que un año después será publicada en el extra de diciembre de la revista *República de las Letras*. La conferencia resulta un magnífico compendio de las ideas políticas de Jesús Campos sobre el arte escénico que reafirmará en la mayoría de sus intervenciones ensayísticas posteriores. Una cuestión que plantea en estas primeras conferencias y que reaparecerá de manera reincidente en la mayoría de sus artículos es la comunicación con el público. Campos cree la clave del futuro teatral reside en la educación del público para que este sea partícipe de la cultura, pues solo así podrá comunicarse con la propuesta de los dramaturgos españoles, a quienes, a su vez, exige una escritura libre de las imposiciones del sistema teatral público.

El año 1995 es una fecha en la que inicia una etapa de alta productividad teatral que ya no cesará y que mantiene en la actualidad. Escribe, en primer lugar, una pieza nueva que titula *Diente por diente*. Con una estética realista y un fuerte espíritu crítico, Campos nos presenta esta vez la historia de Germán, miembro de los Grupos Antiterroristas de Liberación (GAL) que se reencuentra con su anterior pareja, Luisa, después de varios años sin verse. La conversación de ambos excava en los motivos de la lucha antiterrorista, en la que la violencia, como indica el título, se paga con violencia, como también hará la propia Luisa al denunciar a la policía a su antiguo amante y compañero de lucha.

Diente por diente nunca llegó a estrenarse, ni siquiera a editarse, con lo que la obra permanece todavía hoy inédita. Sin embargo, la obra constituye una propuesta temática muy interesante y sobre todo peculiar dentro del corpus teatral de Campos, pues por primera vez Jesús Campos recurre a la explicitación de los personajes y de su entorno al vincularlo con sumo realismo a un episodio de la historia de España. Es cierto que no siempre utilizará esta línea de concreción en sus obras, a excepción de las piezas breves de urgencia, pero no podíamos pasar por alto esta pieza por lo novedoso e inusual del procedimiento que empleó el autor, siempre más tendente a la abstracción y a la alegoría.

También durante 1995 Jesús Campos revisa la obra que había comenzado dos años antes, *A ciegas*, y que había dejado sin un final:

Dos años permaneció en la nevera, y a punto estuve de desahuciarla; que, si bien lo escrito tenía un cierto interés, no quería acabar con el batacazo, que es como suele resolverse todo lo que no sabe uno resolver. Además, que enredar está al alcance de cualquiera; lo suyo es el cierre, el remate de la faena; ahí es donde la lidia alcanza la incuestionabilidad (Campos García, 2008b: 137).

Durante el proceso de relectura y corrección, Campos descubre que la clave de la obra se encuentra en una escena concreta, en una en la que uno de los protagonistas imita a San Agustín con la intención de explicar el misterio de la Santísima Trinidad. El dramaturgo decide eliminar esta parte del conjunto, que en nada afectaba al desarrollo de la pieza, y acaba comprendiendo que lo que tiene delante es el misterio de la Santísima Trinidad:

“Son ellos. Qué *jodios*. Son ellos”. Y toda la función cobró sentido. Desmontando la historia, ellos mismos lo explican; la historia es una alegoría de la humanidad. El Padre y el Hijo representan la sucesión de los cuerpos, y el Espíritu Santo la sabiduría, o el conocimiento, la idea que se transmite a través de los cuerpos (Campos García en Martín, 2002: en línea).

Dado el sentido alegórico que al final había adquirido la pieza, Jesús Campos añade el subtítulo *Auto sacro del realismo inverosímil o de la realidad verosímil (aproximadamente)*. El autor aborda, entonces, a través de una mezcla acertadísima de existencialismo y de humor inteligente, el alumbramiento del mundo a manos del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo, este último con anatomía de extraterrestre, una peculiaridad ante la que declara Campos: “con lo del extraterrestre, digamos que hice trampa; vamos, que tuve que mirar para otro lado, pero es que era tan fuerte el que todo lo demás encajara, que me dije: tampoco hay que ser perfectos” (en Martín, 2002: en línea).

Una vez decidido el final de *A ciegas*, el autor consideró que la oscuridad en que se desarrollaba inicialmente la obra debía mantenerse hasta el desenlace, es decir, hasta los tres últimos minutos, de modo que la luz revelase el misterio, la identidad de los protagonistas, justo después del accidentado alumbramiento del mundo. Con la obra revisada y definitivamente terminada, Campos entrega el manuscrito a su hermano, profesor de filosofía en la universidad, para que corrija, si es que fuese necesario, las referencias filosóficas que aparecen en los diálogos: “la cultura no es mi fuerte; vamos, que mi cabeza repele el dato; por lo que no entiendo cómo pude rescatar los cuatro conocimientos que, años después de suspender la asignatura, mal aprendí en el texto de filosofía de sexto” (Campos García, 2008b: 136). Su hermano únicamente le advierte de una equivocación sobre una teoría de Hegel, que el autor decide directamente eliminar por la complejidad de la explicación: “la verdad filosófica perturbaba gravemente la verdad dramática” (136). Finalmente, después de todo el trabajo de corrección de la obra, Jesús Campos no estrenaría la nueva obra hasta dos años más tarde, a finales de 1997.

Mientras tanto, entre el 5 y el 7 de octubre de 1995 viaja a Sevilla para intervenir en unas jornadas organizadas por el Centro Andaluz de Teatro: *El autor tiene la palabra. I Jornadas de Autores Teatrales Andaluces*. La ponencia presentada por Campos se tituló “Análisis, diagnóstico y tratamiento de las dolencias que aquejan al autor terminal” y en ella examinó detalladamente los problemas que perjudicaban la escena española contemporánea, como las secuelas de la dictadura, la marginación del autor en favor del especialista, el peligro del provincialismo y la ausencia de público, este último punto fundamental para la revitalización del teatro que preconiza Jesús Campos García. Poco tiempo después la ponencia fue publicada en un volumen editado en Sevilla en 1996 por el Centro Andaluz de Teatro a cargo de Álvarez-Nóvoa.

Durante el año 1996, nuestro autor desarrolla una intensa producción literaria y llega a componer hasta cuatro obras nuevas. Durante los primeros meses del año compone *A tiro limpio (Ideas rapadas)*, una comedia que denuncia la morbosidad tanto de los medios de comunicación como de la naturaleza humana, en la que el mayor juego escénico es que no hay escenario al desarrollarse la acción dramática en un minúsculo balcón. Jesús Campos no encontró ningún medio de difusión para *A tiro limpio*, por lo que la obra nunca sería puesta en escena ni publicada, estado en el que permanece actualmente.

Posteriormente termina una obra que había iniciado poco tiempo después de haber abandonado la escritura de *A ciegas*. Se trata de la obra *Triple salto mortal con pirueta*, cuya composición nació como una manera de ejercitar la escritura teatral, como un ensayo que no pretendía profundizar en un tema concreto; así lo indica el autor: “para hacer mano. Lo suelo hacer a veces: cojo papel y boli, y los pongo a dialogar para ver quiénes son por lo que dicen” (en Martín, 2002: en línea). De pronto, el ejercicio se convirtió en materia dramática y Jesús Campos entrevió las posibilidades que podría tener el espectáculo: “ya tenía claro que había función y que habría que estrenarla” (en línea). Y lo consiguió, aunque dos años más tarde.

Transcurridos apenas veinte minutos de la historia, el impulso dramático lleva a Campos al asesinato de los protagonistas. Ante el impedimento de unos personajes muertos a los pocos minutos de comenzar, resuelve que *Triple salto mortal con pirueta* sea la historia de un matrimonio atrapado en un bucle infinito de reproches y violencia que culmina con el asesinato del uno por el otro para finalmente volver donde empezaron –de ahí la pirueta de resistir otro comienzo–, como explica el autor acerca del proceso de creación de la obra:

Me sentó mal, porque me cortó el rollo, pero bueno, me dije: “Voy a seguir a ver si soy capaz de jugar la situación a la inversa”. [...] no te puedes imaginar la preocupación que me entró por el gasto que íbamos a tener en tintorería. Mentalidad de empresario. Porque tenía que haber sangre: le hinca unas tijeras; no podía no haber sangre. La verdad es que me quedé un poco desconcertado. Hasta que pensé que lo mejor sería “hacer del vicio una virtud”. Si tenía que haber sangre, que la hubiera, que estuviesen siempre ensangrentados, desde el primer momento. Y así fue como la sangre –una imagen–, se convirtió en la pieza clave de la función. Estoy seguro de que esto a más de uno no le parecerá serio, pero a mí me ayudó a entender no sólo el contenido, sino, sobre todo, la estructura de la función (Campos García en Martín, 2002: en línea).

Continuando la elevada actividad literaria de este año, en abril finaliza *El profanador de sepulturas*, una nueva pieza en la que reflexiona sobre la importancia de la memoria histórica y las nuevas formas de censura, como el olvido o el silencio. El personaje principal, El Hombre, habita en absoluta soledad hasta que recibe la visita de un burócrata, El Visitante, para darle por fin la palabra que previamente le había sido denegada. Según confiesa Campos García, la escritura de esta historia surgió después de haber acudido a espectáculo basado en textos de Federico García Lorca que no resultó de su agrado:

[...] no puedo evitar una cierta perplejidad ante quienes manifiestan su desinterés por la creación de los demás. Yo no sabría avanzar sin el avance de los otros (nada que ver con la uniformidad ni con el mimetismo). ¿Quién no ha sentido la necesidad de escribir tras una lectura? (Otra cosa ya son los resultados). Recuerdo como unos poemas de Gil de Biedma me hicieron poeta por unas horas. O cómo un espectáculo de espléndido acabado formal sobre textos de García Lorca manipulados me estimuló, esta vez por rechazo, a escribir *El profanador de sepulturas*. Estar conectado al magma creativo es vital para todo creador (Campos García, 1999b: 3).

Debemos recordar que este asunto ya lo había tratado años antes en *Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura* cuando denunció la censura del régimen franquista y el interés de esta por las obras ligeras e insustanciales. Ahora, más de veinte años después y mediante un estilo nihilista, Campos indaga en las sutiles formas de opresión que ha desarrollado el sistema imperante contra los escritores comprometidos en el contexto de la democracia. Esta cuestión preocupa hondamente a nuestro autor, pues, como iremos comprobando, denunciará de manera insistente en un buen número de artículos y conferencias las censuras ideológicas y económicas que agravan la crítica situación del teatro español.

Durante los meses de verano de 1996, Jesús Campos García termina otra obra dramática, *La cabeza del diablo*, que había iniciado en mayo y por la que recibe una beca de la Comunidad de Madrid al año siguiente. El empresario de Corral de Comedias

Antonio Redondo, según relata el autor en la entrevista inédita que incluimos al final del presente estudio, había encargado a Campos a principios de la década de los ochenta una pieza sobre la época andalusí. Al principio, el autor comenzó a escribir y a documentarse sobre Medina Zahara y las mujeres al servicio del Califa. Durante el proceso de investigación, Jesús Campos se topó con la figura de Gerberto de Aurillac, un personaje a caballo entre la historia y la leyenda por el que se sintió especialmente atraído. Fue así como nació, varios años después de su descubrimiento, la historia del fraile nigromante que engaña, miente, corrompe y pacta con el demonio para ser el futuro Papa de Roma, sueño que cumple bajo la identidad ficticia de Silvestre II.

Toda la recopilación de información sobre el personaje y su contexto político, religioso e ideológico, extraída de tantas sesiones de investigación y documentación, obligaron a Campos a desechar muchos datos y sucesos que acompañaban la leyenda de Gerberto. Aun contando con las numerosas elipsis y saltos temporales que la condensación de la historia requería, el autor desarrolla la trama a lo largo de 43 años de la vida del protagonista (desde 960 d.C. al 1003 d. C.), que estructura en tres actos, dando lugar a la obra más extensa de su corpus. Tal vez precisamente por este motivo *La cabeza del diablo* nunca sería estrenada, aunque sí editada con posterioridad.

Es importante anotar que *La cabeza del diablo* es una obra singular dentro del heterogéneo conjunto literario del autor, ya que por primera vez en toda su carrera –y por última– irrumpe en el género histórico. Con esta nueva incursión, Campos vuelve a poner de manifiesto su afán de renovación estilística y su predisposición a la experimentación con las formas teatrales. Sin embargo, a pesar del interés por la truculenta historia de Gerberto, Campos reconoció tiempo después su propia sorpresa por la elección del género histórico:

En la vida pensé que fuera a escribir una obra así, documentándome, pero cuando supe que el fraile huido, Gerberto de Aurillac, del que se decía que había viajado a Al-Ándalus buscando la cabeza del diablo, acabó sus días como Papa de Roma, entendí que era una trama que, legendaria o no, tenía que conocer. Y no me defraudó: el cambio de milenio en Europa, con sus tensiones internas y la amenaza del Islam, la transmisión de saberes entre ambas culturas, en definitiva, el magma cultural, espiritual y político de la época –que culmina en la gusanera humana de un Vaticano de venenos e infamaciones– me proporcionó tal cantidad de informaciones que me fue imposible escribir la obra. Solo años más tarde, cuando los olvidos fueron descargando la memoria de todo lo que no era necesario, pude ponerme a ello. (Campos García en Serrano, 2012: 59).

Por otra parte, y con relación a la labor ensayística del autor, en junio de 1996 publica un artículo de opinión con contundente intención de denuncia, evidente ya desde

el título: “Las dictaduras prohíben, las democracias confunden”. Jesús Campos da noticia de la existencia de nuevos sistemas de censura más sofisticados, como la ley de mercado, las programaciones de los teatros de titularidad pública y las políticas de subvenciones, que inmovilizan el teatro español vivo y que han nacido en el marco de la democracia. El ensayo incluye una dedicatoria que critica las malas gestiones culturales –y, por tanto, políticas– de las instituciones públicas. La dedicatoria reza así: “A Tomás Marco y a Eduardo Galán (ambos amigos, creadores y, hoy, ‘mandamases de la cosa’), para que se lo piensen” (1996a: 24).

A finales de 1996, Jesús Campos viaja a Las Palmas de Gran Canaria, a la ciudad de Agüimes, para presenciar los espectáculos teatrales que venían de todas partes del mundo. Entre el 6 y el 15 de septiembre, se celebra el *IX Festival del Sur. Encuentro Teatral 3 continentes*. Pocos meses después del festival, ya en marzo de 1997, Campos recibe el Premio Ciudad de Alcorcón por la obra *Triple salto mortal con pirueta*⁷³. Las bases de la convocatoria aseguraban la publicación de la obra teatral, de manera que se editará en 1998 en la colección de obras galardonadas con el Premio de Teatro Ciudad de Alcorcón de la Concejalía de Cultura de la ciudad. Nuestro autor dedicó la edición impresa de *Triple salto mortal con pirueta*, que incluye un estudio introductorio de Manuel Pérez, a José Luis Redondo y Santiago Martín Bermúdez como manifestación de su gran amistad.

A lo largo del año 1997, Jesús Campos ve cómo varias de sus obras teatrales escritas en décadas anteriores alcanzarán por fin la publicación. La colección Biblioteca Antonio Machado de Visor edita *Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura*, con prólogo de Berta Muñoz Cáliz, gracias a que Rosana Torres propone la obra a la editorial. En este caso, deberíamos emplear el término reedición porque, si recordamos, el texto ya había sido publicado en la revista dirigida por Wellwarth, *Modern International Drama*. Sin embargo, la obra es editada por primera vez en España veinticinco años después de haber sido compuesta, circunstancia que nos ofrece una imagen reveladora de la situación del teatro español en la sociedad franquista y también democrática.

La publicación de la obra la dedica Jesús Campos a cada uno de los censores, con nombre y apellidos, que formaron el pleno de la Junta de Censura en su obra *Furor*: “Sin rencor, mas no sin amargura” (Campos García, 1997: 10). Como es lógico, el autor tuvo

⁷³ El jurado de la XVI edición lo formaron el concejal de Cultura Miguel L. Arranz Sánchez en calidad de presidente y los vocales José Monleón, Juan Margallo y Manuel Gómez García.

que realizar varios cambios y ciertas actualizaciones que afectaron principalmente al lenguaje y a aquellos elementos o referencias que habían perdido eficacia por el paso del tiempo. En este sentido, la gran estudiosa de la censura teatral española, Berta Muñoz Cáliz, advierte que la obra no ha perdido vigor:

[...] las actitudes que los personajes representan siguen estando vigentes, si bien camufladas bajo formas más civilizadas. [...] ha podido perder vigencia el título, aunque no la obra; pues, en última instancia, ésta es más ética que política (1997: 9).

En un nicho amueblado también sufrió el mismo proceso de rejuvenecimiento, ya que la pieza se iba a publicar en la colección Biblioteca Antonio Machado con estudio preliminar de Cristina Santolaria. Publicada por *Primer Acto* en 1975, los reajustes de la pieza afectan nuevamente al lenguaje y al tono humorístico –ahora más depurados y sofisticados– que había diseñado Campos para la versión original, pero especialmente afectaron a los códigos políticos implícitos en la obra que eran consecuencia del contexto histórico. De tal manera, como bien apunta Cristina Santolaria (1997: 11), *En un nicho amueblado* terminó “ganando en profundidad y universalidad, al presentar una crítica a la institución matrimonial y la sociedad actual”.

En septiembre de 1997 viaja a Águilas para intervenir en el curso *La creación escénica actual*, organizado por la Universidad del Mar del 10 al 12 del mismo mes. Jesús Campos participa en el bloque “La escritura teatral” y después en un coloquio moderado por César Oliva, al que seguía, según la dinámica establecida para todas las sesiones del curso, una representación de una obra de teatro contemporáneo. Muy acorde a su noción del hecho teatral, Campos García presenta la conferencia “La creación escénica española actual”, cuyo análisis del valor y la necesidad de los signos escénicos en la propuesta teatral reclamaba el equilibrio entre lenguaje textual y lenguaje escénico. Al año siguiente, la ponencia fue publicada en las actas del curso en un volumen colectivo, *Creación escénica y sociedad española*, editado por Mariano de Paco, que recogía todas las conferencias expuestas en la Universidad del Mar junto a otras cuatro ponencias presentadas en la Universidad de Murcia⁷⁴.

Finalmente, la colección que coordina y edita la Universidad de Murcia, *Antología Teatral Española*, edita la obra *A ciegas*, cuya publicación dedicó a su hijo Kutu, con una

⁷⁴ Una semana después del curso *La creación escénica española*, Mariano de Paco reunió a Jerónimo López Mozo, Alberto Miralles, Carmen Resino y Domingo Miras para impartir unas conferencias ante el alumnado de la Universidad de Murcia, que fueron incluidos en el volumen editado por la proximidad temática. Gracias al patrocinio de la Dirección General del Libro, los autores asistieron a unos coloquios con el alumnado que se celebraron en el Teatro Romera.

muy completa presentación de la pieza y una bio-bibliografía del autor a cargo de Cristina Santolaria. A finales del mismo año, Jesús Campos vuelve a incorporarse a los escenarios para el montaje de *A ciegas*, que se estrenaría el 3 de octubre de 1997 en la Sala Eiffel del Museo del Ferrocarril dentro del Festival de Otoño de Madrid. Como no podía ser de otra manera, la dirección y espacio escénico fueron asumidos por nuestro autor con producción de Teatro A Teatro, compañía con la que pondrá en escena todas las representaciones a partir de este año sustituyendo a Taller de Teatro, con la que había trabajado hasta ahora. Los intérpretes que se movieron en la oscuridad durante toda la representación fueron Mario Vedoya, Luis Hostalot y Nuria González.

Regresar a las tablas después de siete años de silencio con un experimento en el que el espectador no podía ver absolutamente nada fue una decisión muy arriesgada. Con el tiempo, Campos confesó que fue la primera vez que le invadían los nervios en un estreno:

Había nervios, e incluso yo, que suelo vivir los estrenos con bastante tranquilidad, me vi arrastrado por la inquietud de compañeros, familiares y amigos. Setenta y cinco minutos en oscuridad (luego vendría la luz) era una apuesta demasiado fuerte, que, por fortuna, funcionó. Ahora se ve fácil, pero entonces fuimos nosotros los primeros sorprendidos (Campos García, 2008b: 141).

Contra todo pronóstico, dada la perenne costumbre del público de usar el sentido de la vista durante una representación teatral, la recepción del experimento fue muy favorable. Jesús Campos así pudo sentirlo y comprobarlo durante todo el espectáculo gracias a unos infrarrojos que él y su equipo llevaban puestos por motivos de seguridad⁷⁵. El autor recuerda que lo más peculiar era “observar la actitud corporal de los espectadores, atentos sin mirar” (en Serrano, 2012: 59) y reconoce que, en general, la obra fue del agrado de todo tipo de espectadores:

En líneas generales, el público que mejor entendió la obra fue el de Barcelona. Situaciones que jamás habían sido reídas, tuvieron respuesta allí. [...] más de ochenta tenía una señora que me abordó al final de una de las representaciones, aportando su visión y su entusiasmo; que los públicos fueron muy diversos. También rompió clichés el público de Manzanares (Ciudad Real), una ciudad fundamentalmente agrícola en la que llenamos el teatro dos veces. Qué poca fe tenemos, especialmente los programadores, en la capacidad de recepción del público (Campos García, 2008b: 142-143).

⁷⁵ Cuenta el autor en el “Cuaderno de bitácora” que durante una representación en Salamanca cinco espectadores tuvieron que ser evacuados del teatro por la angustia ante la oscuridad y una de ellos en brazos porque estaba aterrorizada en el suelo del patio de butacas (Campos García, 2008b: 141-142).

También los críticos confirman el increíble éxito de público cuando todos en sus reseñas, sin excepción, coinciden en destacar la euforia de los aplausos y ovaciones. No tan exaltada se mostró la crítica, aunque la acogida resultó bastante calurosa, como hemos podido informarnos a través de los comentarios recogidos en prensa. El 6 de octubre, desde las páginas de *El País*, Eduardo Haro Tecglen manifestaba (1998: s/p) que *A ciegas* era una pieza inteligente, casi intelectual por las alusiones filosóficas, de un humor sofisticado y una situación dramática de lo más intrigante. Sin embargo, también opinaba que la jugada de la oscuridad no era una estrategia escénica experimental y vanguardista, sino un recurso conveniente y ventajoso para el escritor ya que la había diseñado originalmente para la radio.

El comentarista José Henríquez, de la *Guía del Ocio*, también resaltaba el humor inteligente de los diálogos, sobre todo porque no decaía a lo largo de la obra. Aunque la pieza captó el interés de los espectadores, consideraba que “[l]a sobreabundancia de planos y referencias (y su final pitorreo sacro), con toda la diversión que brindan, diluyen la fuerza y la negrura de la ficción central” (1997: 140). Igualmente, Juan Ignacio García Garzón (1997: 98) valoraba en el diario *ABC* la inteligencia de las réplicas y define la obra como una “comedia filosófica” de sólida estructura y de “ágil coña dialéctica”, elementos que mantienen al espectador con atención frente a la oscuridad. Con todo, encontraba algunas partes endebles, aunque bien resueltas, “pues zigzaguea por entre eternas preguntas con saludable humor y con la suficiente solvencia teórica para no quedar en astracanada”.

Desde *Diario 16*, Enrique Centeno señalaba que la sorpresa final es verdaderamente ocurrente, divertida y lírica a partes iguales, gracias al soberbio recurso de la iluminación para dar paso a la revelación del misterio. Pese a que el sentido de la obra a veces se le escapa al crítico, aprecia que es “una apuesta brutal porque ha trasladado la técnica del radiodrama al escenario, en una locura sorprendente, en un disparate entrañable y rompedor como no cabía de este intermitente talento de nuestra escena” (1997: s/p). Por su parte, el crítico de *El Mundo*, Javier Villán (1997: s/p) acentuaba, al igual que los otros críticos, la calidad del texto y la espectacularidad de la escena final; sin embargo, creía que la propuesta solamente había sido insólita y no sobresaliente a causa de que la oscuridad era fue excesiva que no se rastreaba ninguna huella de teatralidad en el espectáculo, quedando finalmente en lo que había sido la idea original, un guion radiofónico. Por último, y a diferencia de la crítica de Javier Villán, J. M. Torrijos, del *Diario de Córdoba*, definía la obra de Jesús Campos como una de las “más

originales presenciadas en los últimos tiempos” (1998: s/p, en Campos García, 2008b: 148) y advertía del despiste de algunos críticos que consideran la pieza un guion radiofónico, dado que “la oscuridad no era un simple elemento escenográfico [...] sino consustancial al tema”.

Después del éxito cosechado con la representación de *A ciegas*, Campos García continúa con la buena racha en los escenarios y un mes después estrena otra obra en la capital. El 15 de noviembre de 1997 las tablas del Teatro Buero Vallejo de Alcorcón acogen *Triple salto mortal con pirueta* dentro del Festival de Teatro Madrid Sur⁷⁶. La dirección y la escenografía, como es norma de su preceptiva teatral, fueron asumidas por Jesús Campos, mientras que la interpretación corrió a cargo de dos actores especialmente famosos en el medio televisivo, Juan y Medio y Lola Marcelli.

Las pocas críticas que hemos podido recopilar nos advierten de que *Triple salto mortal con pirueta* no consiguió llamar la atención de la prensa, por lo que el resultado pasó desapercibido. No obstante, el estreno consecutivo de la pieza *Triple...* tras *A ciegas*, confirmaban el regreso definitivo a los escenarios de Jesús Campos García desde aquel fugaz estreno de *Entrando en calor* en 1990. De hecho, esta serie de montajes dieron lugar a que la investigadora Cristina Santolaria le dedicase un estudio en la revista *Primer Acto* por su reincorporación a los escenarios, ahora ya más consolidada, después de siete años sin llevar a escena una obra.

Como decíamos, tan solo hemos podido recopilar dos críticas bastante breves. En *El País*, Rita Muñoz Rojas (1998: en línea) pone el énfasis en el acertado equilibrio entre las dosis de horror y de humor en el tratamiento de un asunto grave como es la desdicha de una relación amorosa, que, por otro lado, consideraría tópico si no fuese por la capacidad teatral de Jesús Campos García. Idéntico elogio le propicia el crítico de la *Guía del Ocio* (S/N, 1998: 97) al afirmar que es uno de los dramaturgos más interesantes del panorama teatral, debido a que sus obras siempre se caracterizan por el afán de experimentación y la solidez de sus propuestas. Además, la mezcla de humor y violencia le parecen un magnífico revulsivo en la crítica de las relaciones de pareja.

Tras la gira de la obra por distintas ciudades españolas, *Triple salto mortal con pirueta* regresó a Madrid el 9 de septiembre de 1998 para representarse en la sala de teatro Fernando de Rojas del Círculo de Bellas Artes. El 21 de noviembre del mismo año la

⁷⁶ La nota del autor del programa de mano se publicó en *Primer Acto*, 270 (sep.-oct. 1997), pp. 22-23. El programa original se puede consultar en el archivo del Centro de Documentación Teatral del INAEM (Ministerio de Cultura).

Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos presentaba la obra en Alicante, ya que la había seleccionado para la programación de su sexta edición. Desafortunadamente, no hemos podido disponer de ninguna crítica de la función en la Muestra de Teatro y tan solo de dos en el estreno en el Círculo de Bellas Artes, que recopiló comentarios muy similares a la función del año anterior en el Teatro Buero Vallejo de Alcorcón. Luis Á. Nemolato (1998: 90), desde la sección de espectáculos de *ABC*, quedó gratamente sorprendido por el clima onírico que envolvía la propuesta de Campos, pero se sintió despistado por el título. En las páginas de *Época*, Carlos Cuadros opina que la puesta en escena del autor, como es habitual en sus representaciones, es un alarde de teatralidad “en el que elemento sorpresa se convierte en clave de cada momento” (1998: 68). Alaba, por último, la innovación textual y escénica por estar hecha desde los códigos de la tradición –un rasgo este que, a nuestro juicio, caracteriza toda la producción de Jesús Campos García–.

Aparte de los estrenos y los éxitos recogidos, en el año 1998 tiene lugar un acontecimiento especialmente importante en la vida del autor que afectará a toda su actividad posterior en el ámbito profesional y literario. Jesús Campos García es elegido presidente de la AAT en las elecciones celebradas con los miembros de la Junta Directiva. Domingo Miras, como vicepresidente, y Santiago Martín Bermúdez, como secretario general, acompañarán a nuestro autor en este largo periplo que no verá su fin hasta el año 2015⁷⁷.

Una de las primeras acciones que llevará a cabo como presidente será la fundación de *Las Puertas del Drama*, la revista oficial de la AAT. Junto a Campos, algunos miembros de la Junta Directiva, que constituirán posteriormente el Consejo de Redacción de la revista, son los responsables de la creación de esta revista, que pretende ser un lugar para la opinión crítica y la reflexión –no de estilo académico– de asuntos teatrales, en su doble vertiente dramática y escénica. Desde el primer número, Campos se hace cargo de la sección fija “Tercera (a escena, que empezamos)”, donde delibera abiertamente sobre cuestiones teatrales de máxima actualidad, por lo general, en consonancia con la temática

⁷⁷ El resto de la Junta Directiva quedó conformada por los siguientes componentes: el tesorero Juan Polo Barrena y los vocales Fernando Almena Santiago, María Jesús Bajo Martínez, Josep Maria Benet i Jornet, Fermín Cabal Riera, Salvador Enríquez Muñoz, Yolanda García Serrano, Raúl Hernández Garrido, Manuel Lourenzo, Ignacio del Moral y Miguel Signes Mengual. En años sucesivos, a causa de una sustitución o incorporación, también formarán parte de este equipo directivo Ignacio Amestoy, José Manuel Arias, David Barbero Pérez, Carles Batlle, Poli Calle Soriano, Juan Alfonso Gil Albors, Miguel Murillo, Antonio Onetti, Paloma Pedrero, Alfonso Plou, Patricia Población, Íñigo Ramírez de Haro, Laila Ripoll Cuetos, José Sanchis Sinisterra, Virtudes Serrano, Rodolf Sirera y Pedro Manuel Villora.

del volumen. Además de *Las Puertas del Drama*, Jesús Campos también aprobará la edición de dos publicaciones periódicas más, igualmente digitalizadas en el portal virtual de la AAT: *Leer Teatro*, revista de reseñas de obras dramáticas y ensayos científicos de teatro, y *Entrecajas*, boletín que recoge las actividades de la Asociación y de sus autores asociados⁷⁸.

En calidad de presidente de la AAT, asiste a la primera edición de los Premios Max de la Artes Escénicas, que se celebró el 25 de mayo de 1998 en el Palacio Municipal de Congresos bajo dirección de Lluís Pasqual. Con motivo de la gala, escribe un artículo que se publicará el 10 de junio en el periódico *ABC*, donde explica la situación bochornosa que se vivió en los Premios como consecuencia de las incesantes quejas, abucheos y gritos de protesta:

La fiesta era por lo artístico, y me pregunto si el goce de haber creado juntos un espectáculo tan justa y ampliamente nominado no daba pie a la tregua. Hay razones que se pierden por el modo de esgrimir las. Una lástima más (Campos García, 1998a: 68).

A pesar de la enorme dedicación que otorga a su labor como presidente de la AAT, nuestro dramaturgo no se aleja de la creación dramática y aun guarda tiempo para la composición de nuevas piezas. A lo largo del año había estado escribiendo la obra *Patético jinete del rock and roll*, que por fin termina. Esta nueva pieza, constituye otra manifestación radicalmente diferente al resto de sus obras teatrales, pues apenas hay acción en el trascurso de la obra, como se percibe en el lenguaje escénico. Sobre el escenario, asistimos al dificultoso día a día de un padre y un hijo, de 90 y 70 años respectivamente. El espíritu rockero del padre, propio de décadas anteriores, y el sentido pragmático del hijo, fruto de la sociedad actual, dan lugar a un profundo conflicto generacional, a la lucha silenciosa entre el encorsetamiento de la rutina y la rebeldía por las ganas de vivir. Años más tarde, en nota del programa de mano, el autor destacaba precisamente el minimalismo de la obra y el riesgo que implicaba una propuesta de estas características:

¿A quién puede interesarle una función así? No se canta, no se baila, no es de risa, tampoco es especialmente dramática, ni siquiera es un espectáculo de imagen; no hay acrobacias, ni proyecciones, ni alardes escenográficos. Solo se habla, y de nada especialmente interesante. La historia es mínima, casi sin argumento; una escena única entre un padre y un hijo que, por no ser, no son ni jóvenes; dos viejos de noventa y setenta años peleándose so pretexto de una tableta de chocolate. ¿Hay

⁷⁸ Todos los volúmenes de las revistas citadas, incluida *Las Puertas del Drama*, están disponibles gratuitamente en formato digital en el espacio virtual de la AAT, dentro del apartado "El kiosco teatral". Véase: <<http://www.aat.es/elkioscotatral>>

quien dé menos? [...] “espectáculo” de ancianos y lo hicimos a palo seco, aun a sabiendas de que lo sobrio y lo geriátrico no son valores en alza. La verdad es que da pereza tener que vender una función tan al margen de la moda (Campos García, 2002c: 10).

Por otro lado, y casi de manera simultánea, la colección Galería del Unicornio, cuya especialidad es la literatura para la infancia y la juventud, publica su obra *Blancanieves y los siete enanitos gigantes*. La propia editorial, una de las más importantes en el campo del teatro infantil que existían en el momento, respaldó varias representaciones escolares de la obra y favoreció el estreno profesional en la ciudad de Rocha (Uruguay) once años después de su publicación.

En último lugar, en el año 1998 obtiene el Premio Hellín de Teatro Breve del Ayuntamiento de esta ciudad por la pieza “Veraneantes”, uno de los monólogos pertenecientes a la serie *Danza de ausencias*. Casualmente, este mismo año se realizó una lectura dramatizada de todos los monólogos de la obra en la Sala Columnas del Círculo de Bellas Artes de Madrid con Lola Mateo, Saturnino García, José Crespo y Maite Brik como intérpretes.

Los comienzos del año 1999 ya auguran un año repleto de éxitos y quehaceres en los distintos campos del género teatral. En primer lugar, el 11 de enero se repone *A ciegas* en el Teatro Buero Vallejo de Alorcón con un nuevo elenco formado por José Olmo, Sergio Macías y Patricia Santos, que estará más de un año de gira por diferentes ciudades españolas. Por otro lado, en el ámbito editorial, publica varios monólogos de Mario y Josefa, extraídos de la pieza extensa *Triple salto mortal con pirueta*. Alberto Miralles había estado preparando un volumen de autoría colectiva que recogiera los monólogos más representativos del teatro español contemporáneo. La editorial La Avispa compila diferentes textos breves bajo el título *35 monólogos para ejercicios*, donde aparecen los monólogos de Jesús Campos García. Además, entre el 25 y el 26 de marzo del mismo año acude al Real Monasterio de Yuste para intervenir en el *Seminario Cultura y Democracia*, que organizan la Fundación Academia Europea de Yuste, la Consejería de Cultura y el Patrimonio de la Junta de Extremadura, la Asociación Cultura, Sociedad y Progreso y AUPEX.

Desde la AAT, Jesús Campos en colaboración con el equipo directivo fundan la colección *Damos la Palabra*, que tiene por objetivo propulsar la difusión del teatro actual con la ayuda del apoyo económico de distintas comunidades autónomas. La AAT estableció un convenio con algunas regiones para publicar los textos de los autores

nacidos o residentes en estas comunidades. Mientras que la AAT asumía el diseño y la distribución de las ediciones, la comunidad autónoma respaldaba los gastos de las tiradas⁷⁹. Bajo este convenio, por ejemplo, Jesús Campos publica en 1998 *La cabeza del diablo*, gracias al trabajo de la AAT y la financiación de la Comunidad de Madrid, que se encargaba únicamente de la edición de autores becados que fuesen socios de la AAT.

1.7. La llegada del nuevo milenio: el afianzamiento (y reconocimiento) del autor en el panorama escénico español

Los primeros años del siglo XXI vendrán marcados por una altísima productividad en el campo de la creación teatral, experimentando reiteradamente con la modalidad del teatro breve. Jesús Campos ya se había aproximado al teatro corto en otras ocasiones, pero será en este cambio de siglo cuando se sumerja de lleno en la creación de piezas cortas, en las que demuestra una gran destreza y con las que obtiene magníficos resultados estéticos. El año 2000 comienza con fuerza para nuestro autor y compone dos piezas breves, más bien micropiezas, *Pareja con tenedor y Pena y Pene*, en la que se beneficia de las características inherentes al género breve para acentuar la denuncia social. Muy poco tiempo después, la revista *Alhucema* publica *Pena y Pene*. Al mismo tiempo, también en lo que se refiere a publicaciones, su obra *A ciegas*, esta vez desde Italia, es traducida por Emilio Coco al italiano para incluirla en la antología *Teatro Spagnolo Contemporaneo*.

Durante el verano del año 2000 finaliza una nueva obra, *Naufregar en Internet*, en la que el dramaturgo nos presenta el mundo interno de Daniel, un hombre que no es consciente de su propia muerte y que, por ello, reconstruirá su historia incansablemente hasta descubrir la terrible verdad. Como resume el autor (2000f: 98), “la historia de una confusión contada por el confuso” en la que la red o Internet no es el asunto principal, aunque el título nos pueda llevar a engaño:

Daniel dialoga consigo mismo, con su pasado, con los recuerdos que le vienen a la memoria. Por teléfono, o en la pantalla del ordenador, trata de convencerse a sí mismo de que la realidad no es la que fue. Pero los cables surgen por todas partes. Cincuenta Kilómetros de cable lo enmarañan. Una imagen y una historia, la que cuenta al negar lo que ocurrió. Y así hasta naufragar entre cables. La muerte como culminación de la confusión. Como verás, Internet es solo la metáfora. (Campos García en Martín, 2002: en línea).

⁷⁹ Como narra Jesús Campos en diversas entrevistas, en un primer momento la AAT trabajará con Castilla la Mancha y con Extremadura, cuyo censo de escritores quedó publicado al completo; incluso con Castilla la Mancha se inició por segunda vez el proceso.

Apenas unos meses después de haber terminado el proceso de escritura y corrección, *Naufregar en Internet* es publicada en la editorial Ñaque. El volumen incluye un estudio preliminar de Manuel Pérez, una propuesta de ejercicios didácticos diseñados por Berta Muñoz Cáliz para promover el contacto del género teatral con los centros educativos y el habitual “Cuaderno de bitácora” sobre el proceso de creación de la obra y la puesta en escena.

Ya a finales del año 2000, Jesús Campos vuelve a llevar a escena una obra que ya había compuesto más de una década antes, *Danza de ausencias*. La obra estaba formada por tres monólogos, pero Campos García añade un monólogo más, “Danza de los veraneantes”, para el estreno. El conjunto de piezas breves se presentaría el 30 de octubre en el Museo del Ferrocarril dentro del marco del Festival de Otoño de Madrid, celebrado del 23 de octubre al 6 de noviembre con un total de 190 funciones y 5 estrenos absolutos, entre los que debemos incluir la obra de Campos. Los intérpretes de cada *Danza* fueron Claudia Gravi, José Lifante, Mario Vedoya y Maite Brik, una actriz presente en la mayoría de los espectáculos de Campos. Para la puesta en escena, el autor optó por una propuesta itinerante; es decir, la función comenzaba en los andenes de la estación y continuaba en diferentes espacios a los que el público accedía guiado por el ritmo fúnebre de la Muerte y La Santa Campaña. Cada espacio, así como el estilo del monólogo, guarda un sentido único que nada tenía que ver con los restantes, salvo la idea de soledad y el enfrentamiento a la muerte, este último hilo conductor del espectáculo.

La gran mayoría de la crítica aclamó el nuevo estreno de Jesús Campos, coincidiendo en enfatizar la belleza y el esfuerzo del ejercicio escénico, como hizo la comentarista de *El País*, Rosana Torres (2000: s/p), que sintió el itinerario del público como una especie de vía crucis magistralmente conectado con el sentido final de la representación. Pedro Manuel Villora, en el diario *ABC*, llama la atención sobre el inmenso cuidado y detalle de la puesta en escena, pues el espectador tiene la oportunidad de recorrer en una misma función “mundos cerrados” y “perfectos” que se interrelacionan con delicadeza para dar como resultado final “un espectáculo hermoso y triste” (2000: 81). Al igual que al crítico Manuel Villora, a la hispanista Magda Ruggeri Marchetti, en la crónica del Festival para *Assaig de Teatre*, la presencia de la Santa Campaña conduciendo al público colectivamente le parece un hecho que en sí mismo adquiere la forma ceremonial, “un atractivo más de los que alberga esta sensible y delicada puesta en escena” (2001: 266). Sin embargo, también encuentra algunos reparos en la función,

fundamentalmente en los textos de los monólogos, pues, por ejemplo, la primera danza le resulta predecible y la tercera carente de un final firme.

Para el crítico Javier Villán, del periódico *El Mundo*, la obra es “un paseo insólito y macabro” (2000: 64). Resalta la destreza escénica de Jesús Campos al crear un espectáculo perfectamente adecuado al contenido y presentado con un ritmo teatral magnífico, pero no termina la reseña sin antes señalar que la *Danza de la pirámide*, última por orden de representación, le pareció la más fascinante frente a las demás, que le resultaron más predecibles. Igual opinión sobre el ejercicio escénico le dispensa Eduardo Pérez-Rasilla (2001: 38-39) en *Reseña*, aunque se interroga acerca de la utilidad y el sentido del mismo, concluyendo que es una experimentación teatral innecesaria en la que se recrea el autor. El crítico también se muestra de acuerdo en destacar la brillantez del monólogo final en comparación con las otras piezas, de nuevo excesivamente previsibles. Por último, Juan Antonio Vizcaíno define el espectáculo como la “particular feria macabra” del autor (2000: 60), donde lo más loable es el dispositivo escénico, “claramente configurado y estructurado”, que considera un intento vanguardista muy respetable. A nivel textual, en cambio, la experimentación se diluye y algunos elementos, como el “chascarrillo anecdótico” (61) o el uso del realismo, colisionan con la intención global de la obra.

Inmediatamente después de la representación del espectáculo itinerante *Danza de ausencias*, a finales del mismo año, Jesús Campos vuelve a estrenar otra obra, *Naufregar en Internet*. Dentro del contexto de la VII Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, la obra del dramaturgo es programada para el estreno absoluto el 27 de noviembre en el Aula de Cultura de Alicante (CAM)⁸⁰. Con la producción del grupo Teatro A Teatro y la dirección y la escenografía de Jesús Campos, el espectáculo fue interpretado por el actor Francisco Vidal, único protagonista que sale a escena a lo largo de todo el drama. Durante el proceso de la puesta en escena el texto sufrió algunas modificaciones y el autor decidió suprimir varias escenas que, en su opinión, entorpecían el ritmo del drama o la comprensión del mismo.

La escasez de críticas que hemos podido consultar, en total una única reseña, da cuenta de la apatía de los medios de comunicación ante el estreno de la obra. Por ejemplo,

⁸⁰ Desde entonces, la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos le reserva un espacio virtual en su página web, donde se detalla su biografía, sus obras teatrales y una reseña de aquellas que han sido presentadas en la Muestra. Consúltese:
<<http://www.muestrateatro.com/home.html#pagina=/publicaciones.html>>

en el *Heraldo de Aragón*, Fernando Andú apenas menciona los rasgos positivos del espectáculo y se limita a señalar que la actuación del actor Francisco Vidal es perfecta: “El montaje, sugerente, aunque por momentos, algo efectista, desarrolla situaciones que exigen mucho del intérprete” (2000: 20).

Por lo que respecta a otras actividades de naturaleza extraliteraria, Jesús Campos lleva a cabo una intensa y eficaz labor como presidente de la AAT y desarrolla varios proyectos que se instaurarán definitivamente en la agenda anual de la AAT debido al éxito de su primera edición. En primer lugar, Campos y los miembros de la Junta Directiva desarrollan Talleres de Iniciación a la Escritura Dramática, que se imparten en la Sede de la AAT bajo el magisterio de diversos autores; en esta primera edición del año 2000 serán José Luis Alonso de Santos, de Miguel Murillo Gómez y José Sanchis Sinisterra. Tiempo después, se organizarán periódicamente más talleres de escritura dramática en distintas ciudades españolas, impartidos, entre otros, por Marco Antonio de la Parra, Fermín Cabal, Paloma Pedrero, Ignacio del Moral, Ignacio Amestoy, Miguel Murillo o el propio Jesús Campos.

En este año, Jesús Campos inaugura en la AAT una sección que se bautiza con el nombre *El lunes nos vemos* y que promueve diferentes citas culturales destinadas a la presentación de libros teatrales y a la organización de charlas o coloquios, a veces con invitados de honor⁸¹. En el plano editorial, Jesús Campos y el equipo fundan una línea auto-editorial para los asociados a la AAT, de modo que el autor financia la impresión y la Asociación realiza el diseño y la distribución a instituciones, bibliotecas y a los miembros de la AAT, con una tirada de unos quinientos ejemplares para el autor del texto. A esta estrategia se suman, por otro lado, el nacimiento de otra colección para la publicación de teatro para la infancia y la juventud y, por otro, una colección dirigida a la difusión del teatro breve, en la que cualquier monólogo enviado por los asociados es editado en volúmenes recopilatorio de autoría colectiva. Finalmente, la AAT sacará la colección *Obras escogidas*, con volúmenes dedicados a autores consagrados en colaboración con la comunidad de origen del dramaturgo⁸².

⁸¹ Algunos temas planteados en esta sección fueron, por ejemplo, el procedimiento de gestión de la S.G.A.E., la presentación del volumen *Historia, antología e índices de Primer Acto (1987-1998)* o diversas conferencias sobre escritores y compañías teatrales, entre otras cuestiones.

⁸² Entre los autores homenajeados y escogidos para la colección podemos encontrar a Lauro Olmo, Adolfo Marsillach, Carlos Muñiz, Alberto Miralles, José María Rodríguez Méndez, Alfonso Sastre, Luis Riaza, Domingo Miras, Ana Diosdado o José Ricardo Morales. Las primeras coediciones que se pusieron en práctica desde el año 2000 fueron con Cantabria para las obras de Ricardo López Aranda y con Valencia para Eduardo Quiles, a los que se irán sumando más autores a lo largo de la primera década del siglo XXI.

La elevada actividad en la edición y publicación de textos teatrales se debe a que Jesús Campos pretendía promulgar el género teatral y compensar las lamentables condiciones que la industria editorial proporciona a los autores de teatro. Con estos objetivos surgió otra nueva propuesta, a pocos días de terminar el año 2000, el I Salón Internacional del Libro Teatral. Bajo el lema “El teatro también se lee”, que ya había sido acuñado por la AAT en la revista *Las Puertas del Drama* –desde sus inicios se incluía una sección fija con el mismo nombre del lema y un apartado para la recomendación de la lectura de libros teatrales–, entre el 1 y el 4 de diciembre, la AAT organizó una exposición de libros teatrales con la intención de difundir el teatro español contemporáneo e impulsar la lectura de la literatura dramática, que estaba siendo arrinconada⁸³:

No hay lectores, las tiradas son cortas, la edición de un libro teatral no interesa a los grandes grupos editoriales y, por tanto, la escasez de reseñas no es sino un eslabón más de esa cadena de infortunios que encierra sobre sí misma. Romper esa inercia es uno de los objetivos a corto, medio y largo plazo (Campos García en La Tarasca, 2001: 10).

Precisamente por este motivo, Jesús Campos ya había propuesto a la organización de la Feria del Libro de Madrid, aunque sin éxito, que se incluyese una sección específica para el género teatral. Tras ver el “almacén abarrotado por los fondos sobrantes de antiguas publicaciones, pese a lo limitado de las tiradas” (Campos García en La Tarasca, 2001: 10), Jesús Campos y el equipo directivo supieron que debían dar un paso más allá.

Sin embargo, nuestro autor siempre se mostró como un infranqueable defensor de la materialización del texto en la escena y en más de una ocasión ha manifestado el recelo que le producía la ‘mutilación’ del hecho teatral como consecuencia de la edición. Gracias a las ideas y aportaciones de sus compañeros de la AAT para difundir la literatura dramática, nació la propuesta de creación de un salón que acogiera únicamente obras de teatro. Él mismo así lo confesaba:

Para mí, la publicación siempre fue un tema menor; lo que no impide que, puestos a ello, no la defienda con pasión. Lo he dicho hasta la saciedad: leer teatro posibilita el acceso a la totalidad del repertorio histórico y contemporáneo, como igualmente te permite imaginar tu personal puesta en escena, pero ya digo: a mí en solitario jamás se me habría ocurrido poner en marcha una iniciativa como la del Salón del Libro Teatral. Ahora, en la medida que piensas en función del colectivo, creo que es bueno promover el trabajo del autor, favorecer la comunicación pública de su obra (de hecho es uno de los fines estatutarios de la AAT), y aunque tengo muy claro que lo deseable sería contar con teatros en los que representar, tampoco es mala empresa

⁸³ Véase el artículo de César de Vicente Hernando, “La crisis de la refuncionalización y las estrategias editoriales”, *Acotaciones* 7 (julio-diciembre), 2001. La edición digital se encuentra disponible en el siguiente enlace: <<http://www.resad.com/acotaciones/archivo.htm#7>>

la de poner de manifiesto que *el teatro también se lee* (Campos García en Martín Bermúdez, 2001: 126).

En 2001, se celebra el primer Salón Internacional del Libro Teatral, cuya organización, según declaró Jesús Campos en las entrevistas que los medios le hicieron tras la clausura del evento, fue vertiginosa, ya que contaron con menos de seis meses para los preparativos. Como consecuencia, un número muy considerable de revistas, universidades y editoriales, especialmente de países hispanoamericanos, no pudieron asistir a la celebración del primer Salón. Con todo, a Campos no dejó de sorprenderle la deserción injustificada de varias editoriales españolas.

La Casa de América fue el escenario que acogió el I Salón Internacional del Libro Teatral, cuyo éxito propició posteriormente la celebración anual en Madrid y en distintas ciudades españolas⁸⁴. Como complemento del Salón, Jesús Campos promovió la celebración de unos talleres de animación a la lectura a los que asistieron 120 docentes. Con materiales de Montserrat Sarto, las sesiones procuraban ofrecer diversas técnicas y estrategias específicas para iniciar a niños y a jóvenes en la lectura del teatro –sector que la AAT incluiría entre sus gestiones y actuaciones a causa de la preocupante escasez de ediciones de este género⁸⁵. Asimismo, Campos y el comité organizador diseñaron otras actividades atractivas que acompañasen la feria del libro teatral para el reclamo de público, como varias presentaciones de libros, encuentros literarios, lecturas dramatizadas o el concurso de escritura “Teatro Exprés”; este último, que reúne a diversos autores para crear *in situ* una pieza breve, dará como resultado la colección de teatro breve que edita la AAT.

Si bien una buena parte de los medios de comunicación rehusaron cubrir el evento, la respuesta del público, en cambio, fue bastante cálida. En general, los resultados fueron satisfactorios, incluso mejores de lo esperado. Jesús Campos así lo transmitió al hacer balance del I Salón Internacional del Libro Teatral:

⁸⁴ El Salón se ha celebrado consecutivamente en la Casa de América (Madrid, 2000-2002), y posteriormente en el Círculo de Bellas Artes (Madrid, 2003-2006). Pero también ha salido de la capital en muchas de sus ediciones: Casino de la Exposición (Sevilla, 2007), Complejo Cultural San Francisco (Cáceres, 2008), Mercartes (Sevilla, 2010), Teatro Juan del Enzina (Salamanca, 2011) y Palacios de Exposiciones y Congresos (Sevilla, 2012). Desde 2013 y hasta la fecha de hoy, el lugar elegido para el Salón es Matadero Madrid.

⁸⁵ Con relación a este asunto que tanto sorprendió a la AAT, surgió otro proyecto que consistía en establecer colaboraciones con algunas autonomías para que algunos autores asistiesen a los centros de educación. También se planteó difundir por los centros de enseñanza, a través de cuadernillos, estrategias de animación a la lectura del libro teatral.

Positivo, no sólo porque partíamos de cero, sino porque lo conseguido ha tenido un nivel bastante aceptable; así la participación ha sido amplia, la asistencia suficiente, los debates aceptables, las lecturas óptimas, el taller de animación productivo, y el concurso teatro-exprés, esperanzador. [...] Ahora queda lo más difícil, que es también lo más eficaz: perseverar (Campos García en La Tarasca, 2001: 10).

En enero de 2001, tan solo un mes después de la celebración del I Salón, la AAT vuelve a la carga y Jesús Campos aprueba una serie de ciclos de lecturas dramatizadas de teatro español contemporáneo, tanto en Madrid como en otras comunidades autónomas – Galicia, Valencia, Castilla-León y País Vasco–. Además, el autor se encuentra organizando con sus compañeros de la AAT la siguiente edición del Salón Internacional del Libro Teatral, sobre la que publicó una crónica en las páginas del periódico *ABC* defendiendo la literatura dramática como un medio de difusión alternativo a los escenarios:

Sí, se buscan lectores: personas imaginativas, capaces de levantar sobre las páginas de un libro los artilugios de la antigua farsa. Lectores capaces de imaginar la representación, de alzar el telón de la cubierta e iluminar las palabras que dan vida a los conflictos, a las contradicciones de la sociedad. [...] El juego, en suma, de nuestra existencia. Se buscan lectores capaces. Qué duda cabe de que todo texto dramático es escrito con el propósito de que sea representado, de que directores, escenógrafos y actores materialicen lo imaginado. Pero esto no tiene que impedir otros disfrutes que los textos teatrales pueden depararnos: nuestra particular e imaginada puesta en escena, recursos en absoluto subsidiario que permite en cualquier mente y lugar acceder a la literatura dramática, obra a las que, por imposibilidad material, no podemos acceder mediante la representación convencional. Con ese fin, la AAT, a través del Salón del Libro [...] insiste en que “El teatro también se lee” (Campos García, 2001m: 94).

En febrero de 2001, ahora ya sin la AAT, nuestro autor acude a Valladolid, donde tiene lugar el Foro de debate *El teatro español ante el siglo XXI*, que coordina César Oliva y organiza la Sociedad Estatal España Nuevo Milenio. Campos participaba en el bloque de sesiones “La palabra, creación de textos escénicos”, pero, contradiciendo el título temático que englobaba las intervenciones, Jesús Campos presenta la comunicación “Signos, que no palabras”, que sería publicada al año siguiente en un volumen editado también por César Oliva⁸⁶. A modo de puesta en escena de su propia conferencia y como demostración de la teoría que estaba exponiendo, Jesús Campos se colocó en el cuello una serpiente pitón amarilla, que sería el correlato de un signo escénico, para defender

⁸⁶ Posteriormente, el volumen 5 de *Las Puertas del Drama* (Invierno, 2001) realizará un monográfico sobre el Congreso de Valladolid.

que el teatro es algo más que solo palabras o, mejor, una perfecta combinación de lo no verbal y lo textual:

De ahí la ocurrencia de organizar mi intervención jugando con signos tanto verbales como no verbales. [...] *(Cojo una cesta redonda, de gran tamaño, plana y con tapa, que tengo oculta bajo la mesa, y la coloco sobre ésta sin dejar de hablar)*. [...] Por favor, ¿me acerca otro signo no verbal? *(Y la cuidadora me trae una serpiente, una pitón tigre de dos metros y medio de longitud, que coloca sobre mis hombros)* (Campos, 2002h: 239-240).

Jesús Campos siempre había manifestado públicamente cierto rechazo hacia la celebración de ciclos de conferencias para abordar asuntos teatrales de urgencia, pues, a su juicio, debían resolverse con acciones y no con palabras. Sin embargo, a partir de su experiencia en Valladolid –y seguramente a partir de su presidencia en la AAT– el autor abandona la idea que tenía sobre la inutilidad de los congresos y comprende finalmente la necesidad de la participación activa en reuniones y en publicaciones periódicas que reclamen el lugar que le corresponde al teatro español actual. La asistencia a Valladolid le invita a reflexionar acerca de esta cuestión e incluso se anima a organizar de un posible futuro encuentro promovido por la AAT:

[...] según deambulaba por la Plaza Mayor vallisoletana, vino a mi mente el recuerdo de los desfiles de Semana Santa que acontecen en ese lugar, tan afamados; verdaderos actos de fe con los que el colectivo se reafirma en su religiosidad y que tienen que ver tanto con el sentimiento íntimo como con su manifestación pública. Y fue así como llegué a entender que también nosotros, penitentes del teatro, nos encontrábamos allí con semejante finalidad. En consecuencia, fue llegar a Madrid y, ni corto ni perezoso, llamé a un buen cofrade, el secretario general, para, hucha en ristre –no hay que olvidar que una asociación es una orden mendicante–, irnos a recaudar fondos con los que poner en marcha el desfile penitencial salmantino; procesión a la que, una vez soslayados los impedimentos presupuestarios, ojalá podamos acudir con el cirio en la mano para, puestos en fila, conferencia va, conferencia viene, volver a sacar al teatro en procesión (Campos García, 2001d: 3).

Coincidiendo con este acontecimiento, la reivindicación de Campos García por una mejor situación teatral se intensificará desde el campo del ensayo, a veces mediante artículos en revistas especializadas y otras mediante la intervención en eventos de carácter cultural o político. A principios del año 2001 publica otro artículo en la revista *Actores* (*Revista de la Unión de Actores*) con el título “El teatro cortijero y su alternativa al teatro público” en el que defiende la necesidad de una política teatral nueva que actúe principalmente para el público y que sustituya a un modelo construido sobre intereses personales o económicos veinticinco años atrás.



Jesús Campos García en el Congreso *El Teatro español ante el siglo XXI* (Valladolid, 2001).

Diferente línea de argumentación planteará en la mesa redonda “Dramaturgia del teatro español de hoy: el papel del autor”, que fue organizada por la Asociación Cultural de Teatro La Tarasca. El 27 de marzo de 2001, en el Teatro Principal de Burgos, nuestro dramaturgo intervenía con la comunicación “La función del autor teatral en España hoy”, que sería publicada por la revista *La Tarasca* al año siguiente. En la ciudad burgalesa, Campos reclama un mejor trato para el autor de teatro, al que invita fervientemente a que se comprometa con el espectáculo teatral no solo desde la función de autor sino también la de director, como él mismo siempre ha hecho.

Poco después, José Monleón edita un volumen colectivo que titula *Teatro y democracia*, cuyas páginas recogen un nuevo artículo de Jesús Campos, “El compromiso con la memoria”. En esta ocasión, el dramaturgo reflexiona sobre la importancia del compromiso en la labor de creación, que es equivalente a desoír los intereses comerciales y permanecer fiel a la verdad y a la memoria del propio autor. A continuación, y a punto de acabar la temporada de verano, Campos viaja al norte de la Península para asistir al XVII *Encuentro de Escritores y Críticos de las Letras Españolas*, que congregó a dramaturgos, directores y expertos en materia teatral en el marco asturiano de Casona de

Verines entre el 13 y el 14 de septiembre de 2001⁸⁷. Desde *Las Puertas del Drama*, Luis García Jambrina, el nuevo director desde el año 2000, relataba que el origen del XVII *Encuentro en Verines* nació tras caer en la cuenta de que ningún año se había celebrado un monográfico sobre el teatro (2002: 7). Aquella situación le llevó a pensar que

ese “olvido”, desde luego no intencionado, tal vez no fuera más que un síntoma de la situación del teatro en la sociedad actual y en los diferentes ámbitos de la institución literaria. Se trataba, pues, de debatir sobre el estado actual de la escritura dramática en las letras españolas: contexto en el que se mueve, posibles problemas, estilos y tendencias, vinculaciones con otros géneros y formas expresivas...Y, para ello, se invitó a autores de diferentes generaciones y estéticas y diversa procedencia (8).

Durante los encuentros se sometieron a debate los diferentes aspectos que configuraban la crítica situación de la dramaturgia española y se defendió la diversidad literaria frente a las políticas culturales homogeneizadoras que inmovilizan la evolución natural del género teatral. Cuatro días después de la clausura del evento, el propio director Luis García Hambrina resumía las conclusiones extraídas de la reunión en el *ABC*, diario en el que también es crítico literario:

José Luis Alonso de Santos, actual director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, defendió el derecho a la diferencia y la aceptación de la diversidad; y Jesús Campos reclamó esa diversidad incluso dentro de la propia trayectoria. A este respecto, Paloma Pedrero señaló la existencia de una corriente de carácter formalista que pretende convertirse en tendencia hegemónica dentro del panorama teatral español y recordó que la diferencia está en lo original. Ernesto Caballero, por su parte, propugnó la escritura en la que pasa algo y nos muestra el mal, frente a esos textos abiertos donde no pasa nada; Alberto Miralles reivindicó lo que él llama el “teatro tenso” o teatro crítico; y Eladio de Pablo abogó por la creación de una escritura dramática nueva que exprese lúcidamente la perplejidad actual (García Jambrina, 2001: 83).

Apenas más de una semana después de la cita en Verines, Jesús Campos acude de nuevo a los paisajes norteños e interviene en una serie de conferencias agrupadas bajo el epígrafe *Ciartes 2001: Congreso Internacional de Enseñanza de las Artes Escénicas*, que se celebró en Bilbao del 25 al 27 de septiembre de 2001 gracias a la iniciativa de la Universidad del País Vasco. Finalmente, a la producción periodística de este productivo 2001, añade otro artículo que publica en el *Anuario Teatral 2000*, editado por el Centro de Documentación Teatral del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. En “La

⁸⁷ Como cada edición, la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte organizó el evento en colaboración de la Universidad de Salamanca y la Consejería de Educación y Cultural del Gobierno del Principado de Asturias. Los *Encuentros en Verines* se crearon en 1985 por Víctor García de la Concha, quien dirigió esta cita anual hasta 1999.

dramaturgia española contemporánea: un derecho de nuestra sociedad”, Jesús Campos repasa la situación actual del teatro español, argumentando que sus males son una consecuencia directa del pasado opresor, cuya huella se puede rastrear a lo largo de toda la historia de nuestro teatro contemporáneo.

Igualmente en el año 2001, nuestro autor se ve envuelto en un espinoso asunto de plagio con la Universidad de México cuando se tropieza en la red con un texto suyo, *Naufregar en Internet*: “firmado por mí, eso sí, que, dentro de lo malo... aunque sin mi permiso. Claro que lo peor no fue eso, sino que publicaron una versión intermedia. No sé cómo la conseguirían, aunque me lo imagino” (Campos García en Martín, 2002: en línea). Desde México, la obra llega hasta Buenos Aires, donde se lleva a cabo el estreno de la misma sin consultar a Jesús Campos. Este suceso molesta profundamente al autor: “Digo yo que, puestos a montarla, podían haberme avisado y les habría mandado la buena, y no estrenarla así, de cualquier manera” (en línea). Tras varias gestiones que Jesús realizó con el apoyo de la AAT, la Universidad de México finalmente retira la pieza de su portal virtual.



Jesús Campos en *Encuentros en Verines* con Antonio Álamo, José Luis Alonso de Santos, Ignacio Amestoy, Carles Batlle, Fermín Cabal, Ernesto Caballero, Elisabeth Escudé, Aizpea Goenaga, Jerónimo López Mozo, Santiago Martín Bermúdez, Alberto Miralles, Domingo Miras, Juan Carlos del Olmo, Eladio de Pablo, Paloma Pedrero, Carmen Resino, Maxi Rodríguez, José María Rodríguez Méndez, Eulogio Ruibal y Pedro Manuel Villora.

En el campo de la creación artística, los inicios del año 2001 comenzaron con varias incursiones en el teatro breve que dieron lugar finalmente a las piezas cortas “De posturas e imposturas” y “Depende”. Posteriormente, durante los meses de verano, el dramaturgo compuso la minipieza “Me acuso de ser hetero”, escrita por encargo para un espectáculo dirigido por Walter Manfré. El profesor Manuel Pérez había puesto en contacto a Jesús Campos con el director italiano, quien le presentó la posibilidad de llevar a cabo el montaje del espectáculo *La confesión*⁸⁸. La puesta en escena de Manfré aspiraba, por un lado, a la comunicación íntima con el público y a su participación activa, por otro. De tal modo, cada función acogía solamente a veinte espectadores que, a su vez, debían introducirse individualmente en el confesionario de una iglesia para ‘interpretar’ el papel de curas. A cada cabina acudía un actor o actriz para confesar sus pecados en secreto sagrado. Con esta propuesta interactiva, el director del espectáculo, Walter Manfré, pretende rescatar al público de la pasividad:

[...] el espectador se ha ido destruyendo cada vez más y ha tomado las distancias del evento, limitándose a concederle un juicio con aplauso final, a menudo libertario, y en cualquier caso siempre apreciado por el narcisismo del autor. Mi intento es más bien el de sumergir al público en el corazón del espacio y de la fábula en donde me es posible jugar la carta de una inusitada complicidad (Manfré, 2001: 11).

Campos acepta rápidamente el proyecto y en cuestión de días organiza una reunión con todos los asociados de la AAT en una de las citas de la sección *El lunes nos vemos*, en la que Walter Manfré comenta las características del espectáculo e invita a los autores a escribir textos que pudieran encajar con la intención del montaje. Jesús Campos relata así recepción de la propuesta:

[I]a proposición fue acogida con entusiasmo y escepticismo; entusiasmo por su proyecto artístico y escepticismo por nuestra capacidad de llevarlo a cabo. Pese a todo, se decidió el intento y, tras varias comunicaciones a los asociados de la AAT, fueron llegando textos (Campos García, 2001f: 9).

No obstante, los monólogos que recibió Walter Manfré para la primera selección no se adecuaban a la línea experimental que definía al espectáculo, por lo que el director delegó la tarea en José Monleón, quien revela que tan solo nueve piezas breves cumplían las condiciones para una función que, por decirlo con Manfré, era “una antología internacional del pecado” (2001: 13). A las nueve minipiezas seleccionadas, José

⁸⁸ La obra ya había sido estrenada en el Festival italiano de Taormina Arte de 1993 y se había trasladado por distintas ciudades en una gira a nivel internacional (Milán, Aviñon, París, Lausana, Ginebra, Buenos Aires, Lima y Santiago de Chile).

Monleón debía sumarle once más para llegar a las veinte del espectáculo. Para ello, diseñó una lista provisional de posibles autores que pudiesen conectar a la perfección con el espíritu del proyecto. Monleón redujo la lista a once dramaturgos, entre los que figuraba Jesús Campos, al que llamó personalmente para solicitarle el encargo. Así nace el monólogo “Me acuso de ser hetero”.

La organización del Festival de Madrid Sur acepta la producción de la propuesta y programa el estreno de *La confesión* el 12 octubre de 2001 dentro de su Festival⁸⁹. Consecutivamente, se cede el espectáculo al Círculo de Bellas Artes de Madrid, que lo presenta el 19 de noviembre bajo el marco del Festival de Otoño. Todas las piezas fueron recopiladas y publicadas por la AAT en un volumen homónimo con introducción de Walter Manfré.

En las mismas fechas de la creación de la minipieza “Me acuso de ser hetero”, durante el verano del año 2001, Jesús Campos compone una nueva pieza teatral en la que acerca por segunda vez al teatro para la infancia y la juventud, que, si recordamos un instante la trayectoria del autor, ya había experimentado con el género en los últimos años de la década de los setenta cuando versionó un cuento tradicional en la obra *Blancanieves y los 7 enanitos gigantes*. El autor confiesa que la aproximación a esta modalidad teatral, aunque escasa, se produce con relación a los cambios de su vida personal o familiar. La primera pieza la compuso justamente durante la infancia de sus hijos, mientras que ahora la nueva pieza es producto del nacimiento de sus nietos: “En ambos casos me dirijo a ellos para contarles lo que me preocupaba en ese momento” (Campos García, en Bueno, 2010: 23). Y añade con sentido del humor: “No sé si llegaré a tener biznietos para escribir una tercera” (23).

En esta segunda vuelta, el autor compone *La fiera corrupta*, una historia que pretende advertir a los jóvenes de la peligrosidad del consumo de drogas a través de una actualización bastante alternativa de la leyenda de San Jorge. Las aventuras del protagonista le resultan muy familiares a nuestro autor, pues pasó buena parte de su infancia representando la trama en un pequeño teatro de cartón. Además, el dragón de la leyenda guarda relación con otra anécdota de su infancia, ya que en la ciudad jienense

⁸⁹ En el espectáculo se incluyeron las propuestas de Antonio Álamo, Ignacio Amestoy, David Barbero, Elena Belmonte, Elena Cánovas, Raúl Dans, Maxi de Diego, Javier de Dios, Manuel de Pinedo, Lidia Falcón, Santiago Martín Bermúdez, Alberto Miralles, José Luis Miranda, Miguel Murillo, Itziar Pascual, Paloma Pedrero, Juan Polo Barrena, Alfonso Sastre, Rodolf Sirera y Alfonso Vallejo. La dirección y escenografía estuvo firmada por Walter Manfré con un elenco formado por actores y actrices del Madrid Sur, además de otros provenientes de Andalucía y Extremadura.

existía por entonces el rumor de que habitó siglos atrás un dragón muy particular, que Campos conoció como “El Lagarto de Jaén”:

[...] un San Jorge local le dio pólvora en la comida –esto avalará la tesis de que cada cual debe dar muerte a sus propios dragones–. Suceso que, cuando me lo contaron, me pareció de lo más creíble, pues no había ocurrido en decorados de cartón, sino en una cueva de piedra que conocía muy bien [...] en más de una ocasión, entré en los sótanos de la catedral (entonces las puertas se cerraban menos) buscando su piel, en la creencia de que estaba allí. Me intrigaba saber si el aspecto de la fiera era tan terrorífico como el del recortable. Y si bien no la encontré, luego supe que no, pues, al parecer, el lagarto que aterró a Jaén en el siglo XVII no era sino un caimán traído de América que sorprendió a su dueño –dichosas mascotas– creciendo más de lo previsto (Campos García, 2009g: 95-96).

A estos recuerdos de infancia que hicieron que la historia legendaria estuviera presente de alguna manera en la vida del autor, habría que sumarle la inesperada muerte de su hijo Kutu. Aquel momento, el más difícil de su vida, fue lo que finalmente dio sentido –e impulso– a la reescritura de esta leyenda. Esta combinación de vivencias sustraídas del bagaje más personal del autor se traspasará a la obra *La fiera corrupta*, que tardó algunos años en subir a los escenarios.

Al poco de haber terminado con éxito la segunda edición del Salón Internacional del Libro Teatral, se produce un acontecimiento, tal vez el más importante de su carrera profesional, que consagrará definitivamente la obra teatral de Jesús Campos. El 23 de octubre se alza con el prestigioso Premio Nacional de Literatura Dramática. Estrenada en Alicante en la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos y con más de 30 representaciones por las ciudades españolas, *Naufregar en Internet* obtiene el galardón, dotado con dos millones y medio de pesetas y concedido por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte⁹⁰. Curiosamente, *La cabeza del diablo* había quedado finalista en la convocatoria anterior del Premio Nacional. En contra de lo que esperaba Jesús Campos tras conquistar el Premio Nacional, *Naufregar en Internet* no llegó a estrenarse en ningún teatro nacional y ni siquiera el Centro Dramático Nacional barajó la posibilidad de montar la obra galardonada. Este incidente provocó cierto disgusto al autor, quien afirma, incluso años después, que semejante situación en nuestro país “tiene delito” (en Serrano, 2012: 65).

⁹⁰ El jurado del Premio estaba formado por Domingo Miras, Gregorio Salvador, Aizpea Goenaga, Josep María Benet i Jornet, Miguel Signes, Mauro Armiño, Javier Villán, Ignacio Arellano, Julia Barella y Gustavo Pérez Puig. El presidente fue Fernando de Lanzas, director general del Libro. Los finalistas que compitieron en la ronda final con Jesús Campos fueron Alberto Miralles con *Cuando las mujeres no podían votar* y Santiago Martín Bermúdez con *Tiresias*.

Exactamente una semana después de ganar el Premio Nacional, el martes 30 de octubre, Jesús Campos logra ganar la XXXI edición del Premio Tirso de Molina⁹¹. El galardón, dotado con tres millones de pesetas y la publicación del texto ganador, lo recibe por la obra *Patético jinete del rock and roll*, que él mismo definía con mucho garbo como “su irrupción en el teatro geriátrico” (en Martín, 2002: en línea). Al ser una convocatoria internacional, se presentaron a concurso 163 obras de precedencia española y el resto de países hispanoamericanos, haciendo un total de 279 piezas de teatro. Que la edición tuviese carácter internacional era una circunstancia que agradaba al autor y que lo motivaba a la obtención del Tirso de Molina porque es, en palabras de Campos, “uno de los pocos vínculos que unen al teatro español e iberoamericano, al teatro que se hace en las dos orillas atlánticas” (en García Garzón, 2001: 75).

Sin embargo, a pesar de la satisfacción, Jesús Campos no puede evitar manifestar su grandísima sorpresa por haber recibido premios tan prestigiosos en apenas siete días: “Casi siempre te caen las macetas y a veces sólo las flores. Durante mucho tiempo he recibido en la cabeza el golpe de los tiestos. Desde hace una semana me caen las flores” (75). La perplejidad del autor estaría plenamente justificada precisamente por lo inaudito del caso. Santiago Martín Bermúdez afirma en una entrevista a Jesús Campos que solo Domingo Miras y él son los únicos autores vivos con los tres premios más notables del género teatral: el Lope de Vega, el Nacional y el Tirso de Molina. A esto responde Campos con humildad:

Pues sí, me considero bastante agraciado en este aspecto. Claro que tuve que trabajármelo. Para empezar, hay que escribir unas cuantas obras, y luego invertir en fotocopias. Y aunque son muchos los concursos que no ganas, como eso no se dice, pues queda sólo memoria de los galardones (en Martín Bermúdez, 2001: 126).

Cuando a Jesús Campos le fue comunicado que era el ganador del Premio Nacional de Literatura Dramática, se encontraba en la Secretaría de Estado de Cultura, precisamente a pocos metros de donde se dictaminó el fallo del concurso, elaborando un Plan Nacional de Teatro que coordinaba el INAEM. Desde principios de septiembre de

⁹¹ Según informa *El Mundo* (Lago, 2001: 57), *Diario16* (S/N, 2001e: 42), *La Razón* (S/N, 2001d: s/p), *ABC* (S/N, 2001c: 77) y *El Cultural* (S/N, 2001a: en línea), el jurado estaba presidido por Carlos Álvarez-Novoa, que ganó el galardón en 1999, y los vocales José Bablé, Julio Cid, Wilfried Floeck y Magda Puyo. Fueron finalistas las obras *Regreso a casa*, *Defensa de dama*, *A ras del cielo* y *Cavando en la arena*, de las que no tenemos constancia de los autores porque todas ellas fueron presentadas bajo seudónimo, si bien *Defensa de dama* fue escrita por Isabel Carmona y Joaquín Hinojosa y se estrenó en 2002, y *Cavando en la arena*, según información que recabamos en la red, es obra del dramaturgo peruano Alonso Alegría Amézquita, hijo del novelista Ciro Alegría. En el mismo acto dedicado a Campos García, se entregaba el diploma Tirso de Molina 2000 al ganador de la edición anterior, Julio Cid, por *Cabiguán La Habanera-Madrid*.

2001, Jesús Campos se había estado reuniendo con diversas instituciones, asociaciones, productores y representantes de la Administración para diseñar las líneas de actuación de un posible Plan Nacional que normalizase la actividad escénica española:

Y es que la pasividad, la dejación continua, cuando no el fatalismo vivido a lo largo de las pasadas décadas nos ha llevado a esta situación ciertamente humillante en la que se nos posterga y desatiende sin que la profesión ni la sociedad hayan sabido reaccionar adecuadamente a esta pretendida desactivación del teatro (Campos García, 2001i: 3).

Después de los primeros años al frente de la AAT, Jesús Campos pudo constatar el inmenso menosprecio que las instituciones públicas suministraban al teatro, como relata el autor en varios números de *Las Puertas del Drama*. La postergación de la escena española es un asunto que preocupa hondamente a nuestro autor y a los miembros de la AAT, que deciden intervenir mediante la unión de fuerzas en contra del enemigo común. La primera reunión a la que acudió Campos tuvo lugar en el Congreso de los Diputados para comunicar a los portavoces de cultura de los distintos partidos políticos la preocupación por el presente –y el futuro– de nuestro teatro. No obstante, el encuentro no obtuvo ningún resultado.

Lejos de abandonar el proyecto y afectados por una preocupación cada vez más creciente, seguramente generada por el cierre del teatro María Guerrero, Jesús Campos y los miembros de la AAT deciden reunirse con otras instituciones:

Y fue así, de modo casual y sin grandes formulaciones, como la AAT solicitó el concurso de la ADE y de la Asociación de Empresarios, que a su vez contactó con la Unión de Actores, y en apenas unas semanas, con toda la naturalidad de quienes respondíamos a una necesidad compartida, constituimos de un modo informal lo que dimos en llamar “Mesa del Teatro”, punto de encuentro para entendernos entre nosotros y plataforma para expresarnos con una sola voz, pretensiones estas en apariencia humildes que nos permitirían en un futuro, ya presente, emplearnos conjuntamente en proyectos de más envergadura (Campos García, 2001g: 3).

La conclusión fundamental de los allí reunidos fue la creación de un Plan General de Teatro definitivo que enderezase la peligrosa situación de teatro, que, hasta ahora y a modo de remiendo, solo había sido afrontada con medidas ineficaces. Tras varios intentos, por fin Jesús Campos consigue una cita con el director general del INAEM, con quien resuelve la creación de una comisión coordinada por la Subdirección General de Teatro del INAEM para el análisis del futuro Plan General del Teatro⁹². Pese al esfuerzo

⁹² A la “Mesa redonda de teatro”, compuesta por AAT, ADE, Asociación de Productores y Federación de Actores, se fueron incorporando otras asociaciones para formar la Comisión de estudio del Plan General de Teatro: la Asociación Cultural Red de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública;

y la dedicación de todos los implicados, el Plan tardaría varios años en ser acabado, cuyo proceso de elaboración explica Jesús Campos íntegra y detalladamente, como los puntos que debían afrontarse con el Plan o las materias de debate de las reuniones de la Comisión, como los presupuestos, subvenciones o recaudaciones, entre otros muchos asuntos (Campos García, 2001g; 2001h; 2001i).

A finales del año 2001, la revista especializada en teatro breve contemporáneo *Art Teatral*, dirigida por Eduardo Quiles, le publica la minipieza “Primer recuerdo”, que formaba parte de la serie de monólogos recogidos en *Danza de ausencias*. El especialista García Teba escribe una introducción al autor y un análisis de la obra en el volumen 16 de la revista⁹³. También en estas fechas, Jesús Campos inicia los ensayos de la obra *Entrando en calor*, dado que será reestrenada en el Teatro Galileo de Madrid el 11 de enero de 2002 dentro de los ciclos que la sala dedicó a los autores contemporáneos en un intento por examinar la situación de la dramaturgia española. En la crónica de David Carrón (2002: s/p) de *La Razón*, Jesús Campos afirmaba que el reestreno era verdaderamente “oportuno, que no oportunista” a causa de los recientes atentados terroristas del 11-S. Como modo de difusión y estrategia promotora el espectáculo, antes de acabar el año 2001 reedita la obra con IN-Cultura Editorial.

Para la reposición de la obra en el Teatro Galileo, Jesús Campos reprodujo la escenografía que había diseñado doce años atrás y mantuvo todos los recursos técnicos de la puesta en escena. El único elemento que varió fue el elenco, ahora formado por F. M. Poika en el papel de Adán y Pepa Sarsa en el de Eva, esta última afirmando en el diario *La Razón* que “la hora y media del espectáculo se apoya en un humor, sarcasmo e ironía continuos” (Carrón, 2002: s/p). Después de las dos funciones en Madrid, la obra saldrá de gira por todo el país, haciendo una parada especial de dos días en Ciutatella, el viernes 1 de marzo y el sábado 2, en las tablas del Teatro Municipal de Borne, ya que *Entrando en calor* había ganado el Premio Borne de Teatro en 1988 bajo el título *De la realidad contemporánea*. En la ciudad menorquina, Jesús Campos asistió al acto de presentación de la pieza y pronunció una conferencia, “El autor dramático: un oficio en

AAT; Coordinadora de Ferias de Artes Escénicas del Estado Español (COFAE); Coordinadora Estatal de Salas Alternativas; Federación de Artistas del Estado Español (FAEE); Federación Estatal de Asociaciones de Empresas de Teatro y Danza (FAETEDA), y Organización de Sindicatos de Actores y Actrices del Estado Español (OSAAEE). Finalmente, la Asociación de Directores de Escena (ADE) decide abandonar la Comisión y retirarse del Plan General de Teatro.

⁹³ Junto a las piezas de Campos, aparecen de Antonio Álamo, Fernando Almena, Javier Berger, Belén Boville, Jesús Campos, Jesús Domínguez Díaz, Salvador Enríquez, Antonio Estrada, Juan García Larrondo, Antonio Hernández, Mónica López Bernard, Adelardo Méndez Moya, José Moreno Arenas, Mariló Seco y Alfonso Zurro. A todos los autores se les dedica una breve reseña bio-bibliográfica.

transformación”, donde expuso las dificultades de la producción teatral española de las últimas cuatro décadas.

Cinco días antes de los atentados terroristas del 11-S de Estados Unidos, quizás de forma premonitoria, así lo cree el autor, se inicia la reposición de la obra. Recordemos que los protagonistas de la obra de Campos habitan un mundo devastado y deshabitado, que es la consecuencia de una catástrofe, en este caso, nuclear. No obstante, buena parte de la crítica no encontró paralelismo alguno con este suceso ni ninguno ocurrido en el marco de la historia contemporánea. Al comentarista de la *Guía del Ocio*, José Henríquez (2002: 102), le chirriaban los anacronismos en que la obra recae, aun con los pequeños cambios que hizo el autor a fin de actualizarla. También consideró que el sentido del humor insertado en los diálogos resultaba demasiado explícito, aunque esto no repercutía en la fluidez de las intervenciones y en un ritmo dramático bien logrado. Tampoco al crítico de *La Razón*, Juan Antonio Vizcaíno, le pareció que *Entrando en calor* se ajustaba a los cánones estilísticos de la época contemporánea e incluyó la obra en “la vanguardia tardía, tal y como ésta se entendía en España hace cuarenta décadas, con una gran libertad de lenguaje que la aleja de la lógica realista” (2002: 58). Señala, además, que el dramatismo era verdaderamente frágil debido a que la acción dramática fue inexistente, a la que tampoco, afirmaba, favorecía el lenguaje bruto de los diálogos.

Muy distinta fueron las opiniones del resto de las críticas que hemos recogido, por cierto, mayores en número al estreno de 1990, probablemente por la notoriedad que ya había adquirido Jesús Campos en el panorama teatral gracias al reconocimiento de los premios y a su extraordinaria labor en la presencia de la AAT. Al contrario que los demás críticos, desde *Espéculo*, José García Templado (2002: en línea) no percibió ningún problema de vigencia y consideró que la pieza no había perdido interés tras doce años porque guardaba un sentido existencial más allá de la anécdota nuclear. El comentarista anotó que tanto la estructura dramática como la escenografía fueron un verdadero acierto, especialmente esta última por el cambio de significado, pues a medida que transcurre la acción lo que parecía un apartamento desordenado acaba siendo un paisaje de destrucción y soledad. El mismo giro de sentido percibió García Templado en los diálogos, que a priori parecían absurdos pero, en realidad, escondían la desesperación de dos seres terriblemente solos.

Los críticos Pedro Manuel Villora (2002: 83) del *ABC* y Fernando Andú (2002: 39) del *Heraldo de Aragón* también se mostraron de acuerdo con las opiniones generales de la crítica al valorar muy positivamente la estructura dramática de la obra, pues les

pareció que el giro repentino que desvelaba el auténtico sentido de lo representado fue un recurso realmente eficaz. Villora, por su parte, escribió que la obra invitaba a reflexionar sobre un posible futuro no tan lejano y concluyó que Jesús Campos era uno de los dramaturgos más interesantes del panorama teatral de las últimas décadas. Al igual que Villora, Fernando Andú destacó la atinada mezcla de humor y horror del conjunto, que arrastraban al espectador repentinamente del absurdo a la tragedia. Y concluía: “además de ser un sobresaliente ejercicio de estilo, nos propone una aguda reflexión en torno a la realidad contemporánea, imbricada en una actualidad, sobre la que pesan –hoy también– amenazas sin número” (2000: 39). Para Javier Villán, crítico de *El Mundo*, el planteamiento de Jesús Campos fue “duro sin concesiones” (2002: en línea). El mayor valor de la obra lo encontró en la acertada graduación del conflicto, en la evolución de una comedia aguda a un “drama sombrío”, “ácido” e “implacable”.

Apenas unos días después de haber estrenado *Entrando en calor*, Jesús Campos inauguraba otro “Taller de Escritura Dramática”. Cada lunes a partir del 21 de enero y hasta el 15 de abril de 2002, nuestro autor impartirá varias clases de teatro con jóvenes autores noveles. Como ya había hecho en ocasiones anteriores y desde el primer taller que dirigió, Jesús Campos organizó las sesiones desde un enfoque práctico, es decir, atendiendo a la creación de un texto dramático y a la posterior puesta en escena. Así, del taller nacieron una serie de piezas que Jesús Campos consideró meritorias de unas lecturas dramatizadas que se celebrarían en la Casa de América, lugar donde se había impartido el curso una vez por semana. Apenas un mes después de la inauguración del taller, se traslada unos días a Galicia con la intención de intervenir como conferenciante en el I *Congreso sobre teatro*. El encuentro estaba organizado por el Teatro Principal de Ourense y se celebró del 19 al 22 de febrero de 2002.

Todavía con *Entrando en calor* en gira, Jesús Campos lleva a cabo una reposición de su espectáculo *Danza de ausencias*. Con nuevo título, *De tránsitos*, y un dispositivo escénico a la italiana diferente al itinerante de la primera versión del año 2000, la obra se estrena el 8 de marzo de 2002 en el Teatro Moderno de Guadalajara. El 11 de noviembre de 2002 *De tránsitos* llega a Alicante para presentarse en los escenarios de la X Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos de Alicante. Si recordamos la anterior puesta en escena, Campos había diseñado cuatro espacios individuales dentro de un espectáculo itinerante en el que el público era guiado de una sala a otra por la Santa Campaña. Dos años después, Jesús Campos modifica el montaje y opta por un escenario tradicional a la italiana en el que se sucederán simultáneamente las cuatro danzas. En el

elenco, Jesús Campos mantiene a Maite Brik y Goyo Pastor, que ya habían actuado en la representación del año 2000. Sin embargo, incluye a un actor nuevo en el reparto, que será él mismo. Jesús Campos actúa en esta nueva reposición de la obra interpretando a Ramón, el protagonista del monólogo “Danza de los veraneantes”:

El que yo hago, que sería el equivalente al leñador, trata de un chatarrero internacional, un hombre de empresa hecho a sí mismo que va perdiendo el control de su familia y de su negocio; que está perdiendo el control de la realidad. La peripecia es la discusión, el lío que se arma cuando la familia quiere comprar un coche reventado a precio de escultura, pero esto es el pretexto; la función, de lo que trata, es de su pérdida de control de la realidad (Campos García en Martín, 2002: en línea).

Para el análisis de la recepción del espectáculo *De tránsitos* solo hemos podido recopilar dos breves reseñas críticas. En una, Juan Ignacio García Garzón, crítico del *ABC*, alaba la propuesta del autor, a la que no señala ningún fallo, y concluye: “es un espectáculo serio y con sentido, de hondura literaria y poderosa teatralidad engastada en una larga tradición escénica que juega a bailar con los contenidos metafísicos: puro teatro en fin” (2003: 63). No tan de acuerdo se mostró Eduardo Haro Tecglen, de *El País*, quien afirma que los monólogos y los personajes están bien perfilados, pero no son efectivos porque la obra en su conjunto únicamente tiene valor de entretenimiento.

En fechas cercanas al estreno de la obra *De tránsitos*, nuestro autor también se encontraba preparando, en calidad de presidente de la AAT, unos ciclos de lecturas dramatizadas, que este año 2002 se celebrarían en Badajoz, Bilbao, Burgos, Jaén, Valencia y Zaragoza. Además, en el mes de marzo del mismo año, Jesús Campos inaugura una nueva actividad que se bautizó como *Maratón de Monólogos* y que consistía en la representación de piezas breves durante más de cuatro horas seguidas –de ahí el término maratón– de autores contemporáneos, asociados a la AAT y que previamente han enviado su propuesta. La primera edición se celebra en el Círculo de Bellas Artes el 26 de marzo de 2002, en la víspera del Día Mundial del Teatro⁹⁴. El éxito de la convocatoria fue tan satisfactorio que cada año se celebrará un maratón en fechas próximas al Día Mundial del Teatro, cuyos monólogos serán recopilados y publicados por la AAT en su colección de teatro breve.

Continuando con su actividad desde la presidencia de la AAT, en este año 2002 se cumple el primer cuatrienio de Campos en la dirección de la Asociación, que se

⁹⁴ El proyecto fue patrocinado por el Ministerio de Cultura y organizado por la AAT en colaboración con la RESAD. Elena Cánovas y Aitana Galán se encargaron de la dirección y puesta en escena del conjunto de monólogos representados la noche del evento.

prolongará un ciclo más al ser reelegido en las votaciones de la Junta del mismo año. La primera de sus conquistas en el nuevo período será una colaboración entre la AAT y el Instituto Cervantes, que les reserva un espacio en su portal virtual para colgar los textos de los dramaturgos de la AAT⁹⁵. Campos consideraba imprescindible que, para darse a conocer en un contexto determinado por las nuevas tecnologías, la dramaturgia actual se adapte rápidamente a los modernos sistemas de difusión de la sociedad del siglo XXI. Por eso apostó por la fusión con el Centro Virtual Cervantes, una decisión que ha sido, afirma Campos,

un acierto indiscutible. Que, como todo lo inabarcable, al principio, impone; pero que luego, cuando pasas del portal, cuando te adentras por los vericuetos, enseguida percibes que es un “sitio” cómodo. Cómodo y de una gran utilidad [...] Navegar en un transatlántico de esta envergadura va a ser muy positivo para nuestros textos. Muy positivo. [...] Claro que antes tendremos que convencer a los compañeros, que algunos están todavía en la era del bolígrafo. Y que conste que yo también escribo a mano, aunque luego se pasa a ordenador (en Martín, 2002: en línea).

En diversas entrevistas con motivo de su reelección como presidente declara que el principal objetivo de la AAT es mantener la alianza de los dramaturgos para resolver colectivamente los problemas que aquejan al teatro español. Entre otras metas señaladas por Campos, podemos encontrar la colaboración con otras asociaciones y entidades teatrales a nivel internacional. Efectivamente, Campos y la Junta Directiva ya habían establecido una reunión con la Asociación de Autores de París a la que el presidente no pudo acudir. La siguiente Asociación con la que Campos entrará en contacto será la portuguesa, pues nuestro autor aspiraba a la federación de varias asociaciones europeas a fin de conseguir la financiación de sus actividades por parte de la Unión Europea y, sobre todo, aunar fuerzas en la defensa del teatro.

Asimismo, el autor manifestaba su interés en continuar con las líneas de actuación abiertas en la AAT en los próximos años de presidencia, principalmente con la difusión de la literatura dramática, si bien para Campos el género teatral nace y vive en el escenario:

[...] aunque los textos se escriban para ser representados, también por sí solos tienen valores que justifican su lectura. Por otra parte, el libro es, hoy por hoy, el único modo de acceder a obras de distintas épocas y lugares, imposibles de encontrar en la cartelera. Además, deseamos potenciar la lectura de literatura dramática porque un

⁹⁵ El responsable de la dirección académica de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes fue Juan A. Ríos Carratalá, quien casi una década después relata detalladamente las fases del proyecto en el artículo “Las ediciones digitales: algo más que una opción”, en *Las Puertas del Drama*, 41, 2013, en línea: <<http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-41/las-ediciones-digitales-algo-mas-que-una-opcion/>>

espectador que lee teatro es un espectador con más criterio (Campos García en Herrero, 2002: 8).

Representado a los autores de teatro, Jesús Campos comparece el 17 de junio ante la Comisión de las Artes de la Asamblea de Madrid con la comunicación “Situación de la dramaturgia española en la Comunidad de Madrid”, que posteriormente publicará la AAT en su colección de ensayo. Allí, con un discurso categórico, nuestro dramaturgo denuncia sin cortapisas la crítica realidad que afecta a la escena española y advierte de los peligrosos efectos de la globalización, que resiente al teatro español contemporáneo, especialmente en la capital. Podríamos resumir la comparecencia en el titular que dio el periódico *ABC* el 18 de junio: “Jesús Campos denuncia que el teatro en Madrid está amenazado” (S/N, 2002: 105).

En lo que respecta a la actividad editorial, la revista *Coliche cuenta* le publica la minipieza “Depende” y la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía financia la edición de un volumen con tres textos extensos de Jesús Campos. Las obras seleccionadas fueron *Es mentira*, *A ciegas* y *La cabeza del diablo*, cuyo estudio preliminar estará firmado por el especialista García Teba. En cuanto a la labor de creación, a lo largo de este año, como hemos podido comprobar, Jesús Campos no ha compuesto ninguna nueva pieza teatral, a excepción del monólogo “A papel bien sabido, no hay cómico malo”.

Del 19 al 21 de noviembre de 2002 viaja a San Sebastián para asistir en el congreso *Askencuentros 2002: (Auto)Crítica de la Crítica Teatral* que organiza la institución Alfonso Sastre Kultur Elkartea (ASKE). Justamente un mes después, a nueve días de terminar este activo año, la obra *Patético jinete del rock and roll* se estrena en el Teatro Principal de Ourense. Los actores que subieron a escena el 21 de diciembre en el teatro gallego fueron Miguel Palenzuela y Paco Cecilio. Y sin que esta vez resulte una excepción, el espectáculo fue dirigido por Jesús Campos y producido por Teatro a Teatro. Aunque se trataba de un estreno absoluto de un autor ya consagrado, no hemos podido localizar ninguna crítica, por lo que suponemos que *Patético jinete del rock and roll* no logró una gran repercusión en los medios de comunicación quizá por haber sido escenificada fuera de la capital.

Ya en el año 2003, el autor se embarca en el proyecto de remodelación de la antigua iglesia del Convento de San José de Caracciolos, que será transformada en el Teatro Lope de Vega de la Universidad de Alcalá de Henares. Además de esta labor, Jesús Campos y la AAT se suman a las protestas por el desastre ecológico ocasionado por el

hundimiento del Prestige. En solidaridad con Galicia y bajo el grito común “Nunca Mais”, la AAT celebra el 25 de febrero de 2003 una serie de lecturas dramatizadas de piezas breves que tuvieron lugar en el Círculo de Bellas Artes gracias a la colaboración de varias asociaciones implicadas en la Jornada de Solidaridad con Galicia. Tras reunirse con el Círculo de Bellas Artes, Jesús Campos solicitó a los autores asociados la creación de textos breves sobre el derramamiento de petróleo en las costas gallegas para que fuesen leídas en dichas jornadas. Jesús Campos no pudo componer ninguna obra para el evento, pero sí presentó la edición que publicó la AAT recopilando algunas de las obras allí dramatizadas:

A iniciativa del Círculo de Bellas Artes y en solidaridad con Galicia, varias asociaciones, han promovido una serie de actividades con las que recabar fondos para ayudar a paliar el desastre ecológico producido por el hundimiento del Prestige, así como el rechazo de los creadores a un modelo de sociedad que antepone el beneficio de unos pocos a cualquier otra consideración de interés general, como en este caso, la conservación del medio ambiente (Campos García, 2003i: 9).

Al mes siguiente de las jornadas en solidaridad con Galicia, Jesús Campos ya se encuentra organizando la presentación del evento *Maratón de monólogos 2003*, que se celebrará el 28 de marzo (Día Mundial del Teatro) en la Sala Fernando de Rojas del Círculo de Bellas Artes de Madrid⁹⁶. Su texto breve “A papel bien sabido, no hay cómico malo” es objeto de una lectura escenificada en la segunda edición del Maratón. La minipieza fue dirigida por Campos, con interpretación de Francisco Valladares y producción de la AAT, que también publicará el monólogo del autor en un volumen antológico que recopila todos los textos leídos.

Con motivo de las sesiones organizadas por la AAT bajo el lema “Teatro contra la guerra” en el Ateneo de Madrid, el 9 de abril de 2003 se lleva a cabo otra lectura dramatizada de una pieza breve del autor, interpretada por la siempre imprescindible en los espectáculos de Campos Maite Brik. El evento fue la respuesta de los dramaturgos a los acontecimientos que asediaban al país en estas fechas; es decir, la serie de manifestaciones y movimientos pacifistas de los ciudadanos españoles en contra de la intervención de tropas españolas en la guerra de Irak. El presidente y la Junta de la AAT se unen a las protestas y convocan a los autores asociados para la escritura urgente de piezas breves de naturaleza crítica.

⁹⁶ El evento contó con la producción de El Muro Producciones y la dirección escénica de Elena Cánovas y Denis Rafter.

Siguiendo el devenir de los sucesos políticos, Campos compuso la minipieza “La primera en morir”, en la que nos presenta la historia de una mujer chiíta que escucha en la radio la noticia de su propia muerte como consecuencia de unos bombardeos. Como la pieza había nacido en un contexto político reciente y sujeto a un devenir histórico todavía desconocido, Campos se vio obligado a revisarla más de una ocasión:

Por situarlo, digamos que era una obra de agitación, para ser representada en actos políticos, sin otra pretensión. Lo que no pude prever fue que los acontecimientos me obligarían a sucesivas revisiones, el comienzo de la guerra y su rápido final me forzaron a modificar el texto en dos ocasiones (Campos, 2004c: 87).

Varias de las piezas breves que enviaron los autores asociados fueron seleccionadas para unas lecturas dramatizadas, que se pudieron ser escenificadas gracias a la colaboración generosa de los alumnos de interpretación de la RESAD⁹⁷. Posteriormente, como era habitual, todos los textos serían compilados en un volumen editado por la AAT que también se titulará *Teatro contra la guerra* y que Campos presentó en el prólogo de la edición:

Mientras los superbombarderos lanzaban sobre Irak explosivos humanitarios, nosotros, autores de teatro, (ínfima parte de esa chusma pacifista que está poniendo en riesgo la convivencia ciudadana), tocamos a rebato para que cada cual tomara la palabra –antes de que la pudran– para dispararla en defensa propia; que nada nos es más propio que el propio sufrimiento humano. Así, los autores que aquí publicamos nuestros proyectiles, dando tiros al aire, errando el blanco, o a lo más, rebotando en la chapa del tanque, hicimos causa frente al todopoderoso Eje del Mal, convencidos de que, creando historias, tratábamos sentimientos, dábamos consciencia, fijábamos la memoria y, a la postre, oxidábamos la chapa de la todopoderosa máquina. [...] Sea pues, este libro, una voz más en la multitudinaria repulsa de la violencia y de la expresión de confianza en el futuro del género humano (Campos García, 2003i: 11).

Pocos días después de la celebración del evento *Teatro contra la guerra*, Jesús Campos viaja a la ciudad portuguesa de Évora para participar en el *Encontro de Teatrais Ibérico Natalia Correia*, organizado por la Fundación Instituto Internacional de Teatro del Mediterráneo y celebrado los días 25 y 26 de abril de 2003. Un mes después, también como actividad extraliteraria, nuestro autor asiste al XIII Seminario Internacional del

⁹⁷ Los textos breves recogidos en la antología fueron de José Luis Alonso de Santos, Tomás Afán Muñoz, Miguel Álvarez Fernández, Ignacio Amestoy, Vicente Aranda, Luis Araujo, Eugenio Asensio, Rafael Belmonte, Joseph M, Benet i Jornet, Antonia Bueno, Ernesto Caballero, Cristina Pons, Pedro Catalán, Alfredo Castellón, Antonio Cremades, Maxi de Diego, Eladio de Pablo, Javier de la Torre, Yolanda Dorado, Salvador Enríquez, Ildefonso García-Moreno, Yolanda García Serrano, Alfonso Graño, Gemma Grau, Rafael Gordon, Leandro Herrero Mejías, Rafael Herrero, Eduardo Quiles, Farhad Lak, Cirilo Leal, Javier Maqua María José Matias Martín, Luis Merchán, Juan Luis Mira, Ana Amparo Millás, José Monleón, Miguel Murillo, Borja Ortiz de Gondra, Ignacio Pajón Leyra, Itziar Pascual, Francisco Pino, Ramiro Pinto, Carmen Pombero, José Pons, Francisco Romero, Sergio Rubio, Andrés Ruiz López, Miguel Signes, Ester Tassis, Luis Valderrama, Pilar Vicente Toral y Pedro Manuel Villora.

Centro de Investigación Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, que tuvo lugar en la UNED de Madrid entre el 25 y el 27 de junio. El eje temático de las comunicaciones del Congreso fueron las relaciones de las nuevas tecnologías y la prensa con el teatro en la última década. Jesús Campos presentó la ponencia “*Naufregar en Internet. La tecnología como metáfora*”, que sería publicada un año después en el volumen editado por Romera Castillo, *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*. Por último, regresa a Portugal con la finalidad de intervenir en el I *Encontro de Operadores Tetarais Portugueses e Espanhóis: Pt.es Teatros*. La cita se produjo entre los días 12 y 13 de julio de 2003 en el Teatro Municipal Maria Matos de Lisboa gracias a la iniciativa del Instituto Cervantes en Lisboa y la Academia de Productores Culturales.

En septiembre del mismo año se ve obligado a realizar otro viaje, pero esta vez con un motivo muy diferente. Jesús Campos es homenajeado en la XV edición del Festival Internacional de Teatro Experimental de El Cairo, que cuenta ya con un largo recorrido, cada año más consolidado y con mayor asistencia de público. Así, por ejemplo, a la convocatoria en la que Campos recibe el homenaje acudieron 48 países de todo el mundo y se pusieron en escena 62 funciones de todas las modalidades teatrales. El 11 de septiembre de 2003 el Casino Ópera de El Cairo abre sus puertas para celebrar el acto conmemorativo que tenía como protagonista a Jesús Campos García⁹⁸. Farouk Hosni, Ministerio de Cultura de Egipto, y Fawzi Fahmi, presidente del Festival, le entregaron una medalla con la imagen del dios Toth como símbolo de reconocimiento de su aportación en el campo del teatro experimental y su búsqueda incansable de nuevas formas dramáticas, pues como explica Domingo Miras, el carácter del Festival se dirige

hacia la promoción de un teatro de vocación innovadora, un teatro que se aparte de la cómoda rutina de la tradición más conservadora y de los trillados caminos del teatro comercial. Un teatro orientado hacia el futuro que, a través del experimento y la investigación, explore nuevas formas de aproximación a los nuevos públicos surgidos de los movimientos sociales que han configurado la reciente Historia (Miras, 2003: 183-184).

Junto a las obras representadas durante el Festival, cuyos asuntos más frecuentes fueron la guerra de Irak y la globalización americana, se realizaron diversos ciclos de conferencias y de mesas redondas. Durante los tres primeros días del Festival los debates y comunicaciones siguieron la línea temática de *El teatro y la experimentación en tiempos*

⁹⁸ En otros países se eligieron para el homenaje a Anne Mercier (Francia), Amina Rezq (Egipto), Anerew Mekinno (Gran Bretaña), Patrizia Vistrino (Italia), Roberta Levitow (Estados Unidos), Shekeeb Khoury (Líbano) y Krzysztof Lakomic (Polonia).

de crisis. Nuestro homenajeador autor intervino en este bloque de jornadas inaugurales y presentó una amplia ponencia que tituló “El teatro experimental y los medios de comunicación en tiempo de crisis” y en la que reflexiona sobre los procesos de creación de los autores, sus desencadenantes y la manera de adaptar o comunicar el resultado al público. Tras escuchar la conferencia, Ricard Salvat se la solicita para publicarlo en formato de artículo en su revista *Assaig de Teatre*.

Apenas había transcurrido un mes cuando Jesús Campos vuelve a emprender un viaje con motivo de la celebración del festival “Encuentro de Dramaturgia Europea Contemporánea” durante el mes de octubre de 2003⁹⁹. El autor se trasladó hasta Chile porque la organización del Festival había incluido en su programación una lectura dramatizada de su obra *Patético jinete del rock and roll*, cita a la que fue invitado. Finalmente, Campos García interviene en el último congreso al que asistió en 2003 y acude a Bilbao para participar en *Escenium 2003 (Foro Internacional de las Artes Escénicas)*, celebrado el 19 de noviembre en el Palacio Euskalduna.

Anteriormente, nada más regresar del Encuentro de Dramaturgia Europea Contemporánea, el presidente de la AAT compareció el 21 de octubre de 2003 ante la Comisión Especial de Artes Escénicas e Industrias Culturales del Senado a petición de la misma. Una vez más, Jesús Campos expuso a los órganos públicos la frágil y peligrosa situación que atraviesa la dramaturgia española actual. Para apoyar sus argumentos, realizó un somero análisis de la cartelera teatral de Madrid, Barcelona, Valencia y Bilbao, a lo que añadió previamente una anécdota muy ilustrativa del panorama que describe:

[...] el día 2 de octubre, el diario *El País*, recogía unas declaraciones del Director del Centro Dramático Nacional, D. Juan Carlos Pérez de la Fuente, en las que, según el periodista, y cito textualmente: “redujo al mínimo la nómina de autores importantes del teatro español: ‘Arrabal, Calderón, Valle-Inclán, Lorca, y pocos más’. ‘Y pocos más’, destaco yo. No muchos más, sino “pocos más”. [...] Nuestra perplejidad se debe al “poco más”, a ese “poco más” despreciativo con el que el director del Centro Dramático Nacional despacha a la autoría española en el marco de una operación destinada a promocionar el teatro español en el extranjero. ¿Cabe mayor torpeza? Resulta difícil imaginar que, en ningún otro sector, el responsable público encargado de una operación similar se atreviera a negar la existencia de aquello que va a promocionar¹⁰⁰.

⁹⁹ Remito al portal digital que la organización de EDEC mantiene activo con toda la información necesaria sobre el evento, su fundación y sus ediciones: <<http://www.edecchile.cl/>>

¹⁰⁰ Fragmento extraído de las memorias anuales de la AAT, disponible en formato digital en la página web de la Asociación.

A principios de noviembre, entre los días 7 y 10, se celebra el IV Salón Internacional del Libro Teatral que organiza anualmente la AAT. Entre las obras seleccionadas en la programación se incluyó la lectura dramatizada de una pieza breve de Campos García, “Almas gemelas”, que fue puesta en escena gracias a la colaboración de los actores Manuel Tejada y Cristina Higuera. Durante las sesiones del encuentro del Salón del Libro Teatral en Madrid, Jesús Campos tuvo la oportunidad de reunirse con varios representantes de asociaciones europeas de autores de teatro, pues, ya lo habíamos señalado con anterioridad, un objetivo primordial de Campos para el futuro de la AAT consistía en el fortalecimiento de las relaciones con otras asociaciones para agruparse en una federación europea. Por este motivo precisamente, suponemos que el promotor de la reunión y, por tanto, del asociacionismo internacional fue Jesús Campos, quien tiempo atrás había viajado a Portugal (Évora) y había enviado a varios representantes de la AAT a Francia a fin de establecer los primeros contactos.

Así, el 8 de noviembre, en el marco del IV Salón Internacional del Libro Teatral, Jesús Campos se entrevista con Paulo Nogueira, de la Associação Portuguesa de Dramaturgos e Argumentistas, Gerd Natschinski, de la Dramatiker-Union de Alemania y Suzana Lastreto, de Écrivains Associés du Théâtre de Francia. Bajo el objetivo común de la defensa del teatro de autores vivos y la difusión de su obra, todos los presidentes firman la *Declaración de Madrid*, en la que se comprometen a redactar de inmediato las ordenanzas de la futura Federación Europea de Autores para presentar el proyecto a los Parlamentos de cada país. Posteriormente, para compartir el éxito de la reunión y los avances del proyecto, Jesús Campos decide hacer público el documento en su sección fija de la revista *Las Puertas del Drama*, “Tercera. A escena que empezamos” (2003g: 3).

Ya a comienzos del año 2004, nuestro autor jienense se encuentra ensayando la puesta en escena de la pieza infantil *La fiera corrupta*, cuyo estreno acabó siendo más problemático de lo que Campos jamás hubiese imaginado. Por lo pronto, tuvo que ingeniárselas para subir al escenario a un elenco excesivamente elevado en número, pues el propio Campos era consciente de que un reparto así “no lo contratan ya ni los teatros de producción oficial (lo que no iba a ser el caso, al no ser ‘autor del régimen’)” (2009g: 96). Para solventar el problema, el autor recurrió a la muñequería y sustituyó a los actores secundarios y de relleno por títeres y fantoches. Sin embargo, este cambio también supuso un problema con la producción del espectáculo: “los presupuestos que los teatros municipales dedican a las representaciones para niños y jóvenes apenas dan para un par de actores con una manta” (97). Jesús Campos debía conseguir cerca de 70 marionetas, 4

técnicos y 7 actores para el montaje de *La fiera corrupta*, exigencia esta que, él mismo así lo confesaba, terminó por ser “el talón de Aquiles de este proyecto” (97).

A la circunstancia de un alto presupuesto, se sumaron ciertos prejuicios ideológicos por parte de los empresarios de locales de teatro que obstaculizaron el montaje y el estreno de la obra de Campos. Tal como relata Jesús Campos, los empresarios de pensamiento más liberal rechazaron la historia por tener una finalidad didáctica demasiado explícita:

Su carácter didáctico fue el defecto que le achacaron los “progres”. Los mismos que, a buen seguro, no ven didactismo en las obras que tratan de antibelicismo, de salvar a las ballenas, de evitar que se talen los árboles, de condenar el racismo, o de dar al divorcio carácter de normalidad; sí vieron didactismo cuando se trataba de prevenir la drogadicción (Campos García, 2009g: 97).

Por su parte, el sector más conservador se negaba a la programación de la obra porque los empresarios creían que el planteamiento de Campos García alentaba a los jóvenes al consumo de drogas, pero sobre todo porque acusaba al Estado de promover el mercado de los estupefacientes:

En su opinión (si es que puede llamarse opinión a cuatro frases cargadas de violencia), que fuera el Consejero, disfrazado de Merca, quien trapicheaba con la droga no era educativo, pues daba argumentos a los jóvenes para justificar el consumo. Jamás lo hubiera imaginado, pues siempre pensé que es mejor decir la verdad. Y no es ningún secreto: el poder –no tanto el político como el económico–, en más de una ocasión, ha estado implicado en operaciones de blanqueo (97-98).

Finalmente, Jesús Campos encontró otra vía de difusión y el Festival Teatralia de Alcalá de Henares acogió *La fiera corrupta*, que se estrenaría el 23 de marzo de 2004. Con la producción de Teatro a Teatro y la dirección de Jesús Campos, el elenco lo formaron los actores Mario Vedoya, Pedro Santos, Jesús Berenguer, Francisco Pacheco y las actrices Vanesa Arévalo, Iria Márquez y María Pedroviejo. Al encontrarse dentro de la programación de un festival, más tratándose de teatro juvenil, el estreno no suscitó gran interés por parte de la crítica teatral; de hecho, no hemos podido encontrar ninguna reseña en prensa, circunstancia que corrobora el absoluto abandono del teatro para la infancia y la juventud en nuestro arte escénico y, por extensión, en nuestra sociedad.

El día anterior al estreno de *La fiera corrupta*, Campos acudía por tercer año consecutivo a la celebración del IV *Maratón de Monólogos*, que tuvo lugar el 22 de marzo de 2004. Entre los monólogos seleccionados para el evento que celebra anualmente el Día Mundial del Teatro, su pieza breve “Noche de bodas” fue objeto de una lectura dramatizada que escenificó la actriz Ángeles Martín en la sala Fernando de Rojas del Círculo de Bellas

Artes. Cumpliendo con la dinámica de la AAT, el monólogo sobre la violencia de género, “Noche de bodas”, fue publicado junto a los demás textos cortos en el volumen de autoría colectiva *Maratón de monólogos 2004*. El mismo año, otra de sus piezas de menor extensión fue incluida en la antología de teatro que había estado preparando Virtudes Serrano. Entre las páginas del estudio, *Teatro breve entre siglos*, se incluye el monólogo “Danza de la última pirámide”, que, como sabemos, pertenece al conjunto *Danza de ausencias*.

A mediados del año 2004, por otro lado, nuestro dramaturgo participa como ponente en un encuentro cultural que habían organizado el Instituto Complutense de Ciencias Musicales y la SGAE. Se trata de un ciclo de conferencias que se tituló *Programación Escénica: Criterios y Objetivos (Sentido y Sensibilidad)* y que se celebró en Madrid del 3 al 5 de junio. Aparte de esta cita académica, asume la presentación de la colección *Obras escogidas* de la AAT, que en este año 2004 publica el corpus teatral de Alberto Miralles, al que le dedica palabras de admiración y agradecimiento por su incansable actitud de lucha por devolver a la autoría española viva el lugar que merecía¹⁰¹. Al margen de la AAT, igualmente prologará otra obra que se publicará en el año 2005. En esta ocasión, Jesús Campos aborda la presentación de un ensayo humanístico de teoría literaria y gestión cultural que publicaría la editorial Ñaque, *Tras la escena (Reflexiones sobre palabras y hechos. Gestión escénica)*, cuyos autores son el experto en gestión teatral Manu Aguilar y el economista y sociólogo de teatro Alberto Fernández Torres.

A principios del año 2005, se celebra en Barcelona del 1 al 3 de febrero una serie de coloquios destinados a creadores de todos los ámbitos escénicos, que se bautizó en esta tercera edición con el nombre *La fuerza de la diversidad*. Invitado por la SGAE, que también organizaba el evento, Jesús Campos asiste a las jornadas para presentar una conferencia sobre la autoría y la dirección de escena. Posteriormente, y a petición de la Dirección General de Juventud de la Junta de Castilla y León, el autor jienense se traslada a Zamora para otra cita teatral, *Encuentro de Artes Escénicas para Jóvenes*, en el que Jesús Campos impartirá un taller intensivo de escritura dramática.

Durante el V *Maratón de Monólogos* de la AAT, el Círculo de Bellas Artes de Madrid acogerá las lecturas dramatizadas de los monólogos previamente seleccionados para el evento, que fue dirigido por Elena Cánovas, Luis Maluenda, Denis Rafter y Maxi

¹⁰¹ Al año siguiente, también realizará la presentación de las ediciones *Teatro escogido* de Rodríguez Méndez, Carlos Muñoz y Luis Riaza, del que pudo ver el montaje de su obra *Medea es un buen chico* en la temporada en que fue director de los Teatros del Círculo de Bellas Artes.

Rodríguez con la producción de Escena Turística. El 8 de abril otro monólogo de Jesús Campos, “La número 17”, es leído por la actriz Ángeles Martín en la Sala Fernando de Rojas, donde tuvieron lugar, sin interrupción desde las seis de la tarde a las doce de la noche, las demás lecturas dramatizadas. Todas ellas fueron compiladas por la AAT en la antología *Maratón de monólogos 2005*, entre la que figura esta pieza breve de Campos que reflexiona nuevamente sobre la violencia de género. Un mes y medio más tarde, nuestro autor vuelve a visitar el escenario de la Sala Fernando de Rojas del Círculo de las Bellas Artes, aunque esta vez para inaugurar y presenciar el ciclo de lecturas dedicado al nuevo teatro portugués que se celebró el 24 de mayo de 2005.

Durante el verano del mismo año, Jesús Campos retoma la actividad creadora porque tiene en mente un nuevo proyecto teatral compuesto por un conjunto de piezas breves. Anteriormente, la dramaturga Yolanda García Serrano había propuesto al autor una colaboración para un espectáculo que analizara y denunciara la violencia de género¹⁰². A partir de esta iniciativa, Campos escribió varias minipiezas cuya materia dramática giraba en torno a este asunto. Sin embargo, la colaboración no sale como ambos esperaban, debido sobre todo a que Campos no se sintió cómodo con el proyecto por el motivo que explica a continuación, precisamente en un coloquio ante la propia Yolanda García Serrano:

[...] mi gusto me impedía centrarme solo en la violencia de género, Había algo que me decía que no podía haber un espectáculo, desde mi punto de vista, que se centrara solo en eso, porque la violencia de género era un color más de los colores de la sociedad y no tenía sentido si no se contrapuntaban con otras cosas que ocurrían, en fin, que formaban parte del entorno¹⁰³.

Después de reflexionar sobre la temática en la que estaba trabajando, Campos García llega a la conclusión de que la violencia de género es una muestra más de la violencia de la sociedad, por lo que Campos decide montar individualmente una nueva

¹⁰² Es preciso advertir que el término violencia de género engloba actitudes muy diversas, no solo la agresión física, sino que incluye la agresión verbal, la violación, el abuso de poder, el uso de lenguaje sexista, una remuneración laboral menor o la objetualización de la mujer, por señalar tan solo algunas de las expresiones de la violencia. Según el Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad (Ley Orgánica 1/2004 de 28 de diciembre para las Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género, artículo 1.1.), la violencia de género es la “manifestación de la discriminación, la situación de desigualdad y las relaciones de poder de los hombres sobre las mujeres [...] comprende todo acto de violencia física o psicológica, incluidas las agresiones a la libertad sexual, las amenazas, las coacciones o la privación arbitraria de libertad”. En cambio, la violencia doméstica es una ramificación de la violencia de género que atañe a la violencia conyugal, es decir, causada por una persona que es o ha sido compañero de la mujer.

¹⁰³ El fragmento que acabamos de citar está extraído de la grabación que el Centro de Documentación Teatral realizó del coloquio de ambos dramaturgos en el centro de enseñanza Calderón de la Barca en abril de 2012.

propuesta escénica que refleje de manera global los diferentes abusos de poder, incluido el abuso por razón de sexo:

Este es un fenómeno que se produce inmerso en una sociedad cuyos comportamientos son consecuencia de un orden social, económico, religioso..., en definitiva, de una mentalidad. Así que pensé que sería más eficaz tratar la violencia de género dentro de un mosaico de escenas que reflejaran nuestra realidad tal y como se muestra en las páginas de un diario, es decir, de forma panorámica y simultánea. (Campos García en Bueno, 2010: 22).

Aunque la iniciativa de la que nació inicialmente el espectáculo hiciese que el asunto más reiterado fuese la violencia de género, a la que destina cuatro minipiezas frente a los once restantes de contenido dispar, el autor concluye que lo más estimulante era componer una miscelánea de breves cuya finalidad fuese la siguiente:

[o]frece una mirada panorámica [...], de manera que la violencia de género se sitúa junto a la droga, la pedantería, el consumismo, la pedofilia, la telebasura, la guerra, el sadomasoquismo, la intransigencia, la invisibilidad de los débiles, el egoísmo, la estupidez, porque nada se produce aislado, porque todo forma parte de un mismo paisaje. En definitiva, “teatro reportaje” por sus contenidos (Campos García, 2011f: 58).

Con la pretensión, entonces, de configurar un espectáculo global, que titularía *Entremeses variados*, el autor añadió a los textos sobre violencia de género una serie de minipiezas compuestas entre 2001 y 2005, once exactamente. Sin embargo, como las piezas nacieron sin la intención de ser recopiladas en un mismo espectáculo, Campos García percibe que la obra necesitaba de algún mecanismo de cohesión que entrelazase las diferentes historias. Esta circunstancia obligó a nuestro dramaturgo a desechar algunos textos breves y componer otros que continuasen una temática similar y al mismo tiempo guardasen una misma intencionalidad. De este nuevo planteamiento surgieron las minipiezas “De compras”, “El mando a distancia”, “La ruleta rusa” y “El olor de las metáforas”.

Momentos previos a los procesos de ensayo de la puesta en escena, el autor añadió un prólogo y un epílogo que abriesen y cerrasen aquellas quince estampas de la sociedad actual. Los nuevos elementos añadidos fortalecerían la cohesión de las piezas y la idea de concepción total. De paso, el autor aprovechó para ironizar sobre las modas del nuevo teatro español, ya que en estos textos de apertura y cierre Campos establecía un paralelismo bastante paródico entre el consumo de la alta cocina y las formas más vanguardistas de la época posmoderna, como señala Muñoz Cáliz (2007: 430). De ahí que el programa de mano entregado para la representación imitase a nivel textual y

tipográfico el formato de carta gastronómica de entremeses. Además, este se acompañaba de la definición que el propio Campos García realizaba de su espectáculo: “Tapeo teatral para espectadores deconstruidos”. La imagen que promocionaba el programa de mano de la función consistía en un plato diminuto con una sola aceituna.

Al final, *Entremeses variados* se estrenaría el 24 de octubre en el Teatro López de Ayala de Badajoz dentro del Festival Internacional de Teatro y Danza Contemporánea. Con texto, dirección y escenografía de Jesús Campos, el conjunto de las piezas fue interpretado por Francisco Vidal, Julio Escalada, Diana Peñalver, Beatriz Bergamín y Mauro Muñiz. Una de las piezas de la obra que se incluían entre este conjunto de entremeses, “Es solo una enfermedad”, nació a petición de Adolfo Simón, quien había estado organizando desde antes del verano de 2005 un proyecto escénico que se estrenaría intencionadamente el Día Mundial del Sida, 1 de diciembre, para llevar a escena un tema largamente soterrado:

Madrid ha de reaccionar y no mirar hacia otro lado, ha de estar en alerta sobre un tema que nos incumbe a todos y ante el que no hay que relajarse. [...] el teatro y sus gentes, saldrán el 1 de diciembre a las calles de esta ciudad para gritar a través de sus voces y cuerpos: ¡Tengo SIDA! (Simón, 2006: 17).

El director del espectáculo consiguió un total de 90 piezas breves, de entre ellas 89 monólogos, incluido el de Campos, y una performance. Gracias a la colaboración de la Universidad Complutense, La Casa de América, la RESAD, la AAT y la Unión de Actores, el 1 de diciembre de 2005 un batallón de actores y actrices salieron a las calles de Madrid para representar el espectáculo *Grita: ¡tengo sida!*, que también se escenificó en los interiores de la Complutense interrumpiendo espontáneamente en las clases, en la biblioteca o la cafetería. La pieza de Jesús Campos se editaría junto a las demás piezas un año después, en 2006, con presentación de Adolfo Simón y prólogo de José Monleón, que también colaboró en la organización del espectáculo.

La revista digital brasileña *Bestiario* editó otro de los entremeses del espectáculo, “Pareja con tenedor”. Muchos de los monólogos y minipiezas de *Entremeses variados* fueron publicados en diversas colecciones antológicas o en revistas de publicación periódica, pero la serie de piezas breves que formaron el espectáculo nunca será editada en un libro como conjunto independiente. Sin embargo, Jesús Campos subió la totalidad del espectáculo a su página web oficial, que creó a finales del año 2005. En este espacio virtual, el autor colgará la mayoría de sus textos, así como los materiales de cada pieza, como carteles, programas de mano, reportajes fotográficos o videos.

En el inicio del año 2006, Jesús Campos García regresa a la actividad pedagógica, que nunca ha abandonado desde los años ochenta, e imparte un taller de teatral que llamó *Antipreceptiva* y que inauguró el 15 de enero. Durante diez semanas, todos los lunes, en sesiones de dos horas, Campos trabaja con el alumnado en la sede de la AAT de Madrid. Posteriormente, viaja a México D. F. para ser docente de otro taller de escritura dramática a petición de la Sociedad General de Escritores de México (SOGEM). Durante el breve período en tierras mexicanas, Campos García también aprovechará para participar en el Congreso *México, Puerta de las Américas. (III Encuentro de las Artes Escénicas 2006. Mesas de Trabajo)*, que tuvo lugar entre el 2 y el 4 de junio gracias a la iniciativa del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) y el Fondo Nacional para la Cultura las Artes de México.

Un tiempo antes Jesús Campos había estado ultimando los detalles de la organización de un encuentro nacional. En colaboración con Miguel Signes y Gonzalo Santonja, ambos del Instituto Castellano y Leonés de la Lengua (ILCYL), nace el III Congreso de la Asociación de Autores de Teatro, que se celebró en Soria del 28 de abril al 1 de mayo de 2005 bajo el nombre *Vamos al Encuentro*. La congregación en la ciudad castellana tenía como objetivo el análisis de los cauces de comunicación con el público desde distintos puntos de vista y la propuesta de posibles estrategias que mejorasen esa comunicación; en definitiva, encontrar la manera de conectar eficazmente el teatro y la sociedad. Poco tiempo después de la celebración este encuentro nacional, Campos describe la experiencia en su sección de *Las Puertas del Drama* y reconoce los beneficios de congregarse para la reflexión y el intercambio de opiniones sobre la situación del teatro, aunque no siempre fue totalmente partidario de este tipo de reuniones:

Mira tú también que irse de congresos, con la de teatro que queda por hacer. Y es que lo de la conferencia, la comunicación y el posterior coloquio; vamos, la cosa esa de hablar de la cosa en vez de currársela, siempre me pareció, desde mi ignorancia, un despilfarro de la elocuencia, un lujo teórico, cuando no un modo sapiente de marear la perdiz. [...] Ser artista tiene esas ventajas; no sólo te miras el ombligo durante el acto intrínseco, sino que, además, te invitan para que disertes ante tus congéneres acerca del ombligo del ombligo (Campos, 2001d: 3).

Sea como fuere, el caso es que, además de coorganizar *Vamos al Encuentro*, Jesús Campos participó como moderador de una mesa de debate formada por Miguel Lumbierres y Gonzalo Centeno, en la que se discutió sobre las distintas tácticas gremiales que las gentes de teatro podrían utilizar colectivamente para un acercamiento de la literatura dramática a la sociedad. Al cierre de encuentro en Soria, a Jesús Campos le

queda un sabor agridulce, como trasmite en su crónica de este III Congreso de la AAT en *Las Puertas del Drama*¹⁰⁴ cuando opina que un síntoma de que la rehabilitación del género teatral no es la deseada puede encontrarse fácilmente en que las conclusiones del encuentro fueron similares a las de otros celebrados en décadas anteriores:

Conclusiones redactadas a la orilla del Duero que, por otra parte, bien hubieran podido servir para cerrar los Congresos que en 1991 y 1995 celebramos a la orilla del Urumea y del Tormes respectivamente. Como mucho me temo que igualmente podrán continuar vigentes en los Congresos que algún día celebraremos junto al Ebro, al Miño o al Guadalquivir; que mientras nos queden ríos, y aunque sigamos con el agua al cuello, ahí estaremos, hablando alto y claro; que en definitiva ese es nuestro oficio. Y lo haremos hasta que nos oigan aquellos cuyo trabajo, al parecer, consiste en mirar para otro lado (2006g: 3).

En el transcurso del año 2006, Jesús Campos había estado trabajando en la edición de un volumen monográfico sobre las modalidades del teatro breve en el contemporáneo, que se publicaría en el número 21 de *Cuadernos del Ateneo*. La revista tinerfeña presentó una compilación de piezas de extensión corta que el autor se había encargado de seleccionar personalmente y que tituló *Breve antología de teatro breve*, entre la que figura la minipieza de Campos “Pareja con tenedor”¹⁰⁵. Junto a los estudios introductorios de los especialistas Berta Muñoz Cáliz, María Jesús Orozco Vera, Raquel García Pascual y Santiago Martín Bermúdez, se incluyó el artículo de Campos “Lo breve, si breve, no siempre es breve”. A modo de poética sobre las formas de la brevedad, el ensayo expresaba el pensamiento literario del autor y su noción sobre este género teatral, que siempre ha defendido desde su gestión de la AAT y su corpus, bien de manera individual o bien en volúmenes de autoría colectiva.

Cerca de esta fecha, a primeros de abril de 2006, se había estrenado una obra de David Desola, *Siglo XX que estás en los cielos*¹⁰⁶. La puesta en escena de la obra requería que la obra se desarrollase en medio de la más absoluta oscuridad, pues la trama transcurría en una especie de limbo donde los personajes eran acogidos por un niño travieso que resultaba ser Dios. Salvo dos o tres cortísimos fogonazos de luz, el espectador se

¹⁰⁴ En dos artículos consecutivos, el autor detalla todos los temas trabajados por los asistentes al III Congreso y las conclusiones que se extrajeron de las jornadas. En 2007, un año más tarde, la revista *Assaig de Teatre* publicaría el mismo texto bajo el título “Crónica del III Congreso de la AAT”.

¹⁰⁵ Jesús Campos incluyó también un texto breve de Josep María Benet i Jornet, José Luis Miranda, Ignacio del Moral, Borja Ortíz de Gondra, Santiago Martín Bermúdez, Yolanda García Serrano, Alfonso Sastre, Íñigo Ramírez de Haro, Juan Mayorga, Pedro Villora, Antonio Álamo, Carles Batlle, Miguel Murillo, José Sanchis Sinisterra, Paloma Pedrero, Rodolf Sirera, Ana Diosdado, Domingo Miras y Francisco Nieva.

¹⁰⁶ Estrenada el jueves 6 de abril de 2006 en la sala alternativa del Teatro Español, llamada Café del Español por la remodelación de la antigua cafetería del centro para el nuevo espacio, con dirección de Blanca Portillo y un elenco formado por Roberto Enríquez, Silvia Abascal, Ricardo Gómez y Santiago Crespo.

encuentra privado del sentido de la vista, un recurso escénico que nos recuerda al empleado por nuestro autor en el montaje de *A ciegas* de 1997. Dos días después del estreno, también la crítica señaló las similitudes con la obra de Jesús Campos. Por ejemplo, Javier Vallejo (2006: 50), de *El País*, reconocía que el proyecto teatral de Desola guardaba una estrecha relación con *A ciegas*, como también concluyeron los críticos de *El Mundo* y *La razón*, según Campos García (en E. M., 2006: 11).

Jesús Campos encontró, por su parte, más que similitudes, por lo que redactó una carta abierta a los medios de comunicación acusando de plagio a Blanca Portillo, directora del espectáculo, Alicia Moreno, concejala de artes de Madrid, y Ángel Facio, asesor literario del Teatro Español, y también al autor David Desola. En su escrito, afirmaba que *Siglo XX... que estás en los cielos* se presentó “con un dispositivo escénico muy similar” y enormes “coincidencias del texto”, como “la guerra, Dios, el retorno cíclico, el tránsito hacia la luz, o el parto en el agua” (Campos García en S/N, 2006: en línea). Igualmente el autor destaca el concordancia en la puesta en escena con los recursos sensitivos de “olores, viento, bombardeos, músicas celestiales, y lo que es más determinante: la oscuridad” (en línea).

La seguridad con la que Jesús Campos lanzó aquellas acusaciones se debía a que los implicados en el montaje de *Siglo...* conocían la propuesta escénica y temática de *A ciegas*. A Blanca Portillo le entregó el texto, según revela el autor (en E.M., 2006: 11 y en C.D.C, 2006: 39) para que lo protagonizara y, aunque finalmente no aceptó el papel, el autor recuerda que la actriz destacó su extrañamiento por el ingrediente escénico de la oscuridad. Además, Campos confirmaba que Ángel Facio asistió a la función de la obra, por lo que también conocía sobradamente las peculiaridades de *A ciegas*, al igual que Mario Gas y Alicia Moreno; el primero porque Campos le propuso la obra para programarla y a la segunda porque era la directora del festival donde Campos estrenó *A ciegas*.

Trascurridos unos días, el autor David Desola declaraba en el periódico *La Razón* que desconocía la existencia de *A ciegas* hasta que leyó las críticas de la prensa que lo relacionaban con Jesús Campos. Sin darle mayor importancia a las acusaciones, Desola definió la reacción del autor como un berrinche (Machío, 2006: en línea y R.G., 2006: 33). Desde la organización del Teatro Español y del Ayuntamiento de Madrid se negó cualquier tipo de plagio, pues argumentaban que el uso de la oscuridad no era un elemento novedoso en el teatro y mucho menos inventado por Jesús Campos, a quien invitan a que acudiese a la SGAE para resolver el asunto. Jesús Campos calificó públicamente la puesta

en escena de *Siglo XX que estás en los cielos* de plagio, de acto de “atropello” y “bajeza” y afirma sin intención de disimular su indignación: “lo que no es de recibo es que Ángel Facio, Mario Gas y Alicia Moreno, concedores de las 'coincidencias', hayan promovido este estreno. Actúan con la prepotencia a la que nos tiene acostumbrados el Ayuntamiento de Madrid” (Campos García en S/N, 2006: en línea). Sin embargo, finalmente decidió aparcar el asunto y no emprender medidas legales contra ninguno de los implicados en el montaje de la obra.

Durante los meses del verano de 2006, nuestro dramaturgo vuelve a la práctica literaria y compone una pieza nueva, *Ella consigo misma*. La historia nos presenta el encuentro casual de dos mujeres, una en edad de madurez y otra en plena juventud. Pronto caerán en la cuenta de que tienen más en común de lo que a priori parecía, porque, a lo largo de la conversación, ambas descubrirán que son la misma mujer en diferentes momentos de su vida. Por tanto, el reencuentro, que ha dejado ser casual, les brindará la oportunidad de reflexionar sobre las decisiones de su vida. Una vez terminada la revisión definitiva, la obra no vio la luz de los escenarios y hasta casi diez después no encontró ninguna vía de publicación, por lo que permaneció inédita hasta fechas muy recientes. En 2015, Campos presentará una nueva antología de piezas breves y no tan breves, *¡breve, breve! ¡brevisimo!*, que recopila algunas de las obras que había dejado sin publicar ni estrenar, como es el caso de “Ella consigo misma” o “Las escaleras”, más otros textos de nueva creación compuestos entre 2013 y 2014.

Volviendo al año que nos ocupa, 2006, varias otras obras del autor llegarán al público mediante la edición de los textos dramáticos o, más bien, de la reedición. El volumen VII de *Historia y Antología del Teatro Español de Posguerra*, coordinado por Gregorio Torres Nebrera y Víctor García Ruiz, incluyó *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú* entre los textos recopilados para ilustrar las formas teatrales de la década de los años setenta. Por otro lado, la editorial Fénix de El Cairo, donde poco tiempo atrás acababa de ser homenajeado, publica *La cabeza del diablo* con traducción al árabe de Haled Salem. Por último, la minipieza “Es solo una enfermedad”, que ya había sido publicada en 2005 en el volumen *Grita: tengo sida* y estrenada el mismo año en el espectáculo *Entremeses variados*, vuelve a ser editada en la antología *60 obras de un minuto de 60 autores dramáticos andaluces*. Meses antes de la publicación del volumen recopilatorio, Alfonso Zurro había coordinado el espectáculo homónimo con motivo del Día Mundial del Teatro. Para ello, reunió varias minipiezas de autores andaluces pertenecientes a generaciones distintas con la finalidad de dar una muestra de la riqueza,

la diversidad y la complejidad del panorama teatral actual, concretamente del teatro andaluz. Gracias a la colaboración del alumnado de la RESAD de Sevilla, la selección de las piezas de un minuto fue escenificada en la misma ciudad.

Una vez pasado el verano, las labores como presidente de la AAT ocuparán la mayor parte del tiempo de Jesús Campos. En primer lugar, presenta el ciclo de conferencias *El sainete como género teatral*, que tendrá lugar entre finales de octubre y principios de noviembre. Las jornadas nacen como fruto de una colaboración entre la AAT, la Sección de Teatro del Ateneo y el Ayuntamiento de Madrid. Días después, del 15 al 17 de noviembre, acude a tierras sevillanas invitado de *Mercartes*, el mercado de las artes escénicas que organiza la Red Nacional de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública y la Federación Estatal de Asociaciones de Empresas de Teatro y Danza (FAETEDA), a cuyo evento regresará el autor en 2007. Todavía en Sevilla por la celebración de *Mercartes*, Jesús Campos inaugura el 29 de noviembre el VIII Salón Internacional del Libro Teatral, que en la edición de 2006 se trasladó al centro sevillano Casino de la Exposición.

A comienzos del año siguiente, el autor jienense continúa ocupado con las numerosas actividades que programa la AAT. Por ejemplo, en enero de 2007 presentó en la Sala María Zambrano del Círculo de Bellas Artes un ciclo dedicado al estudio del autor Alfonso Sartre: “Jornadas en torno a Alfonso Sastre, una pasión inextinguible”. Por otra parte, el autor por fin finaliza el Plan General de Teatro en el que estuvo trabajando todos estos últimos años, noticia que publicó en la revista *Las Puertas del Drama*¹⁰⁷. En el artículo “Mejor un plan”, el autor explica que la complejidad y exhaustividad del proyecto son el motivo de que se hayan invertido más de seis años en la preparación de los estatutos del Plan. Así lo manifiesta nuestro autor:

Analizar el hecho teatral en su globalidad, señalando disfunciones y carencias, y aportar, en lo posible, soluciones, no es propósito fácil; máxime si se acomete autoimponiéndose el reto de hacerlo por unanimidad. [...] el Plan se ha elaborado a lo largo de dos legislaturas de distinto color político, con tres titulares al frente del Ministerio de Cultura. Algo que, puedo asegurar, es irrelevante en lo que a contenidos se refiere, pero que reafirma la idea de que el resultado responde a intereses profesionales, y no a la coyuntura política. [...] nuestra propuesta debía ser un Plan de actuación, y no una Ley (2007a: 3).

¹⁰⁷ En 2007, el INAEM edita y publica el Plan General bajo el título *Comisión de Estudio de Asociaciones Profesionales del Sector Teatral*, en el que se muestran todas las líneas de actuación, que respetan y salvaguardan ante todo la diversidad del horizonte teatral, aplicadas al ámbito de la producción, la creación, la distribución e incluso al espectador. Tres años después, Campos García (2010d: 40) publicará un artículo sobre los primeros resultados del Plan General de Teatro, “Los primeros frutos”, en *Las Puertas del Drama*.

Poco tiempo después de la presentación del Plan General de Teatro en su revista, Jesús Campos lleva a cabo la segunda reposición de la obra *A ciegas*, que se estrenaría el 3 de mayo en el Teatro Galileo de Madrid con producción de A-Ficciones Cine y Teatro SL (Teatro A Teatro). Posteriormente, el Teatro Villarroel de Barcelona presentaría el nuevo montaje el 27 de junio de 2007 dentro de la programación del Festival d'Estiu Grec. Los personajes protagonistas fueron interpretados por los mismos actores del estreno absoluto en 1997, Mario Vedoya y Luis Hostaloy, a excepción del papel de la comadrona extraterrestre, a quien dará vida la recién incorporada actriz Rocío Calvo.

Al igual que en el primer estreno, la reposición de *A ciegas* en el Teatro Galileo recogió, en línea generales, comentarios muy positivos por parte de la crítica, aunque fueron menos numerosos si lo comparamos con la puesta en escena de 1997. En la revista *Assaig de Teatre*, Magda Ruggeri Marchetti señalaba que el contenido filosófico de la obra estaba en perfecto equilibrio con el tono sainetero de la misma y no impedía el humor inteligente que reinó durante toda la hora y media de representación. La comentarista concluye que “[s]in duda, *A ciegas*, permanecerá como referencia de un fenómeno teatral fuera de las corrientes convencionales, de los encasillamientos canónicos” (2007: 154). El crítico del periódico *El Mundo*, Javier Villán (en Campos García, 2008: 149), define la obra como una “regocijante visión crítica de los grandes dogmas” de “aguda inteligencia”. Además de destacar la gran capacidad interpretativa de los actores, Javier Villán advierte de que la estrategia escénica de la oscuridad no es un recurso gratuito sino “un elemento sustancial desvelado gradualmente y justificado del todo en la última escena”. Semejantes elogios sobre la inteligencia de los diálogos de *A ciegas* le dedicó M. Verdú en la *Guía del Ocio*, quien también destinó una buena parte de la crítica a comentar la acertada puesta escénica y especialmente la brillantez de la última escena que desvela el misterio de la oscuridad (149).

Por el contrario, las críticas de la reposición de la obra en el Teatro Villarroel de Barcelona informan de una acogida menos entusiasta. El 5 de julio, Pérez de Olaguer escribía en *El Periódico* que el único atractivo de la propuesta era la oscuridad del espectáculo, en la que el espectador se sentía perdido en varios momentos (150). La misma cuestión es planteada por A. Miret desde *Teatralnet*, quien, aun valorando la originalidad del montaje de Campos, concluye que no hay nada sustancial aparte del recurso inicial de quitar la luz (150). En las páginas de *El correo de Sevilla*, D. Guerrero se muestra de acuerdo con los comentaristas del estreno en Barcelona y se lamenta de que el trabajo teatral deje a un lado la imagen. Finalmente, considera que la originalidad del

comienzo se diluye a medida que avanza la obra y el conjunto “en su empeño de ir de lo trascendental a lo frívolo, acaba cayendo en un discurso banal y confuso que desemboca en una imagen final pueril y algo cutre” (151)

Tras el reestreno de *A ciegas*, más de un año y medio pasará para que Jesús Campos vuelva a entrar en contacto con los escenarios. Mientras tanto había estado escribiendo una nueva obra por la que recibió una beca de la Comunidad de Madrid de ayuda a la creación. El título de la nueva composición ya nos da una ligera idea sobre el contenido de la obra: *d.juan@simetrico.es (La burladora de Sevilla y el Tenorio del siglo XXI)*. Al igual que ya ha hecho en otras propuestas, Jesús Campos revisa un mito, en esta ocasión quizá el más versionado de la historia de la literatura, don Juan, para actualizarlo o, mejor dicho, deconstruirlo, porque apenas se reconoce, salvo por los nombres y la espina vertebral del Tenorio original. Precisamente, esta era la intención de Campos, transformar el mito de arriba abajo:

No está ya para reformas, había que demolerlo y reescribirlo de nueva planta, y eso es lo que he hecho. Sexo, violencia, religión y muerte siguen siendo los fundamentos del drama, pero el discurso no sólo es distinto, sino que es inverso. Por aportar un dato, mi Don Juan se arrepiente de haber sido cristiano, y es por lo que se salva. Inés, una mujer nueva, de la que sólo conservo el nombre y su condición de novicia huida, lo llevará con ella al Reino de los Juegos (Campos García en Perales, 2008: en línea).

La propuesta de Campos configura a una doña Inés renovada que colecciona más conquistas que el nuevo asustadizo don Juan del siglo XXI. Él es profesor de la universidad y trabaja en su tiempo libre para una secta católica, los “hackers de Dios”, eliminando toda la pornografía que encuentra en la red, situación esta que genera todos los conflictos de la obra. En el año 2008, *d.juan@simetrico.es* alcanza la difusión editorial y el grupo In-Cultura publica la obra. En este mismo medio, dos piezas suyas también son reeditadas: *A ciegas*, en la colección Skene de la editorial Hiru, y la minipieza “Pareja con tenedor” en la revista *Luces y sombras*.

Mientras espera el estreno de su última creación teatral, *d.juan@simetrico.es*, Jesús Campos mantiene su habitual rutina laboral y prosigue sus actividades de gestión cultural desde la AAT. Así, por ejemplo, es invitado el 28 de julio de 2008 a participar como docente en el curso de verano de la Universidad Complutense sobre la última dramaturgia del siglo XXI, que dirigió el dramaturgo Ignacio Amestoy.

El 30 de octubre del año 2008, el Teatro Circo de Albacete acoge el estreno absoluto de *d.juan@simetrico.es*, que coincidió en la cartelera de Madrid con otras reinterpretaciones del mito de don Juan por la proximidad a la celebración del día de los

difuntos¹⁰⁸. Con dirección y escenografía de Jesús Campos, la obra fue interpretada por María Cotiello, Carlos Manuel Díaz y Francisco Vidal y producida por A-Ficciones Cine y Teatro SL (Teatro A Teatro).

En cuanto a la recepción de la obra, de nuevo nos encontramos con la reseña crítica de Magda Ruggeri Marchetti (2007: 151-154), que valora cuatro estrenos de la cartelera madrileña en *Assaig de Teatre*. En el análisis de Jesús Campos, la especialista resalta el tono divertido de la pieza, pero la mayor originalidad de la propuesta la encuentra en la segunda parte de la representación, donde apenas se puede rastrear las huellas del mito tradicional. También deja constancia de la empatía del público, que se expresó con un aplauso dilatado, y del magnífico trabajo de interpretación.

Al mismo tiempo que *d.juan@simetrico.es* continúa en cartelera, la XVI edición de la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos de Alicante rendía un homenaje a la figura de Jesús Campos García, en cuya programación se incluyó la puesta en escena de esta última obra sobre el mito de don Juan Tenorio. El lunes 10 de noviembre de 2008 se estrena en el Teatro Principal de Alicante, junto a otros dos estrenos absolutos y 27 montajes programados entre el 7 y el 16 de noviembre. Según el periódico *La Verdad* (L.V., 2008: 50), la edición contó con un total de 5.740 espectadores, por lo que suponemos que el estreno de la obra de Jesús Campos fue recibido por un alto número de espectadores. El evento teatral fue dirigido por Guillermo Heras, quien afirmaba que se había conseguido una programación “muy equilibrada” que ofrecía “un panorama bastante aproximado sobre las distintas generaciones de dramaturgos vivos” (C. Martínez, 2008: 61). El delegado de la SGAE en la Comunidad Valenciana, Juan Antonio Martín, declaraba a la prensa que el homenaje a Jesús Campos en el marco de la XVI edición se debía a la labor del autor como creador teatral y como gestor cultural: “es algo más que un autor de teatro, ya que ha luchado en varios frentes dentro de esta disciplina artística” (S/N, 2008: en línea)¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Como es habitual por la fecha, varias versiones del mito se estrenaron alrededor del 1 de noviembre. Tamzin Townsend llevaba a escena el 2 de noviembre una adaptación tradicional en Las Palmas y el 12 de noviembre se representaba el clásico de Tirso bajo la dirección de Emilio Hernández en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Más tardías fueron las representaciones de Carles Canut en el Teatro Romea y de Nacho Fresneda con el grupo L'Om Imprebis.

¹⁰⁹ Durante el acto de homenaje a Jesús Campos se hizo entrega de La Palma de Alicante a la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes y se proclamó el nombre del ganador del Premio Arniches, Armado del Pino, que concede el Ayuntamiento de Alicante en el marco de la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos. Curiosamente en esta edición se batió el récord de participación en el concurso con 143 obras frente a las 85 presentadas el año anterior (C. Martínez, 2008: 61).

Dos días después del estreno en la Muestra de Autores, *d.juan@simetrico.es* se traslada al Teatro Fernando de Rojas para presentarse el 13 de noviembre en Círculo de Bellas Artes de Madrid. Asimismo, ya en el año 2009, la AAT reedita *d.juan@simetrico.es* (*La burladora de Sevilla y el Tenorio del siglo XXI*) en la colección Damos La Palabra, con prólogo del profesor Antonio Fernández Insuela (2009: 9-15). A lo largo de este año e igualmente desde el campo editorial, varias obras del corpus teatral de Jesús Campos García son publicadas. Por un lado, en la colección Títeres de Sueños, el Centro de Documentación Teatral de Títeres de Bilbao edita en una versión bilingüe (español y euskera) la pieza de teatro juvenil *La fiera corrupta*, que hasta ahora había permanecido inédita. Por otro lado, la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía financia la publicación de un volumen especial de la obra *7000 gallinas y un camello*, en la que se incluye un amplio reportaje fotográfico y materiales del archivo personal del autor concernientes a la obra, además de un minucioso “Cuaderno de bitácora” escrito por el autor. Asimismo, acompañan al texto los estudios de Berta Muñoz Cáliz, “Así opinaron las dos Españas” y de Julio Huélamo Kosma, “Retrato de primavera con armadura”. Para la nueva edición, Jesús Campos vio la necesidad de realizar algunos cambios que actualizasen y aligerasen la pieza original, sobre todo en lo referente al lenguaje, aunque en líneas generales se mantuvo fiel a la primera versión publicada por La Avispa en 1983.

En último lugar, varias piezas del conjunto de breves del autor, que estrenó colectivamente en el espectáculo *Entremeses variados*, fueron publicadas por varias revistas especializadas en materia teatral. *Acotaciones* eligió la pieza corta “Almas gemelas” y la revista mexicana *Asfáltica* de la UNAM asumió la publicación de tres minipiezas: “Pareja con tenedor”, “Es solo una enfermedad” y “De posturas e imposturas”. La buena racha editorial del autor perdura en el inicio de la segunda década del siglo XXI, ya que en el año 2010 otra pieza corta, “La número 17”, es publicada en la revista *La teatral*. Con la Editorial Universitaria Ramón Areces, también “Pareja con tenedor” y “La número 17” vuelven a reeditarse esta vez en el estudio del profesor Francisco Gutiérrez Carbajo, *Literatura española desde 1939 hasta la actualidad* (2011). Otra pieza breve del espectáculo *Entremeses variados*, “El famoso”, se incluye junto a las anteriores como ejemplo de textos teatrales del teatro español actual, cuyo apartado es completado por creaciones de Jerónimo López Mozo, José Luis Alonso de Santos, Alfonso Vallejo, Itziar Pascual, Juana Escabias y Diana de Paco.

Desde julio de 2010, nuestro dramaturgo entra a formar parte del Consejo Estatal de las Artes Escénicas y la Música, cargo que complementa con su función como presidente de la AAT, que este mismo año celebra su veinte aniversario. En su número 38, la revista *Las Puertas del Drama* festeja el 20 cumpleaños de la Asociación para que los miembros de la misma, algunos ya miembros de honor como Antonio Gala, José Monleón o Alfonso Sastre, manifiesten su opinión acerca de la labor en estas dos décadas. Como no podía ser de otra manera, Jesús Campos también tendrá la oportunidad de exponer sus sensaciones y lo hará desde su sección en el artículo “Que veinte años no es nada...”:

[...] ¿y qué son veinte años? Desde que Miralles me llamara para enrolarme en el empeño de fundar la AAT, fueron muchas las puntadas que hubo que dar. Tal vez no todas acertadas (ensayo y error; que no es mal procedimiento), si bien, en su conjunto, el pespunte no podía estar mejor encaminado. La ayuda de Mollá y Sorel al frente de la ACE fue providencial. La doble presidencia de Olmo (ejecutiva) y Buero (honorífica) nos hizo incuestionables. [...] Y aún cabría preguntarse: ¿asociarse, para qué?, ¿para organizar actividades culturales, sucedáneos de la actividad teatral que se nos negaba?, ¿para defender nuestros derechos laborales frente a un sector productivo al que no pertenecíamos?, ¿para exigir a las Administraciones cuotas y subsidios? Pues probablemente también, pero, sobre todo, para recuperar la comunicación perdida entre autoría y sociedad (Campos García, 2010c: 3).

Precisamente en este aniversario Jesús Campos y la AAT reciben el Premio Palma de Alicante como reconocimiento de todas las labores llevadas a cabo en la difusión y la defensa del teatro español contemporáneo. Las instituciones que conforman el patrocinio de la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos de Alicante se mostraron unánimemente de acuerdo en la concesión del galardón a una institución que, como la Muestra, está plenamente comprometida con la autoría española viva. Posteriormente, Jesús Campos presentó en la sede de la AAT una sesión de *El lunes nos vemos*, en la que intervinieron Guillermo Heras, director de la Muestra, y Félix Palomero, director del INAEM, para comentar el reciente acontecimiento de la entrega del Premio Palma de Alicante. Por último, premiando igualmente su ardua labor, la Asociación de Directores de Escena otorgó la Medalla de la ADE a la ATT. Jesús Campos recogerá el galardón en representación de todo el equipo el 11 de enero en el acto de entrega de los Premios ADE 2011 que tuvo lugar en el Teatro Español.

Anteriormente, a finales del año 2010 y en lo que refiere a su actividad como director y escenógrafo, su obra *Patético jinete del rock and roll* se repuso el 23 de octubre de 2010 en el Teatro Regio de Almansa de Albacete. Para el reestreno, Jesús Campos

volvió a precisar la interpretación de Miguel Palenzuela, que había actuado ocho años antes en el papel de padre. En cambio, para el papel del hijo sustituyó a Paco Cecilio por el actor Carlos Manuel Díaz. La escenografía de la obra, asumida como siempre por Campos, no se vio afectada por ninguna modificación, de tal manera que el montaje se produjo exactamente igual al de 2002 en el Teatro Principal de Ourense. Posteriormente, *Patético jinete del rock and roll* viajará hasta el Festival MadFeria para representarse en la Sala Cuarta Pared de Madrid. En noviembre de año siguiente, dentro del marco de la XIX Muestra de Teatro, la obra se subirá a los escenarios del Aula Cultura CAM de Alicante.

La única crítica del reestreno en Albacete que nos ha sido posible localizar es la de Joaquín Melguizo del *Heraldo de Aragón*. En ella, expone que la obra está elaborada con astucia e inteligencia y resalta la fluidez de unos diálogos que le traen al crítico recuerdos de una vieja generación que le resulta más que familiar. La interpretación de los actores le pareció magnífica por la naturalidad, el buen ritmo y la vocalización de los protagonistas, elementos que, a su juicio, han dejado de ser habituales en los escenarios contemporáneos. Y añade a modo de conclusión: “Dos personajes, diálogos y dos actores, tal vez sean motivos suficientes para que alguien pueda interesarse por una función como esta” (Melguizo, 2011: en línea).

Como última actividad del año 2010, el presidente de la ATT participa en la Conferencia Estatal de los Sectores Profesionales y Empresariales de la Cultura, celebrada el 17 de noviembre. Campos García presentó la comunicación “Pacto por la cultura. Un compromiso con la sociedad de los sectores profesionales y empresariales de la cultura”, cuyo hilo argumental fue la propuesta de una posible alianza entre los sectores culturales y sus instituciones. De este modo, gremios consagrados profesionalmente a las artes obtendrían unas mejores condiciones económicas, pues habrían conseguido el respaldo institucional y, en consecuencia, una mejor política cultural.

En abril de 2011 se puso en marcha un proyecto que Campos y la Junta de la AAT habían estado organizando para fortalecer las relaciones entre la dramaturgia actual y los centros de enseñanza. La AAT ya había reparado en que el libro teatral se encontraba absolutamente excluido de las programaciones del sistema educativo, así que para cubrir aquella carencia, diez centros educativos de Madrid fueron visitados por una serie de dramaturgos, que charlaron con el alumnado sobre el oficio teatral y escenificaron varias lecturas de algunas piezas de la dramaturgia viva. Al año siguiente, entre el 11 y el 13 de abril de 2012, Jesús Campos y la dramaturga Yolanda García Serrano acuden al centro de

educación secundaria Calderón de la Barca, en Madrid, para trabajar sobre el teatro contemporáneo con el alumnado de los últimos cursos (4º de la ESO, 1º y 2º de Bachillerato)¹¹⁰. Durante el coloquio, ambos autores expusieron varias de sus ideas teatrales y respondían a las preguntas de los jóvenes. Como muestra del teatro de Campos, las piezas breves “La número 17” y Pareja con tenedor” fueron proyectadas en el salón de actos, mientras que algunos alumnos interpretaron varios fragmentos de la obra de Yolanda García Serrano¹¹¹.

En la primavera de 2012¹¹², la revista semestral norteamericana *Estreno* le dedica varios trabajos y edita su pieza *El profanador de sepulturas*, que había mantenido sin estrenar ni editar hasta entonces. Sin embargo, en la entrevista que le hace Virtudes Serrano en el mismo número, confiesa que no se encuentra con ánimo de llevar a cabo la puesta en escena de este texto:

[...] es una *rara avis* entre mis otras obras conocidas, y forma parte de este teatro imposible de representar, no porque su puesta en escena tenga la más mínima dificultad, sino porque ya cuesta poner en marcha proyectos más manejables, como para meterse en este berenjenal. Arruinarme no es lo que más me gusta, aunque ya lo haya hecho varias veces. Son obras que escribo porque me apetece, y las disfruto, por no me siento obligado a inmolarme por ellas. Mesianismo, los justos (Campos García en Serrano, 2012: 59).

En enero del año 2013, el Kiosco Teatral de la AAT anuncia que se ha publicado una nueva antología teatral de las obras de Jesús Campos. Para esta edición se concedió una beca de 3000 euros en la convocatoria 2008-2009 para ayudas a la traducción a lenguas extranjeras, puesto que la compilación de obras iba a ser traducida al griego. Traducida por Christina Ioakeim, *Pequeña antología de Jesús Campos García* fue publicada en la editorial Lagoudera Editions e incluía las obras extensas *En un nicho amueblado*, *Entrando en calor*, *Triple salto mortal con pirueta* y *Patético jinete del rock and roll*. También otras obras del autor, en este caso de género breve, fueron publicadas en una antología que editó Francisco Gutiérrez Carbajo, *Teatro breve actual*. La recopilación incluía dos textos ya publicados previamente y extraídos del espectáculo

¹¹⁰ Los otros dramaturgos que acudieron a la cita en los centros de educación fueron Luis Araújo, Paco Becerra, Alberto de Casso, Javier de Dios, Julio Salvatierra, Ignacio del Moral, Jerónimo López Mozo, Ignacio Pajón, Itziar Pascual, César López Llera, Borja Ortiz de Gondra, Juan Carlos Rubio.

¹¹¹ A raíz de esta experiencia, la AAT edita el volumen colectivo *El tamaño no importa*, con 22 obras de autores dedicadas a un público adolescente. Esta antología, junto a otras donaciones de las colecciones de la AAT, se donó a las bibliotecas de los centros educativos para animar a la lectura y solventar la ausencia de teatro para público juvenil.

¹¹² Unos meses después, el 14 de agosto de 2012, Jesús Campos escribía en *El País* una necrológica *in memoriam* de Enrique Centeno, en la que realiza un recorrido por su trayectoria profesional y agradece la labor honesta y comprometida del crítico con el teatro contemporáneo español.

Entremeses variados, “Pareja con tenedor” y “La número 17”, así como un texto de nueva composición, “Peso muerto”, escrito recientemente en 2012.

A lo largo de este año, Jesús Campos había estado diseñando la escenografía, la iluminación y las videoproyecciones de la Gala de los XVI Premios Max de las Artes Escénicas, ya que se celebraría el 13 de mayo de 2013 en las Naves del Español de Matadero Madrid. A finales de año, por otro lado, nuestro autor participa en una iniciativa que promueve una vez más el contacto entre el género teatral y la educación secundaria. Se trata del taller *Escribir Teatro. El proceso de escritura dramática y su aplicación en el aula: contenidos y recursos* celebrado entre el 23 de octubre al 18 de noviembre y dirigido por Manuel Pérez Jiménez. La propuesta ya había sido diseñada conjuntamente por Campos y el comité de la AAT, quienes decidieron crear un curso de teatro destinado al profesorado de Lengua castellana y Literatura o del Bachillerato de Artes. En la sede de Espacio para el Desarrollo de Asociaciones (EDA) de la SGAE en Madrid, Jesús Campos se encargó del módulo de conferencias *Ficción dramática: un juego de adultos*, en el que a lo largo de seis horas mostraba las estrategias y los recursos necesarios para acercar al público joven a la lectura del teatro actual y también a la experimentación con las diferentes modalidades teatrales¹¹³.

Al año siguiente, ante los acontecimientos históricos y económicos que padece la sociedad española de los últimos años, Jesús Campos aprovechó la presentación del XIV Salón Internacional del Libro Teatral de 2014 para poner de manifiesto que la AAT persistirá en su empeño por salvaguardar el patrimonio literario del teatro español contemporáneo y por difundir la cultura teatral que el sistema se obstina en vulnerar:

Textos dramáticos, revistas, ensayos y manuales nos esperan, pues, a la orilla del Manzanares, en esta cita anual, ahora renovada, que nació en precario y en precario se mantiene, con la recia salud del achacoso. Y aquí estamos, con la que está cayendo, decididos a no darnos por aludidos. En papel o en pantalla, las letras del teatro –tan hechas a la crisis y al conflicto– reivindican su espacio como parte fundamental del hecho escénico y como vehículo de comunicación en sí. Y aquí, erre que erre, seguiremos¹¹⁴.

En 2014 publica un extenso artículo en el número cuatro de la revista digital teatral *Don Galán*, que estaba dedicado al estudio de la escenografía española desde el final del régimen franquista hasta la actualidad. Campos presentó “El espacio significante. Desde

¹¹³ Además de Campos, participaron como ponentes Manuel Pérez Jiménez, Alberto de Casso Basterrechea, Javier de Dios López, Maxi de Diego Pérez, Juan Pablo Heras González y Berta Muñoz Cáliz.

¹¹⁴ Fragmento extraído del discurso íntegro del autor disponible en el portal digital de la AAT.

mi experiencia como autor escénico”, cuyo contenido nos ofrece una magnífica fuente de información sobre la utilización de los signos escénicos en toda su producción y sobre la fundamental importancia de este aspecto, casi nos atrevemos a decir determinante, en su poética teatral.

También en este año reedita la pieza breve “Pareja con tenedor” en el volumen de autoría colectiva *El tamaño no importa. Textos breves de aquí y ahora*. No olvidemos que esta colección creada en 2011 por la AAT pretendía acercar los textos dramáticos contemporáneos a los jóvenes y de ahí que el título haga referencia a la extensión de las piezas y a la edad de los receptores. De hecho, en la presentación de la primera edición de *El tamaño no importa*, Jesús Campos exponía lo siguiente:

Breves, de duración convencional, o mínimos, que también los hay, los textos teatrales son propuestas de espectáculos cuya eficacia no depende de su mayor o menor extensión, sino del acierto en la elección de los conflictos que entran en juego, [...]. Desde este convencimiento, los autores de la Asociación de Autores de Teatro nos dirigimos a los centros de estudio para reivindicar, junto al estudio del teatro, la práctica teatral como parte esencial de nuestra –de vuestra– diversión; y lo hacemos ofreciendo unos textos para su lectura o representación, pero también invitando a sus alumnos a que lo escriban, porque escribir les permitirá comunicarnos con su realidad. Y entenderla. Una diversión que apasionará a quienes tengan la fortuna de saberla practicar. Mas no todos van a ser autores, interpretar es otra pasión que puede ponerse en práctica a partir de los textos que aquí se ofrecen. Con estos textos, escritos aquí y ahora, podréis jugar leyéndolos –personal o colectivamente– o representándolos. [...] Leer teatro es un buen comienzo; y, tras su lectura, esperamos que “este encuentro con autores en el aula” despierte vuestro interés (Campos García, 2011h: 7-8).

1.8. Últimos años del siglo XXI: una actividad que no cesa

El 1 de junio de 2015 se festeja en el Teatro María Guerrero el 25 Aniversario de la AAT bajo el lema “Suma y sigue”. Después de varias lecturas dramatizadas por más de 20 actores y actrices, Jesús Campos cierra la gala con un video que resume la actividad del Asociación durante estos 25 años. Al final de la celebración, nuestro autor anuncia públicamente su retirada de la presidencia de la AAT, explicando que las promociones jóvenes necesitan tener la oportunidad de cosechar por ellos mismos nuevos triunfos y de seguir cumpliendo el lema que los ha reunido a todos. Así se despedía Campos García, desde su nombramiento en 1998, de la AAT y de la revista *Las Puertas del Drama*, en la que firmó su último artículo:

Que los que aspirábamos a cambiar la realidad estuviéramos siendo engullidos por la realidad, aparte de una frase, era la realidad. Los distintos proyectos (yo estuve en uno de ellos) que apostaron por la existencia de un teatro crítico, habían sido

extirpados como consecuencia de distintos avatares políticos u otras bajezas. Y sí, eras libre de decir lo que quisieras –si podías– porque ya no te censuraban, solo te silenciaban. Cómo son los demócrata-conversos, con su libre mercado, con su apertura al exterior o con su concepción ornamental de la cultura. Tres puertas que se abrían para otros, al tiempo que a nosotros nos daban con la puerta en las narices. 25 años después, y con la realidad algo cambiada, ha llegado el momento de pasar el testigo, para que sean otros, con las energías renovadas, los que continúen en la brega. Pongamos pues el cuenta-dificultades a cero, y conscientes de que lo poco conseguido se puede perder al primer amago de crisis que se quieran inventar, iniciemos aquí la nueva jornada con una nueva meta que no es otra que la misma de siempre: reflejar la realidad, cuestionar la realidad, cambiarla si se puede y ponerla patas arriba, por más que le pese a la realidad (Campos García, 2014c: en línea).

Como homenaje a la labor del autor, Jesús Campos es actualmente Presidente de Honor de la Asociación. Además, el certamen de la AAT para textos teatrales que se celebra cada año desde 2013 en el Salón Internacional del Libro Teatral, pasará a llamarse en su cuarta convocatoria de 2016 “Certamen Jesús Campos”¹¹⁵. Ignacio del Moral fue el nuevo presidente elegido por la Junta Directiva, quien desde *Las Puertas de Drama* dedica unas afectuosas palabras al autor:

Con este número de *Las Puertas del Drama* se da paso a una segunda época de la revista que emprendió su andadura allá por el invierno de 1999 con una presentación de Jesús Campos, su creador, en la TERCERA que decía: Propuesta e interpretación son de hecho las aportaciones vitales de las que siempre se nutrió el arte escénico. De ahí que en el teatro la escritura dramática sea casi tan esencial como la actuación. Y digo casi porque, en ocasiones, se representan obras cuyas propuestas no fueron escritas (ni siquiera reflexionadas previamente) en las cuales la creación se produce simultáneamente a su interpretación... Pues bien, dieciséis años después, Jesús Campos ha dejado de ser la mano que gobernaba esta revista, a la que, con su buen hacer, supo consolidar como una de las mejores publicaciones de este país, en la que poder reflexionar, estrictamente hablando, sobre la autoría teatral actual. Esta es la razón por la que al imponernos la continuidad de la revista hemos querido recoger aquellas primeras palabras de Jesús y proponerle a un escogido número de destacados estudiosos del teatro, y al autor premiado por la AAT en su última convocatoria, el problema que algunos autores y directores plantean al conceder escaso valor al texto teatral literario como paso previo a su actuación escénica. (Moral, 2015: en línea).

Asimismo, desde *Las Puertas del Drama*, su compañero y amigo, Santiago Martín Bermúdez, que también finaliza su cargo como secretario general de la AAT, le dedica un artículo en el que elogia el compromiso y la labor incansable de Jesús Campos:

¹¹⁵ El premio, dotado con 3000 euros y con la publicación de la pieza ganadora en las colecciones de la AAT, está dirigido únicamente a los autores que sean socios de la Asociación. Este certamen nació para promover la labor de creación de los dramaturgos y ayudar a la difusión de su obra, según informa el espacio “El Kiosko Teatral” en el portal digital de la AAT, que dejamos a continuación: <<http://www.aat.es/elkioscotatral/iv-certamen-jesus-campos-para-textos-teatrales/>>

En 1998 la lista encabezada por Jesús Campos como presidente, con Domingo Miras como vicepresidente y el que esto firma como secretario general, gana las elecciones para formar la junta de la AAT. [...] El mayor peso lo llevaba Campos. Campos tiene la virtud del trabajo y la habilidad de llevarlo a cabo con eficiencia. Además, ahora esa virtud y esa habilidad tenían el sentido de ser todo un designio, el de la defensa del autor de obras teatrales. Así de sencillo, así de complicado. [...] Campos y este firmante formaron un equipo muy curioso. [...] Creo que los salones del libro, los maratones de monólogos, los talleres, las publicaciones, el conseguir una sede digna durante década y media... todas esas actividades en las que, en ocasiones, se recibía ayuda de asociados entusiastas en forma de trabajo, todas esas “ocurrencias” de Jesús Campos, han contribuido mucho a la recuperación del autor como realmente existente. Lo obvio ha costado trabajo, y ese trabajo lo asumió, sobre todo, Jesús Campos, presidente de esta casa. Campos deja una herencia que hay que administrar. No deja un camino, la nueva junta debe seguir el que crea conveniente. Pero deja algo que no había antes de 1998, cuando la AAT era un embrión de grupo (2015: en línea).

Este mismo año, como ya habíamos adelantado en páginas precedentes, Jesús Campos publica un nuevo libro con 35 piezas breves, de las que un total de diez son de nueva escritura. El resto de la antología está compuesta por obras reeditadas, otras que fueron estrenadas pero no publicadas y, por último, piezas inéditas que había escrito con anterioridad a la edición; en cualquier caso, la mayoría de ellas han sido revisadas y actualizadas por el autor para esta primera antología de teatro breve de Jesús Campos García, *¡breve, breve! ¡brevísimos!*, que publica en 2015 la editorial Antígona. Como explica Berta Muñoz Cáliz (2015: 14), autora del prólogo de la edición, no todas las obras que allí se recogen equivalen a la totalidad de piezas de género breve que ha compuesto el autor a lo largo de su carrera profesional. En realidad, Campos García ha realizado una selección de aquellas que ha considerado merecían ser compiladas, desechando otras muchas piezas cortas y otorgando, así, a *¡breve, breve! ¡brevísimos!* un “carácter de antología personal” (14).

El volumen se dividió en cuatro bloques temáticos. Con un estudio preliminar de Josep Lluís Sirera, el primero, *Danza de ausencias*, recoge los siete monólogos de la serie del mismo nombre que ya habían sido publicados y estrenados, a excepción de “Danza en día de campo” y “Danza del Orden nuevo”, que ahora salen a la luz. La segunda parte de la antología es también conocida, pues se trata de *Entremeses variados*, que, prologados por Carlos Alba Peinado, incluye el grupo de breves que estrenó como espectáculo global en 2005 y que, por primera vez, se publican de manera conjunta.

“Tema libre en espacio cerrado” es el título del tercer bloque del volumen antológico que analiza Diego Santos Sánchez y que ya nos avisa de que las piezas no guardan ninguna relación temática ni estilística salvo por el espacio en que se desarrolla

cada acción. Entre los breves que allí aparecen, dos son reediciones: “El profanador de sepulturas”, que compuso en 1996 y la revista *Estreno* editó en 2012, y “Peso muerto”, escrita en 2012 y publicada por Francisco Gutiérrez Carbajo en *Teatro breve actual* en 2013. Los nuevos textos que Campos García circunscribe a este bloque fueron compuestos en fechas muy recientes, entre los años 2013 y 2014, y son: “Vida social (en lugares comunes)”, “Mundo charcutero” y “Pájaros en la trena”. En la primera asistimos al insólito encuentro de varios personajes en una alcantarilla, donde reflexionan sobre el sinsentido de la existencia, la alienación y el vacío. El monólogo “Mundo charcutero” está protagonizado por una actriz encerrada en un ataúd, pues interpreta el papel de muerta, que se queja de la precaria situación social y económica. Finalmente, en “Pájaros en la trena”, Campos García nos traduce el diálogo de dos pájaros enjaulados para denunciar los abusos económicos de los bancos en la sociedad actual.

El cuarto y último bloque temático, “Obras con vida propia”, contiene diferentes piezas que el autor escribió en distintos momentos de su vida, de manera que encontramos una obra reciente, como “El club de la tragedia”, compuesta en 2014, junto a otra mucho más temprana, por ejemplo, “Las escaleras”, que, como sabemos, alumbró en 1964, o “A papel bien sabido, no hay cómico malo”, de 2002. Esta última parte recoge otras dos obras más de nueva composición, que son “La juventud es el futuro” y “El no-lugar”, y otra que mantenía inédita desde 2006, “Ella consigo misma”.

Tanto “Ella consigo misma” como “Las escaleras”, al ser dramas escritos con varios años de anterioridad, fueron sometidas a revisión, sobre todo, suponemos, “Las escaleras”, por ser de mediados de la década de los sesenta, aunque la temática de la obra, el paro, resulta más que oportuna para época actual. Cuando la finalizó en aquel momento, Jesús Campos decidió no presentarla a la Junta de Censura porque creía que no tendría ninguna posibilidad de representación, en primer lugar, por tratarse de una pieza corta y, en segundo, por contravenir las normas de censura, como piensa el profesor Antonio Fernández Insuela (2015: 379): “habría sido prohibida por sus ataques explícitos a dicha práctica autoritaria, por sus directas referencias sexuales y por ese tono irónico y amargo final, en concreto por el progreso de personaje más conformista”.

“El club de la tragedia”, al igual que “A papel bien sabido, no hay cómico malo”, es un monólogo que delibera sobre la situación de los actores en el teatro español contemporáneo, aunque en este caso el protagonista de “El club...” profundice más en la pérdida de la juventud en relación con las oportunidades laborales y el éxito profesional. Compuesta en 2014, “La juventud es el futuro” es un texto mínimo que pone en escena

una contundente reflexión sobre el aprendizaje de la violencia y la transmisión de patrones inadecuados entre padres e hijos. En último lugar, la obra que cierra la antología *¡breve, breve! ¡brevísimo!* es una pieza que Campos García concibió en 2014 a caballo entre Alemania y España. La asistencia a un congreso internacional, celebrado en la Universidad de Münster y organizado por la hispanista Cerstin Bauer-Funke, inspiraron “El no-lugar”. En esta obra, Campos mezcla personajes reales, como el antropólogo francés Marc Augé, y ficticios en un supermercado para hacer una crítica de las diversas realidades económicas e intelectuales.

La última incursión de Jesús Campos en el panorama artístico del siglo XXI se produce casi a mediados de 2016, cuando el autor estrena una nueva obra que había escrito dos años antes. Según confiesa Campos García en las entrevistas más recientes que ha concedido con motivo del estreno, *...y la casa crecía*, título del drama, nació de una pesadilla en la que una casa aumentaba su tamaño imparablemente.

Los sueños son el detonante, la puesta en marcha del proyecto. Suponen un buen punto de partida. Mis mejores comedias no son sueños, sino que tienen una referencia en los sueños. La mente funciona haciendo asociaciones, asociación de ideas. Los elementos de arranque, la que te ponen en marcha la escritura, se desconocen. Y no puedo decir “voy a escribir”. Porque siempre estoy esperando para ver cuánto escribo. Y finalmente escribo cuando se produce el chispazo. De pronto se provoca el cortocircuito, Y varias veces ese cortocircuito se ha dado a raíz de un sueño. Porque el sueño es un elemento que te pone en presencia de lo que te está agobiando (Campos García en Siles, 2016: 54).

A partir de este sueño, Jesús Campos estableció un paralelismo entre el crecimiento de la casa y el incremento desmesurado de la economía actual, de modo que finalmente acaba construyendo una metáfora sobre las consecuencias de la sobreexplotación de los mercados financieros en las sociedades modernas. De hecho, así la presentaba Campos García en el programa del Centro Dramático Nacional, donde fue estrenada:

Y la casa crecía. Crecer, en sí, no tendría que ser malo. “Creced y multiplicaos” – dice la Biblia. “Sí, pero no tanto” –le diría yo. Y es que la casa crece de forma incontrolada; y crecer sin control puede ser cancerígeno. Es cancerígeno. Así es como ha crecido el mundo del dinero: sin control. Desde que es electrónico, hay más dinero que cosas que comprar. Y ahí andan los ricos, desesperados, buscando en qué gastarlo. Cuánta abundancia, cuánto poderío. Sí, el mundo es un disfrute para quien lo disfruta. No sé de qué se quejan los que lo tienen que limpiar. Y advierto que es una comedia. Quiero decir con esto que habrá quien se ría, aunque la cosa no sea para reírse. Allá ellos. Que rían, que rían cuanto quieran. Mientras puedan¹¹⁶.

¹¹⁶ Fragmento del programa del Centro Dramático Nacional temporada 2015/2016 disponible en la página web del mismo: <<http://cdn.mcu.es/programacion/temporada-actual/>>

El 2 de marzo de 2016 Jesús Campos asiste al escenario del teatro María Guerrero para el acto de presentación de *...y la casa creía*, ya que el estreno absoluto tendría lugar en el mismo teatro dos noches más tarde. No olvidemos que justamente cuarenta años antes el autor jienense había montado en el María Guerrero la premiada con el Lope de Vega *7000 gallinas y un camello*. El curioso dato no pasó desapercibido para la crítica teatral y, por ejemplo, Sergio Díaz, de la *Escena Godot* afirmaba: “40 años son demasiados para alguien como Jesús Campos que tiene tanto que ofrecer” (2016: en línea).

Por fin, *...y la casa crecía* se estrenó la noche del 4 de marzo de 2016 y permaneció en cartel hasta el 10 de abril con un reparto bastante amplio –Fernando Albizu, José Ramón Arredondo, Ana Cerderiña, Luis Hostalot, Ana Marzoa, Juan Matute, Miguel Palenzuela, Juan Carlos Talavera, Marilyn Torres y Samuel Viyuela González–. Después de la primera función, es decir, la noche del estreno, Jesús Campos se subió al escenario nada más terminar las ovaciones y los aplausos a los intérpretes, se acercó al proscenio y, recuperando esta antigua tradición, tomó la palabra para expresar su agradecimiento y manifestar igualmente su opinión sobre el trascurso de tiempo entre ambos estrenos en un teatro de titularidad pública:

Vuelvo de nuevo a este teatro del que conservo tan buenos recuerdos. Y no es que me haya negado a volver, que bien que lo he intentado, solo que en todos esos años no fui capaz de escribir una obra que despertara el interés de quienes tenían la responsabilidad de interesarse... Sus programaciones estaban más dedicadas a poner en escena obras de autores muertos o extranjeros. [...] Cambiar de nacionalidad pudo haber sido la solución, pero es que a mí el extranjero siempre me cogió muy a trasmano. O morirme, que también era otra opción; y tendré que hacerlo algún día, lo sé, solo que cada vez que me lo planteaba, me daba una pereza... Así que no quedaba otra que resistir... (Campos García en Vila, 2016: en línea).

En líneas generales, el último espectáculo de Jesús Campos García consiguió una acogida bastante calurosa por parte de la crítica teatral, ya que las reseñas contenían comentarios altamente positivos. Además, hemos llevado a cabo una recopilación de críticas en prensa muy considerable, lo que confirma el interés de los medios de comunicación por el estreno en salas de titularidad pública, especialmente de un autor consagrado y reconocido como es Campos García, circunstancia que todos los críticos no dudaron en señalar.

A Juan Catalán Deus (2016: en línea), de la *Guía Cultural*, la propuesta de Campos le pareció una magnífica “fábula social”, cuyo texto definió con los adjetivos “vivo y ameno”. Mientras que las dos primeras partes de *...y la casa crecía* las juzgó

escénicamente ingeniosas y textualmente bien desarrolladas, incluso creíbles pese a la insólita situación de una casa con vida propia, el final de la pieza, afirma el crítico,

se despeña en una desmesurada farsa que queriendo superar el realismo costumbrista aterriza en la debacle fallera, perdiendo profundidad conceptual mayor, provocando situaciones disparatadas y sustituyendo la risa reflexiva por la risotada vacía que acompaña a bufonadas y payasadas tan del gusto patrio (en línea).

El mismo crítico confiesa que lo más destacable del estreno es la escenografía, que define como “generosa” y “a contracorriente de la frugalidad sucinta imperante”. También dedica algunas líneas a elogiar el trabajo del equipo técnico y la calidad sobresaliente del vestuario. Aunque, a su juicio, la última obra de Campos ha resultado una “morableja fallida”, reconoce que gustó enormemente al público. Finalmente, Catalán Deus concluye que la obra es una “buena comedia sin acritud” y puntúa la dirección, la escenografía y el texto con “un notable alto”.

Idéntica opinión sobre la excelencia de la puesta en escena y el equipo técnico manifestó José Miguel Vila (2016: en línea), así como otros comentaristas (Castejón, 2016; Fernández, G., 2016), en *Diario Crítico*: “la puesta en escena del montaje es espectacular y queda aún más realizada por una magnífica iluminación de Gómez-Cornejo”. En general, encontró bastante acertada esta “crítica despiadada al modus vivendi de las clases acomodadas de nuestros días y el valor imperante del dinero”. Por último, subrayó que en la propuesta de Campos se dejaban percibir las influencias del costumbrismo español y del humor absurdo de Jardiel Poncela, Miguel Mihura y Arniches. El crítico de *El País*, Javier Vallejo (2016: en línea), reconoce igualmente este influjo y añade el del auto sacramental calderoniano y el de los universos teatrales de Francisco Nieva. Por otro lado, califica el espectáculo de “ameno” y al mismo tiempo “desigual”, porque si la casa era, explica el crítico, una “expresiva alegoría de la burbuja inmobiliaria”, no supo reconocer la simbología de cada personaje. En cuanto al elenco, Javier Vallejo resalta que los actores ejecutaron adecuadamente la interpretación, como también opinaron otros críticos (Juristo, 2016; Otheguy, 2016), y destaca por encima de todos el papel de Marilyn Torres como Yuya, idea en la que coincidieron varios comentaristas cuando catalogaron la actuación de radiante e imprescindible (García Garzón, 2016; Catalán Deus, 2016 y Castejón Martínez, 2016).

Para el crítico de *Cuarto Poder*, Juan Ángel Juristo (2016: en línea), aparte de las influencias literarias citadas anteriormente, localiza similitudes con el humor esperpéntico de Valle. A pesar de que la obra desemboca en “cierto paroxismo hilarante”,

última que el conjunto, en general, constituye “un buen regreso de Campos García”, “una farsa, obra valiente, nada panfletaria”. También con el término farsa define Juan Ignacio García Garzón, crítico del *ABC*, el espectáculo de Jesús Campos, de quien ha reseñado varios estrenos. Y añade que se trata de “una parábola crítica” de la economía actual y “una fábula costumbrista” sobre las ambiciones. A la lista de influencias literarias, el crítico suma el humor de *La Codorniz*, el absurdo de Ionesco y los misterios sacros. A nivel global, y...*la casa crecía* le pareció una idea “bastante original” y pone el énfasis, por un lado, en el sorprendente y delirante final y, por otro, en la “vistosa” escenografía.

Asimismo, desde *Gacetas Locales*, Iñaki Ferreras (2016: en línea) valora muy positivamente la escenografía “magnífica y muy apropiada”, pero sintió que el derroche escénico palidecía por culpa de una interpretación, y por tanto dirección, a la que le “faltaba hora de ensayo”, como también opinaba Javier Villán cuando afirmaba que el elenco no fluía con naturalidad (2016). A diferencia de los comentarios del resto de compañeros, el final de la obra lo catalogó como una sorpresa muy acertada, un cierre “fantástico” que compensaba otros fallos. En resumen, el planteamiento de Campos no le resultó creíble a causa, vuelve a señalar, de la falta de ensayo, aunque no por ello desdeña esta “comedia vodevil” con un mensaje serio. Por su parte, Horacio Otheguy Riveira (2016: en línea), en *Culturamas*, cree que los medios escenográficos que exhibe Campos García resultaron brillantes y muy adecuados a la idea que intentaba transmitir el autor. En su opinión, estos aciertos hacen del conjunto una de las “funciones más originales de la temporada” y hasta de programación habitual del CDN.

Por el contrario, al crítico de *El Mundo*, Javier Villán (2016: en línea), el alarde escenográfico se le antojó “abrumador. Excesivo. Exuberante. Desmesurado. Un aparataje chirriante”. Buen conocedor de los espectáculos de Campos, el crítico sintió cierta sensación de decepción con la última propuesta: “Siempre tuve a Jesús Campos como autor de vanguardia y a contrapié. Quizá por esto no he asimilado bien esta maldita casa que crece y que no me parece vanguardia, sino aparato”. Es por este mismo motivo que Javier Villán apreció más la calidad del texto, el carácter cómico de los diálogos, “el ingenio del lenguaje”; en definitiva, “la fulguración de la palabra” en la que Campos es maestro.

El Centro Dramático Nacional publicó en fechas cercanas al estreno ...y *la casa crecía* en la colección Autores en el Centro. La edición, con prólogo de Alberto Fernández Torres, una entrevista al autor y varias imágenes del estreno, la dedicó Jesús Campos García a todos sus compañeros de la Asociación de Autores de Teatro como muestra de

cariño y agradecimiento por tantos años de trabajo y dedicación. La última noticia que tenemos hasta la fecha, en que escribimos estas líneas, es la participación de Jesús Campos en el Seminario Internacional del Centro de Investigación Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*, que se celebró en la UNED entre el 28 y el 30 de junio de 2016 en Madrid. En la segunda mesa del seminario, que compartió con Jerónimo López Mozo, Campos García presentó la comunicación “La documentación emocional”. Según el protocolo habitual, suponemos que la intervención de nuestro autor será publicada en formato de artículo al año siguiente en las actas del congreso, que, si no nos equivocamos, serán editadas por el profesor José Romera Castillo, como cada volumen recopilatorio.

Estas últimas experiencias vienen a constituir una magnífica muestra de la imperiosa necesidad creadora del autor. Jesús Campos García continúa infatigable tras tantos años de entrega al teatro, sesenta desde que se incorporó al TEU de la Universidad de Granada dirigido por José Martín Recuerda. Y es que no se puede hablar de Jesús Campos sin hablar de su vinculación por el arte de Talía porque su biografía es, en definitiva, la historia de una vida consagrada al escenario:

Mucho esfuerzo para tan poco fruto. Lo que ocurre es que son frutos sin los que no sabría vivir. Viene a ser algo así como el esfuerzo con que el asmático consigue respirar, ahora bien, no les quites el aire. La verdad es que no renunciaría a esos esfuerzos, porque llevan implícito el disfrute (Campos García en Serrano, 2012: 59).

CAPÍTULO II

EL TEATRO ESPAÑOL EN LA ÉPOCA DE JESÚS CAMPOS GARCÍA

2. EL TEATRO ESPAÑOL EN LA ÉPOCA DE JESÚS CAMPOS GARCÍA

2.1. Contexto sociocultural de la España del franquismo

El mismo año que Jesús Campos García conseguía publicar su primera pieza teatral, *Tríptico*, en una revista literaria de gran tirada nacional como era *La Estafeta Literaria*, España vivía una serie de acontecimientos sociales, políticos y culturales que conviene revisar para recomponer el contexto en el que nuestro autor iniciaría su carrera profesional. Era 1959 y el país se preparaba para recibir la visita del presidente norteamericano Eisenhower. Mientras tanto, el régimen había estado elaborando el Plan de Estabilización, que entraría en vigor este mismo año con el objetivo de reactivar la economía española y fomentar su crecimiento. La sensación de prosperidad y bienestar que se propagaría entre la sociedad acreditaría el funcionamiento del régimen y beneficiaría la imagen de España en el exterior.

Sin embargo, la aplicación de esta medida estratégica trajo consigo numerosas consecuencias que cambiarían drásticamente la realidad del país, entre las que cabe destacar el turismo y la emigración, dos fenómenos decisivos en la configuración de la sociedad española de mediados del siglo XX. Según registra la especialista Berta Muñoz Cáliz (2005a: 122), un buen número de historiadores han coincidido en señalar que el Plan de Estabilización supuso “un cambio de rumbo en la historia del franquismo”.

En el ámbito de la gestión cultural, en este periodo Manuel Fraga asumiría la dirección del Ministerio de Información y Turismo, acontecimiento que repercutiría notablemente en el devenir cultural de España. Desde su incorporación al Ministerio en 1962, Fraga promueve nuevas normas de censura que culminarían en la Ley de Prensa de 1966, la cual sustituye a la antigua Ley de Prensa de Ramón Serrano Suñer. La novedad de esta ordenanza residía en que por primera vez en la historia del régimen franquista se suprimía la censura previa en las ediciones –no así en los estrenos–, lo que proporcionó un carácter más flexible y permisivo que la crítica y los historiadores denominaron bajo el calificativo “aperturista”. Los beneficios de la nueva ley pronto se dejarían notar en la escena española, ya que autores y directores –entre los que no se encontraba Jesús Campos porque justamente en esta etapa se había (auto)exiliado de los escenarios– disfrutaron de ciertas licencias para llevar a escena obras que habría sido imposible montar en otro momento o que, de hecho, ya habían sido prohibida. Es en este periodo cuando se concede la aprobación de piezas largamente soterradas por el régimen –y anheladas por los sectores intelectuales–, como fueron los casos de varias composiciones

de Brecht, el *Marat-Sade* de Weiss e incluso *Luces de bohemia* (Muñoz Cáliz, 2005a: 151).

Ya a finales de 1962, varios autores de teatro y directores de escena expresaban, no sin cierta prudencia, la esperanza que el carácter renovador de las nuevas normas de censura les había despertado. La revista *Primer Acto*, en activo mensualmente desde su fundación en 1957, organizaba con cierta periodicidad coloquios con diversos profesionales de la escena para someter a debate la situación del teatro español¹¹⁷. En el primer encuentro, al que fueron invitados el empresario y director del Teatro Candilejas, Ramiro Bascompte, el director Alberto González Vergel, el dramaturgo Rodríguez Buded y el crítico Enrique Llovet, el asunto de la apertura abrió la mesa redonda que moderada José Monleón. El primero en responder era González Vergel y lo hacía de la siguiente manera:

Creo que estamos en una etapa de evolución. Efectivamente, frente a la temporada pasada y las anteriores, cabe esperar que la presencia de un equipo joven en la Dirección General y la presión del ambiente no ya de la profesión, sino del público, que empieza a estar menos desorientado, determine en cierta medida una apertura (en Monleón, 1962c: 2).

Por el contrario, los otros participantes, tras reconocer el valioso avance de las reformas, se lamentaban de que los beneficios de este cambio político nunca podrían verse plenamente reflejados en la vida escénica. Las leyes de censura anteriores al periodo aperturista habían sido tan intransigentes que el panorama había quedado desoladoramente desértico, no solo porque la Junta de Censura imposibilitase a golpe de prohibiciones y recortes cualquier intento de teatro comprometido sino también porque los autores, conocedores de las limitaciones, habían dejado de escribir. Como afirmaba Rodríguez Buded, “lo peor de la censura no ha sido tanto lo prohibido como lo que, en función de la misma, no se ha llegado a escribir” (3). En este sentido, Enrique Llovet expresaba lo siguiente:

[...] lo peor que hizo la antigua censura fue engendrar con su violencia la autocensura. El hecho es que casi no se ha escrito. No se puede decir en función de que ahora la censura se presenta con un rostro más sonriente, que mañana podemos empezar con tales o cuales obras que todos conocemos, ya que estas obras no se han escrito (2-3).

¹¹⁷ Las diferentes sesiones fueron transcritas y publicadas íntegra y sucesivamente desde el número 38 (1962) de la revista.

Afectados por el ambiente opresivo, dramaturgos, directores y demás profesionales de la escena se daban cita cada vez que tenían la oportunidad para analizar la compleja situación del teatro español e intentar resolver los problemas que aquejaban al mundo teatral y que impedían su desarrollo natural. Los artistas e intelectuales de ideología liberal confiaban en una posible rehabilitación de la vida escénica española, lo que implicaba la recuperación de las libertades y la lucha contra el inmovilismo y la esclerosis teatral que padecía España desde el inicio de la posguerra.

Con anterioridad al encuentro que acabamos de citar, durante la última semana de agosto de 1954 se había llevado a cabo otro en el Palacio de la Magdalena de Santander, uno de los primeros encuentros oficiales con mayor repercusión en los medios. Los resultados de varios días de conversaciones y conferencias se recogieron en el documento “Las conclusiones de Santander”, que suscribieron Alfonso Sastre, José María de Quinto, Rodríguez Buded, Luis Delgado Benavente, José Martín Recuerda, Francisco Alemán Sainz, Dámaso Santos, José María Rincón y Jerónimo Toledano (García Lorenzo, 1981: 89-93).

La revisión de las conclusiones allí firmadas podría ayudarnos a comprender las inquietudes de los creadores del momento. Y es que en el documento citado se manifestaba una fuerte preocupación por las insuficiencias de la estructura teatral, por el alarmante éxito del cine frente al teatro, el desinterés en la captación de diferentes públicos, las carencias en las escuelas de arte dramático o la infravaloración que la figura del director de escena sufría en España en comparación con Europa. Precisamente sobre este último punto, los autores proponían la renovación del sistema teatral mediante la incorporación de directores adecuadamente formados al equipo directivo de las salas privadas y públicas, una medida que evitaría, por lo pronto, las deficiencias de los montajes y de la programación. Incluso consideraban oportuna la entrega de pequeños locales a esta figura para que constituyesen espacios de progreso escénico capaces de convertirse, con el tiempo y la dedicación precisa, en grandes salas que compitiesen con las comerciales.

Asimismo, los dramaturgos sugerían en el documento firmado el fomento de la comunicación con el teatro practicado en la escena internacional, en la que debería darse a conocer la producción española. Finalmente, exigían con carácter de urgencia diferentes cambios en la administración y gestión del hecho teatral, como la inminente retirada de ayudas económicas estatales al Teatro Nacional de Cámara y Ensayo para redirigirlas a

teatros experimentales de propuestas arriesgadas o la supresión de la censura previa de los espectáculos a cambio de una sanción si la representación incurre en algún delito.

Cuatro años después de la celebración de “Las conversaciones de Santander”, Madrid acogería en 1958 el I Festival de Teatro de Cámara. Organizado por Gustavo Pérez Puig, director de la compañía Teatro de Humor, el Festival nacía con el objetivo de brindar a los grupos no profesionales la oportunidad de actuar con mejores condiciones que las habituales, ya que dispondrían de un local para ensayar con tiempo y sin presiones de tipo económico. A la primera convocatoria acudieron los grupos Pigmalión, Fénix, Escena, Los Juglares, el TEU de Madrid, El camino y Los independientes.

Sin embargo, los esfuerzos por promocionar la actividad de los grupos de cámara no consiguieron ni la repercusión ni el éxito esperado y la celebración del Festival pasó totalmente desapercibida¹¹⁸. Esta misma circunstancia es la comentaba el crítico José Monleón en la crónica del certamen, en la que se interrogaba sobre la verdadera afluencia –e influencia– de los grupos no profesionales:

El primer Festival queda ahí como un precedente en el que tomar arranque para mejorar sus resultados. Aunque en realidad la cuestión es ésta: ¿se hace, actualmente, un teatro no profesional con suficiente categoría para englobarlo en un Festival? Y aún, por si la respuesta es negativa, otra pregunta más compleja: ¿en qué medida fomentarían y beneficiarían a este teatro una serie de Festivales organizados periódicamente? Bien mirado, en el tema “Festival de los Teatros de Cámara”, va implicado el tema de “Teatro de Cámara” a secas. ¿Hay o no hay elementos positivos “refugiados” en el Teatro de Cámara? (1958a: 59).

Apenas un año después y de nuevo en la capital, el Sindicato de Estudiantes Universitarios (S.E.U., de ahora en adelante), en colaboración con el Ministerio de Información y Turismo, organizó entre marzo y abril de 1960 el I Festival Nacional de Teatro Nuevo. Los promotores de la celebración a nivel estatal del certamen establecían entre sus objetivos principales la promoción de las nuevas formas escénicas nacidas en los últimos años y la exhibición de obras con alto contenido ideológico. Aspiraban igualmente, aunque no lograron superar la primera edición, a convertirse en una verdadera institución dentro del panorama teatral del momento que fuese capaz, a través de la cita anual, de suplir las evidentes carencias de la escena española y de confirmar la existencia de un teatro comprometido con su sociedad.

¹¹⁸ La convocatoria del año siguiente obtuvo mejores resultados, sobre todo gracias a la puesta en escena de Julio Diamante de la tragedia *Woyzeck*, de Georg Büchner, que constituyó para sorpresa de toda la crítica uno de los montajes más importantes de la temporada.

En un intento por unir el camino de los grupos no profesionales con el de los autores de teatro, el programa del I Festival Nacional de Teatro Nuevo incluía la puesta en escena de algunos dramaturgos jóvenes. Así, bajo este marco, se presentó una obra de Martín Iniesta, *Los enanos colgados de la luna*, mientras Agustín Gómez Arcos debutaba en los escenarios con *Elecciones generales*, una revisión personal de *Almas muertas* de Gogol (Ruiz Iriarte y Torres Nebreda, 2004: 145).

Lejos de los escenarios, aunque también durante este periodo, se producía uno de los enfrentamientos más conocidos del periodo teatral de posguerra. La polémica entre Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre o, lo que equivaldría a decir lo mismo, la polémica entre el posibilismo y el imposibilismo acabaría por definir la producción dramática, incluso la personalidad creadora, de los autores durante los años de franquismo. La revista *Primer Acto* recogió a lo largo del año 1960, desde su número 12 hasta el 16, las dos posibles posturas del dramaturgo frente al aparato censor, que fueron defendidas públicamente por Buero Vallejo y Alfonso Sastre a pesar de que el primero en abordar la cuestión fuese realmente Alfonso Paso. El autor sostenía que el pacto tácito entre el régimen y el artista, es decir, la actitud posibilista, permitiría, dentro de los límites establecidos, estrenar con regularidad y ofrecer al público obras con cierta crítica social, ya que el extremismo ideológico del artista intransigente estaba configurando un horizonte sin teatro.

Algunos meses después, Alfonso Sastre respondía al artículo con una dura crítica de la actitud posibilista que defendía Paso y que, por el contrario, él entendía como una demostración de conformismo con la situación política, una manera de acomodarse, en el caso de Buero Vallejo, o de pactar, en el caso de Paso. En respuesta obligada por las alusiones directas de Sastre, Buero escribió un extenso artículo en el que definía con detalle el concepto de posibilismo y sus múltiples manifestaciones, todo un ensayo que instauraría definitivamente ambas posturas. El candente debate sobre la cuestión fue cerrado por la última respuesta de Alfonso Sastre, quien, curiosamente, más de diez años después, exteriorizaría cierto sentimiento de fracaso en un coloquio organizado por la revista *Pipirijaina*:

Yo actualmente estoy separado del teatro. Mi experiencia es la de un hombre que ha intentado trabajar para el teatro y ha sido derrotado. Con mi actividad teatral tengo la impresión de no haber hecho nada ni para el teatro ni para la sociedad española (en García Lorenzo, 1981: 141).

Durante el año 1963, se llevaron a cabo diferentes eventos culturales que intentaban regenerar la anquilosada escena española a través de la difusión de las tendencias escénicas más innovadoras. Por un lado, el departamento de actividades culturales del S.E.U. asumía la organización del Festival de Teatro del Siglo XX, cuya finalidad primordial era la promoción del teatro contemporáneo de vanguardia, especialmente de aquel que transgrediera los procedimientos habituales de la puesta en escena. Por el mismo motivo, el repertorio elegido por los coordinadores del Festival prescindía de autores consagrados, como Brecht, para arriesgar con el montaje de obras de Ionesco, Beckett, Adamov, Pinter o Arrabal, según informa la nota del programa que fue enviada a la redacción de *Primer Acto* (nº 39, p. 20), en cuyo volumen, por cierto, se publicaban artículos que ya inscribían la producción de Fernando Arrabal dentro del teatro europeo de vanguardia.

A finales de 1963, por otra parte, diferentes grupos no profesionales vinculados a la universidad se congregaban en Murcia para celebrar las Primeras Jornadas Nacionales de Teatro Universitario. Al cierre del encuentro, se fijaron una serie de propósitos que podríamos englobar bajo el objetivo común y general de “constituir el frente de avance del fenómeno teatral en España” (en Fernández Torres, 1987: 25)¹¹⁹. Para el cumplimiento de este fin, la totalidad de los grupos sugería la reestructuración urgente del teatro español universitario, ya que una organización remodelada proporcionaría nuevas vías de desarrollo y consolidación de las agrupaciones. Asegurar la continuidad de los grupos universitarios significaba asegurar un teatro en comunicación con la realidad histórica del momento y en búsqueda continua de otros públicos no burgueses, o mejor dicho populares, aunque rara vez lo consiguiesen.

Entre el 3 y el 8 de septiembre de 1963, el Ateneo Jovellanos de Gijón organizaba I Festival de Teatro Contemporáneo, celebrado en la misma ciudad y destinado a la difusión de grupos no profesionales¹²⁰. Tras varios días de debates, directores, autores, críticos y actores decidieron fundar la Asociación Independiente de Teatros

¹¹⁹ Para una información más amplia, consúltese la crónica, junto a la declaración de principios, que fue publicada con el título “I Jornadas Nacionales de Teatro Universitario” en *Primer Acto*, 49, 1963, pp. 9-13.

¹²⁰ Acudieron al evento el TEU de Oviedo con un texto de Ionesco, Gesto (Teatro de Cámara de Gijón) con *La camisa* de Olmo, La Máscara (Teatro de Cámara y Ensayo del Ateneo de Jovellanos) con *Los acreedores*, de Strindberg –obra que también dirigió José María de Quinto en versión libre de Alfonso Sastre en 1962–, Grupo Teatro Aguilar de Madrid con dos obras de Pérez Casaux y Teatro Nacional Universitario de Madrid con una pieza de Ionesco y otra de Arrabal. Durante las jornadas del Festival se analizaron en coloquios y conferencias diversos asuntos relativos al medio escénico y que Sinesterra (en Fernández Torres, 1987: 21), como invitado, resumió en los siguientes puntos: la situación del teatro español, la polémica cuestión del teatro popular, las condiciones de los jóvenes dramaturgos y los problemas del teatro vanguardista.

Experimentales (AITE, en adelante), cuyas bases fueron redactadas en los últimos días del Festival y leídas públicamente en el coloquio final que cerraba el evento. La iniciativa tenía por objetivos la organización y unificación de los grupos no profesionales, la instauración de nuevas estructuras alternativas al sistema profesional y la mejoría de las condiciones de las compañías, pues solo estas promoverían el cambio social al actuar como promotoras de cultura al servicio de los individuos¹²¹. Posteriormente, José Sanchis Sinesterra, en calidad de director de la AITE, publicó en *Primer Acto* (nº 60, 1965) una carta abierta en la que invitaba a la Asociación a todos aquellos agrupamientos no profesionales que quisieran construir una verdadera alternativa del teatro comercial.

En noviembre de 1965, el Liceo Artístico y Literario de Córdoba organizaba las “Primeras Conversaciones Nacionales sobre Teatro Actual”, que supusieron un acontecimiento cultural de notable importancia por ser uno de los primeros encuentros a nivel nacional. Allí se dieron cita numerosas e importantes personalidades del mundo teatral para examinar la vida escénica española y la situación de la autoría española y de los grupos independientes. Las conclusiones firmadas en Córdoba avisaban de una fuerte preocupación por el centralismo, el mercantilismo del sistema teatral, la ineficacia de las escuelas oficiales de formación, la inadecuada estructura de las subvenciones o la necesaria recuperación del público no burgués. Pero también, por primera vez, se concluía oficialmente que el Teatro Independiente se perfilaba como la mejor alternativa al teatro comercial¹²².

A finales de octubre de 1966 se acordaba la creación de una futura Federación Nacional de Teatros Independientes durante el I Congreso Nacional de Teatro Nuevo de Valladolid, que, además de suponer otro buen impulso para el T.I. y el N.T.E., fue una continuación de las Conversaciones de Córdoba¹²³. Según el documento oficial de las conclusiones, recogido en el estudio antológico de Fernández Torres (1987: 53), los asistentes al congreso constituyeron una comisión rectora presidida por la directora del TEM, María López, y una comisión gestora permanente, formada por María López, Álvaro Guadaño, Ramiro Oliveros y Ángel Fernández-Santos.

Sin embargo, este último, en un artículo muy posterior a la celebración del encuentro, confesaba que las iniciativas propuestas en la ciudad vallisoletana habían

¹²¹ Para una información más detallada sobre la AITE y sus objetivos véase “Para una asociación independiente de teatros experimentales”, *Primer Acto*, nº 51, 1964, pp. 25-28.

¹²² Documento extraído de Fernández Torres (1987: 45).

¹²³ Véase la conferencia impartida por Joaquín Martínez Bjorkman, “Para una Federación Nacional de Teatros No Profesionales”, publicada en *Primer Acto*, nº81, 1966, pp. 46-47.

fracasado¹²⁴. El proyecto de la Federación Nacional de Teatros Independientes ni siquiera fue contemplado por el Ministerio de Información y Turismo y los grupos desertaron en cuanto se anuló la posibilidad de recibir ayudas estatales:

[...] pretender crear una Federación de Teatros Independiente entre grupos que, en su inmensa mayoría, no deseaban ni aspiraban a ninguna independencia. Pudimos averiguar sin el menor rastro de duda que, en multitud de casos, la autocatalogación de “independencia” era nada más que una etiqueta provisional con fines de prestigio empleada como primer escalón de una trepa cuyo último peldaño era la “dependencia” pura y simple, bien del comercio del teatro o bien de la oficialidad (Fernández-Santos en Fernández Torres, 1987: 76).

Apenas unos años antes de la celebración de esta serie de eventos culturales, el autor Carlos Muñiz perdía el cargo de vocal de la Junta de Censura que había aceptado a principios del año 1962 con la esperanza de poder autorizar un mayor número de obras, especialmente de aquellas con contenido social. El motivo de su expulsión fue la firma por parte del dramaturgo –y de más de cien intelectuales– de un manifiesto protesta que denunciaba los abusos de las autoridades sobre unos obreros durante las diversas huelgas. El régimen franquista se enfrentaba por aquel entonces a numerosas revueltas organizadas por la clase obrera, que quería ser escuchada ante sus reivindicaciones de unas mejores condiciones laborales. El inicio de esta serie de huelgas y manifestaciones tuvo lugar en Asturias durante abril y mayo de 1962, cuando cientos de trabajadores de las cuencas mineras decidieron unirse contra los abusos de poder. Aquella situación inicial se propagó rápidamente y en tres provincias industriales tuvo que declararse el “estado de excepción” (Muñoz Cáliz, 2005a: 124).

Unos meses más tarde, ya en 1963, el régimen presentaba el Primer Plan de Desarrollo, que fue elaborado para asegurar el aumento y la modernización de la economía española. Al año siguiente, se conmemoraban los “Veinticinco años de paz” que había transcurrido desde el final de la Guerra Civil. Ambas estrategias, de acuerdo con Berta Muñoz Cáliz (2005a: 125), procuraban renovar la imagen del régimen y disminuir la apariencia antidemocrática ante los otros países europeos. De ahí que también en 1967 se aprobase la Ley de Libertad de Religión y en 1969 el Decreto de Amnistía, por el que se indultaron únicamente delitos menores.

Sin embargo, las diferentes estrategias aplicadas por el régimen no conseguirían persuadir a la sociedad española, sobre todo a la clase obrera y a los sectores formados por universitarios e intelectuales. El espíritu combativo del mayo francés del 68 se había

¹²⁴ “Tres congresos: Gijón, Córdoba y Valladolid”, *Primer Acto*, nº 119, 1970, pp. 14-19.

trasladado a España, donde las protestas y las huelgas no dejaban de multiplicarse. El ambiente convulso desencadenado por las quejas de los obreros sería aplacado años más tarde con la aprobación de una nueva Ley Sindical y la creación de un Ministerio de Relaciones Sindicales que iba a reformar la situación de la clase obrera. Mientras tanto, los sectores intelectuales y universitarios, cansados de la represión del régimen, organizaban sucesivas manifestaciones y establecían periodos de huelgas en todas las universidades de la geografía española, que fueron castigadas con detenciones y cierres de facultades. El régimen respondía con fiereza y castigaba cualquier intento de desestabilización de los valores del franquismo con medidas que pronto perjudicarían al ambiente cultural, pues las autoridades procedieron a la cancelación de numerosos espectáculos, al endurecimiento de las normas de censura y hasta al cierre directo de aquellos medios de comunicación que criticasen las actuaciones del gobierno, como sucedió con la revista *Triunfo* en 1971.

En 1968, la agrupación terrorista E.T.A. comenzaría una larga e imparable racha de atentados y asesinatos, a la que el régimen franquista contestó igualmente con violencia. El control policial fue inmediatamente aumentado y, por tanto, las libertades limitadas en mayor grado. Esta serie de sucesos, que ya advertían un fuerte retroceso, culminó en octubre de 1969 con la sustitución de Manuel Fraga por Alfredo Sánchez Bella. El cambio significó el fin definitivo de la apertura y el inicio de un duro proceso de repliegue de las libertades.

Antes de finalizar el año 1969, Juan Carlos de Borbón juraba los Principios Inamovibles del Movimiento para convertirse oficialmente en el sucesor de la Jefatura de Estado. Tal y como señala Abella (en Muñoz Cáliz, 2005a: 267): “[e]l futuro había comenzado bajo los auspicios de un sucesor que hacía expresa declaración de lealtad a los Principios Fundamentales”. Este acontecimiento político, en consecuencia, suscitaría no solo cierta polémica entre los sectores liberales, sino una fuerte preocupación por la sucesión, que se convirtió rápidamente en materia dramática de los autores, como veremos más adelante.

En los primeros años de la década de los setenta, el general Franco nombraba a Carrero Blanco presidente del Consejo de Ministros, aunque su mandato tendría una corta duración a causa del atentado ejecutado por ETA. Carrero Blanco fue sustituido en 1974 por Carlos Arias Navarro, que situó a Pío Cabanillas al frente del Ministerio de Información. El nuevo ministro puso en marcha una política aperturista y altamente permisiva con la prensa, las ediciones de libros y la autorización de ciertos espectáculos.

De hecho, si regresamos un instante a la biografía de Jesús Campos, recordaremos que bajo el mandato de Pío Cabanillas el autor consiguió la aprobación de *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú* y *En un nicho amueblado*.

Sin embargo, el carácter condescendiente del ministro sería duramente criticado por los sectores más reaccionarios, cuyas protestas lograrán en 1974 la expulsión de Cabanillas. En los últimos años del régimen, el país estaba viviendo una profunda regresión ideológica y un aumento gradual de la represión, de la que dieron muestra las ejecuciones de Salvador Puig Antich y Heinz Chez. La movilización de los grupos ultraderechistas, que fueron definidos bajo el nombre de “el búnker”, pretendía preservar los valores tradicionales y refrenar todo intento de reforma política, social y moral. La actitud antiapertura estuvo respaldada por León Herrera, nuevo ministro de Información y Turismo de ideología abiertamente conservadora, por lo que pronto se dejarían ver las repercusiones del nuevo orden en la vida artística y escénica.

El último año del régimen franquista se convocó una huelga a nivel nacional protagonizada por uno de los sectores más castigados del mundo de la escena, los actores¹²⁵. Con un interés en común, aunque con diferente procedencia, pues se unieron intérpretes procedentes de teatro, televisión, cine y radio, los actores reivindicaron durante diez días de huelga una revisión de las condiciones laborales del gremio y una reforma del sindicato que eliminara sus insuficiencias. Un buen número de profesionales de la escena manifestaron públicamente su apoyo al movimiento e incluso algunos grupos teatrales independientes se unieron a las huelgas y a las protestas cancelando todas las funciones programadas. Además de reivindicar la mejoría de las condiciones del actor, las agrupaciones no profesionales querían formar parte de la Asociación de Actores para “una mejor defensa de los intereses profesionales de todos los actores” (Fernández Torres, 1987: 273).

Por lo que respecta a los movimientos culturales de las postrimerías del franquismo, cabría señalar varios eventos que fueron determinantes para la promoción de los nuevos autores y de las compañías independientes. En 1973, se celebraría en Madrid la I Semana de Teatro Universitario, en la que participaron agrupaciones como Ditirambo, Tábano o Los Goliardos. Al año siguiente, el Teatro Alfil acogía el I Festival de Teatro Independiente, de cuyas sesiones nació definitivamente Estudio de Teatro. Esta entidad

¹²⁵ Sobre la situación del actor en este periodo histórico recomiendo la lectura de los resultados de la encuesta realizada a 345 actores en *Primer Acto*, 173, 1974, pp. 48-55. Véase igualmente el testimonio de dos actores en “Dos opiniones sobre el futuro sindical”, *Pipirijaina*, 2, 1976, pp. 32-35.

había sido fundada por grupos profesionales y para-profesionales a raíz del encuentro de muchos de ellos en un curso sobre el Método de Trabajo Colectivo impartido por Enrique Buenaventura (TEC de Cali) en el Instituto Alemán de Madrid.

Una de las primeras acciones de Estudio de Teatro fue la creación de *Pipirijaina*, una revista que compendiaría toda la información sobre los grupos independientes y su actividad teatral. La primera editorial de marzo de 1974 rezaba así:

La historia de los grupos de teatro independiente en nuestro país no puede escribirse como las crónicas de la corte porque no ha tenido corte, ni si se descuida, corral. En los sótanos de la Administración lo que sí podrá encontrarse en un largo cementerio de las intransigencias que han causado las bajas. Nada más. El teatro independiente cae del otro lado, y en el otro lado sigue. Si nos atrevemos a salir a la calle con una publicación mensual, fundamentalmente destinada al teatro que hacen los grupos, es porque creemos que existe un público cada vez más ávido de acceder al hecho teatral, un público que asiste con cierta regularidad a unos locales donde se está haciendo cada vez más habitual y más suyo un medio de comunicación que en otros lugares es patrimonio exclusivo de una clase que lo moldea a su gusto y capricho. Es a este público [...] a quien pretendemos dirigirnos y a quien pensamos aportar cada vez un material fundamentalmente informativo y crítico que recoja el acontecer variopinto de cada grupo y de cada región (Fernández Torres, 1987: 205).

Sin embargo, Estudio de Teatro, al igual que la Federación de Teatros Independientes, fracasó prematuramente debido a la falta de madurez de los proyectos, cuyo sentido inicial, por lo general, se dispersaba en una lista demasiado ambiciosa de objetivos. En su lugar, ya muerto Franco el 20 de noviembre de 1975, nacería a finales del año 1976 la Asamblea de Teatro Independiente Profesional de Madrid (ATIP, en adelante), un organismo destinado a la elaboración de una política teatral que cubriese las necesidades de las agrupaciones. La ATIP, compuesta por 33 grupos y dos salas estables –Cadarso y Villarroel– estableció los siguientes objetivos: defender un modelo independiente de teatro, garantizar unas mínimas condiciones, crear nuevos circuitos, garantizar la libertad de actuación y expresión y constituir una legislación que favorezca el desarrollo de toda actividad teatral (Fernández Torres, 1987: 275). Desafortunadamente, los objetivos apenas llegaron a esbozarse y la Asamblea de Teatro Independiente fue engullida, como todo lo demás, por el repentino cambio político que estaba viviendo el país.

Un año antes, el 20 de noviembre de 1975, muere Franco y, con él, una dictadura que había oprimido la sociedad española durante más de tres décadas. Aunque daba comienzo un periodo esperanzador, a España todavía le quedaría un largo y acelerado camino por recorrer en busca de una nueva estructura más acordes con el clima

democrático que estaba por llegar. La cultura debería emprender igualmente un proceso de introspección, de definición y consolidación de una identidad propia que le había sido injustamente arrebatada.

2.1.1. Panorama de la escena española

A finales de la década de los años cincuenta, Jesús Campos García daba comienzo a su carrera profesional mediante una serie de colaboraciones en el Teatro Eslava. Si recordamos los montajes en los que participó el autor durante aquellos contactos primerizos con el medio escénico, obtendremos una primera información sobre el tipo de espectáculos que predominaban en la cartelera y, por tanto, de la crítica situación que atravesaba la escena española de posguerra. El Teatro Eslava, uno de los teatros comerciales más importantes y de mayor recepción de Madrid, apostaba por la concepción del teatro como divertimento. Recordemos que Luis Escobar dirigió, con un éxito de público desbordante, *Te espero en el Eslava* y *Ven y ven... al Eslava*, en las que retomaba el género revisteril como propuesta escénica. En la misma sala se programaron, con Campos García trabajando en el equipo técnico, dos piezas, en realidad reposiciones, de autores extranjeros: *Un sombrero lleno de lluvia*, de Michael Gazzo, y *La herida del tiempo*, una magnífica comedia de John Boynton Priestley.

En general, la programación de la temporada en las salas comerciales, atiborrada de musicales, revistas, comedias y obras extranjeras de escaso riesgo, obstruía el acceso a los escenarios de un teatro escénicamente innovador e ideológicamente comprometido. La cultura española parecía condenada a la repetición de formas del pasado que nada tenían que ver con la sociedad de su tiempo, como demuestra el análisis de la cartelera madrileña de un viernes de octubre de 1960 que realizan García Ruiz y Torres Nebrera (2004: 15):

Había dieciocho salas abiertas que ofrecían al posible aficionado los siguientes espectáculos: en el Alcázar *Cuatro y Ernesto*, de Alfonso Paso; en el Beatriz la deliciosa comedia de Mihura *Maribel y la extraña familia*; en el Calderón el acostumbrado espectáculo folclórico con Valderrama y Dolores Abril; en el Teatro de la Comedia las *Cartas credenciales* de Calvo Sotelo; *Don Armando Gresca* era la vieja comedia cómica que la compañía Alfayate hacía en el Cómico; *Yerma* era un notable montaje que ofrecía el Eslava, dirigida por Escobar [...]; en el Español *El avaro de Molière*, en tanto que el Fuencarral, otra sala abonada al espectáculo musical, hacía las delicias de los aficionados a la copla de Marifé de Triana. Si pasábamos al Goya nos encontrábamos con la débil comedia de Ruiz Iriarte *De París viene mamá*, o si preferíamos el Infanta Isabel, podríamos ver a María Cuadra en la muy superior *Colomba* de Anouilh [...]. Calvo Sotelo volvía a firmar el mediocre espectáculo del Lara *El glorioso soltero*, y en el Reina Victoria otro clásico de la

comedia elegante, Pemán, con *La viudita naviera*. La inevitable comedia de A. Christi en el Maravillas (*Asesinato en el Nilo*) en tanto que en la Sala Recoletos Enrique Guitart seguía sumando representaciones –más de 2500 se anunciaba– del monólogo que tan famoso le hizo, *Las manos de Eurídice*, de Pedro Bloch. Un espectáculo verdaderamente valioso, *El jardín de los cerezos*, se anunciaba para fechas muy próximas en el María Guerrero, creación de José Luis Alonso. Y el resto era de nuevo espectáculos musicales.

Según los datos extraídos de la crónica de la cartelera de un día cualquiera, la comedia convencional o burguesa continúa cultivándose con regularidad, de lo que podemos deducir que es el género de mayor presencia en las salas de teatro de la capital y, en consecuencia, de mayor demanda. El público, que era verdaderamente fiel a este tipo de espectáculos, acudía básicamente a un teatro de pasatiempo y los autores, igualmente fieles a sus espectadores, componían de manera maquinal comedias frívolas e insustanciales.

A pesar de sus diversas manifestaciones, que iban desde los dramas morales hasta las comedias poéticas, el teatro de corte burgués presentaba varias características comunes a las que los comediógrafos recurrían para asegurarse el éxito y a las que el público estaba acostumbrado. Por lo general, las comedias respetaban el planteamiento clásico, es decir, una estructura lineal que, tras presentar la acción, la llevaba a su punto álgido para acabar resolviendo el conflicto felizmente mediante el empleo de diversas estrategias de carpintería teatral. Como era habitual, esta acción se desarrollaba en el salón de una casa burguesa que se reproducía en el escenario de manera realista y en el que desfilaban con rapidez y durante toda la obra numerosos personajes con la intención de suscitar equívocos y todo tipo de enredos. Carentes de profundidad psicológica, estos personajes son especialistas en generar situaciones cómicas, a veces con tintes melodramáticos, y provocar la risa fácil con diálogos sobrecargados de vulgarismos, refranes o frases pícaras.

Los dramaturgos consagrados a este género –más bien comediógrafos, entre los que podemos destacar a Jaime Salom, Juan José Alonso Millán, Jaime de Armiñán, Fernando Díaz-Plaja, José Antonio Giménez-Arnau, Ángel Zúñiga, José López Rubio, Víctor Ruiz Iriarte, Edgar Neville o Ana Diosdado– estrenan o reponen sus obras regularmente en el circuito comercial y lo seguirán haciendo con extraordinaria facilidad hasta los últimos días del régimen. Por ejemplo, el último estreno de José María Pemán, uno de los autores más veteranos, tuvo lugar en 1970 con la pieza *Tres testigos*. La adecuación de las propuestas dramáticas de estos dramaturgos a las circunstancias

políticas del país, conseguida gracias al alto grado de evasión de sus comedias, aseguraba su continuidad en los escenarios.

Junto a los autores acomodados al régimen que acabamos de citar y aun en el mismo género, habría que reservar un lugar diferente para aquellos dramaturgos que cultivan la comedia por el gusto a las formas escénicas tradicionales (Pedraza y Rodríguez Cáceres, 2003: 121). La producción de los dramaturgos Joaquín Calvo Sotelo y Juan Ignacio Luca de Tena, admiradores y seguidores de la tradición teatral española, recuperan la comedia benaventina, el género sainetero y el estilo costumbrista. Y finalmente deberíamos establecer una tercera línea dentro del teatro burgués que estaría vinculada al humor codornicesco, es decir, a autores como Jardiel Poncela y Miguel Mihura. Este último, que fue la joven promesa de un teatro innovador y crítico, defendía a mediados de los años setenta su consagración a la comedia, género duramente castigado por la crítica teatral:

[...] todos hemos creído que nuestra presencia iba a cambiar el rumbo del teatro. Una vez que hemos estrenado dos o tres comedias de estilo joven y revolucionario, sin resultado económico, hemos tenido que escribir esa clase de comedias que, según usted, anquilosan a nuestra escena. No es verdad. Y con mi experiencia lo que yo le diría a los jóvenes es que para estrenar escribiesen obras de cualquier tipo menos esas obras pedantes que escriben ahora (en Medina Vicario, 1976: 76).

Otro autor que vivió una situación bastante similar fue Alfonso Paso, uno de los dramaturgos con mayor éxito en la cartelera del país y mayor permanencia en el medio escénico. El comienzo de la carrera de Paso estuvo vinculado a la noción del teatro como arte de compromiso y de contestación social. Sin embargo, tras las primeras tentativas Alfonso Paso abandonaría el camino del realismo social por el de la comedia ligera, circunstancia por la que Alfonso Sastre, antiguo compañero en proyectos comunes que explicaremos más adelante, le calificó públicamente de “autor traga-perras” (en Isasi Angulo, 1974: 96).

A pesar de los reproches, que no provenían únicamente del dramaturgo madrileño, Alfonso Paso siguió defendiendo que su producción constituía todo un ejemplo de la actitud posibilista, un equilibrio perfecto entre el contenido humorístico y el contenido crítico. En una entrevista con Isasi Angulo (1974: 172), el autor definía la comedia *Cena de matrimonios*, que se mantuvo dos años en cartel con más de 2500 funciones solo en Madrid, como “ejemplar crítica social”. Y añadía (161-162):

Este es mi posibilismo que ha sido tan criticado, no es posibilismo, es negativa del imposibilismo como una actitud estética. Yo me he negado a hacer muchas cosas porque me parecían abrumadoramente estúpidas. Vuelvo al caso de *Nerón-Paso*, mi

mejor comedia. Me costó dinero montarla porque nadie creía en ella. Y yo lo sabía de antemano, porque se oponía a la tradición judeocristiana española, un ataque feroz a todos los convencionalismos que existen –de tipo histórico, sobre todo– sobre los orígenes del cristianismo. [...] Y así he hecho siempre que una obra me parecía valiosa, a pesar de que el público se me podía enfrentar. Eso sí; sin buscar jamás el elogio de la crítica, pero sin buscar la aceptación plena del público.

Las comedias de Alfonso Paso acabarían monopolizando la escena española y junto a ellas se disputaban la cartelera obras de Neville, Torcuato Luca de Tena o de algún dramaturgo extranjero, que, sin duda, superaban en la puesta en escena y en el tratamiento de la materia dramática los montajes de los comediógrafos españoles. Como expresaba desde *Primer Acto* José Monleón en su artículo “Pocas y mediocres obras españolas”, un título que bien podría resumir la actividad escénica del país:

Numéricamente hay igualdad entre los títulos españoles y los extranjeros. Atendiendo a su calidad dramática, la inferioridad de la producción nacional es evidente. De añadidura, la atención del público apunta claramente hacia estos tres títulos extranjeros [...] De los títulos españoles y sus montajes bien poco hay que decir. [...] ¿Qué pasa con los autores españoles? ¿Por qué no hay, desde hace unos años, apenas nombres nuevos que registrar? (1958: 5).

Similar resultaba la opinión del crítico teatral Ricardo Doménech cuando comparaba en un ensayo la situación de la dramaturgia española, incluso la de los circuitos comerciales, con la de otras ciudades europeas, donde las obras programadas permanecen más de un año en cartel:

Si nuestros teatros han de variar rápidamente sus obras en cartel es, no cabe duda, porque va poca gente al teatro. Y si la gente no va al teatro es porque no le interesa. Y esto, que el teatro no interese a la gente, es lo peor, lo más grave, lo más alarmante que le puede ocurrir al teatro. [...] público minoritario, reducidísimo, integrado por unos matrimonios burgueses que van allí como podrían ir a cualquier otro sitio en que les ofreciese la oportunidad de matar el tiempo [...] Mientras, el otro público –ese público posible, el gran público integrado por las clases populares– vive de espaldas al público, y esto es así porque el teatro en su día se puso de espaldas a él, a su problemática y a su condición. [...] Cierto que del año 1962 se podrían espigar algunos títulos –nacionales y extranjeros– de evidente interés y más de una puesta en escena digna de elogio. He aquí, no obstante, que lo que importa es el valor de conjunto, la tónica media. Y el balance, en este sentido, es francamente desconsolador (1963: 4).

Mientras el panorama teatral permanecía colapsado por comedias y éxitos extranjeros, otros autores perseveran en el intento de subir a los escenarios obras que analicen con mirada crítica las circunstancias histórico-políticas del país y que se dirijan a un público mayoritario, es decir, no burgués. Como es sabido, el primer dramaturgo que transitó por el camino del compromiso, sacando del letargo en que estaba sumida la

escena española, fue Buero Vallejo, cuya labor resume Campos García en las siguientes palabras:

Y sobre Buero, en la soledad de 1949, recae la responsabilidad de retomar el testigo y mantener el compromiso de hacer posible un teatro comprometido “en lo posible”. [...] Buero ha sido el referente en torno al cual se ha generado el magma perdido, la lógica contienda entre las mil formas de entender el mundo (la riqueza de la mirada plural) (2000c: 3).

En 1949, Buero Vallejo abre el fuego con *Historia de una escalera*¹²⁶ y da comienzo a un teatro realista de carácter social que posteriormente continuarán otros dramaturgos más jóvenes. La clave del éxito de esta obra residió en que Buero había concebido una forma diferente de hacer teatro que no rompía en exceso con las fórmulas conocidas, pues como opina César Oliva (1989: 221), “a partir de un contexto conocido, argumentos conocidos y personajes conocidos, se estaba hablando al público de diferente manera. Era la historia de siempre, sólo que variados algunos grados en su intención”.

Pocos años después, Alfonso Sastre irrumpía en la escena con *Escuadrón hacia la muerte* (1952) y venía a confirmar el camino iniciado por Buero Vallejo. Compitiendo con obras sumamente convencionales como *Celos del aire*, de José López Rubio o *La muralla*, de Joaquín Calvo Sotelo, ambos dramaturgos inauguran la corriente del teatro realista, a la que se mantendrán fieles toda su carrera y a la que se sumaron en esta mitad de siglo Juan Germán Schroeder, Luis Delgado Benavente, Medrardo Fraile o José María de Quinto, entre otros. La producción de Buero y Sastre daba la espalda a la evasión y asumía el compromiso de testimoniar las dificultades del pueblo y denunciar los abusos del poder. Incluso se atrevieron a resolver sobre el escenario dramas de carácter existencialista, debido, sobre todo, a la influencia que ejercían Jean-Paul Sartre y Albert Camus por la Europa de mediados del siglo XX.

Con una postura más extrema que la de Buero Vallejo, el dramaturgo Alfonso Sastre concebía el teatro como un verdadero revulsivo de la sociedad capaz de remover conciencias. Es por ello que funda junto a otros compañeros la agrupación “Teatro de Agitación Social” (T.A.S.), cuyo manifiesto redacta el propio Sastre con José María de Quinto en septiembre de 1959. En esta declaración de intenciones, el grupo se acogía a la función del teatro como “arte social”, entendiendo “social” como “una categoría superior a lo artístico”, y proclamaba su propósito de hacer un teatro popular –que no *para* el

¹²⁶ Véase Mariano de Paco, “Buero Vallejo”, en Javier Huerta Calvo (ed.), *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003, vol. II, pp. 2757-2788.

pueblo–: “el teatro no se puede reducir a la contemplación estética de una minoría refinada. El teatro lleva en su sangre la exigencia de una gran proyección social” (en García Lorenzo, 1981: 85-86). Alejados expresamente del formato de los teatros de cámara y ensayo, el grupo T.A.S. proponía para cumplir los objetivos expuestos un amplio repertorio de títulos extranjeros –*Muerte de un viajante*, de Miller, *Las manos sucias*, de Sartre o *Madre coraje*, de Brecht, entre otras obras–, a pesar de que tenían otras preferencias: “Nuestro deseo hubiera sido trabajar sólo sobre material español. Pero este material, por ahora, no existe. Con gran dificultad hemos conseguido reunir algunos títulos” (87).

El proyecto capitaneado por Sastre fracasaría rápidamente y la agrupación T.A.S. se reconvertiría en el “Grupo Teatro Realista” (G.T.R.), formado ahora por Sastre, de Quinto, el productor Alfredo Mañas y los escenógrafos Paredes Jardiel y Javier Clavo. Aunque los postulados eran bastante similares a los anteriores, el nuevo grupo decidió redactar un manifiesto distinto, que tituló “Documento sobre el teatro español” y publicó en la revista *Primer Acto* (nº 16) para promocionarse y captar autores que quisieran participar en el proyecto.

Adoptando nuevamente una estética realista, el repertorio ahora seleccionado por el grupo quiso incluir, aparte de extranjeros, piezas de autores noveles españoles¹²⁷. De hecho, el G.T.R. fue la primera compañía que montó una obra de Carlos Muñoz, *El Tintero*, cuya puesta en escena dirigió Julio Diamante¹²⁸. Como *El Tintero* no era una obra realista en sentido estricto, el grupo pretendía demostrar con esto que su realismo poseía un carácter más social que estético e incluso comenzaron la temporada en 1961 – la única, por cierto, que resistió el grupo– con la obra de Pirandello *Vestir al desnudo*, dirigida por José María de Quinto, con el propósito de evidenciar las diferencias entre el naturalismo y el realismo (García Ruiz y Torres Nebreda, 2004: 95).

Previamente señalamos que Alfonso Sastre y su grupo deseaban distanciarse deliberadamente del funcionamiento de un teatro de cámara y ensayo. Durante el mismo periodo en que irrumpían en la escena española Buero Vallejo y Alfonso Sastre, este tipo de agrupaciones teatrales también luchaban por una práctica escénica de calidad que actuase como alternativa al sistema comercial¹²⁹. Sin embargo, los teatros de cámara y

¹²⁷ La información de la temporada completa del grupo G.T.R. puede consultarse en la crónica que redactó el propio Alfonso Sastre para *Primer Acto*, 23, 1961, pp. 12-18.

¹²⁸ Véase César Oliva (1978).

¹²⁹ De acuerdo con César Oliva (1989: 187), al mencionar los teatros de cámara y ensayo, no se puede obviar la labor de Adriá Gual y Ricardo Baroja a comienzos del siglo XX, así como la de Rivas Cherif,

ensayo trabajaban con unas condiciones muy limitadas que impedían la continuidad de cualquier grupo y, por tanto, la definición de un estilo propio¹³⁰.

En primer lugar, la Administración y la Junta de Censura imponían obligatoriamente la función única, de modo que, si un teatro de cámara y ensayo quería montar una obra, el grupo debía aceptar que el estreno –y única actuación– tendría lugar en la noche de descanso de las compañías oficiales. Esta situación determinaba irremediablemente las condiciones de trabajo de este tipo de agrupaciones no profesionales. El tiempo y el lugar de los ensayos eran prácticamente inexistentes, lo que apenas dejaba margen para la experimentación y la innovación de nuevas técnicas. Al final, el objetivo principal se reducía a la representación de la obra elegida, perdiendo, así, la oportunidad de abrir posibles líneas de investigación escénica. Los integrantes del grupo, por otra parte, solían ser actores de la escena profesional que buscaban un sueldo extra interviniendo puntualmente en determinados proyectos, pero sin intención de continuar en el grupo.

Debido, entonces, a las difíciles circunstancias, por no hablar de las limitaciones formales, los teatros de cámara y ensayo veían frustrado cualquier intento de hacer el teatro que realmente deseaban. Precisamente esta idea es la que manifestaba Modesto Higuera (en Marco, 1957: 67-68) cuando era interrogado sobre la situación real de estos grupos. El director del Teatro Nacional de Cámara y Ensayo encontraba dos serios obstáculos que imposibilitaban el desarrollo de una compañía no profesional: la formación de un grupo estable de profesionales que no abandonase tras finalizar un montaje y la ausencia de un local en el que ensayar, experimentar y evolucionar hacia una identidad común. Un escenario propio les evitaría la sesión única, cedida por aquel entonces por el Teatro María Guerrero, y favorecería el intercambio cultural mediante la invitación de otras compañías.

Aparte del empeño en la renovación de la escena, la intención de estos grupos, como Dido, Pequeño Teatro, dirigido por Josefina Sánchez Pedreño, La Pipironda, por Ángel Carmona o Escola d' Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG, en adelante), por Ricard Salvat, se dirigía a la captación de nuevos públicos a los que acercar las corrientes de

Felipe Lluch, Burgos Lecea o Pura Ucelay en los años previos a la Guerra Civil. En el periodo de posguerra, las primeras manifestaciones de grupos que perseguían la renovación estética –no tanto ideológica– fueron los “Teatros Íntimos”.

¹³⁰ Sobre las principales manifestaciones de teatros no profesionales antes de la eclosión de los movimientos del Teatro Independiente, consúltese el recorrido que realiza Juan Germán Schroeder desde 1939 hasta 1960: “Veinte años de teatro no profesional”, *Primer Acto*, 45, 1963, pp. 12- 20.

vanguardia. En este sentido, expresaba Dido, Pequeño Teatro (en Marco, 1957: 68): “el teatro experimental se centra en realizar, por medio de sus representaciones, una labor puramente social”. Sin embargo, lo cierto es que la mayoría de los teatros de cámara y ensayo escogían obras de autores extranjeros que, por su dificultad, solo atraían a un público minoritario. Solo en ocasiones, junto a las habituales Beckett o Ionesco, en la programación aparecían obras de autores españoles, generalmente de Alfonso Sastre, para los que suponía la única posibilidad de estreno.

A lo largo de la década de los cincuenta y con una propuesta similar a los teatros de cámara y ensayo, también comienzan a proliferar pequeñas formaciones de grupos universitarios, llamados *teus* (plural de Teatro Español Universitario), que nacerán progresivamente en todas las universidades españolas¹³¹. Los teatros universitarios se encontraban igualmente limitados por la tiranía de la función única, pero a diferencia de los de cámara estos funcionaban según el modelo de una compañía estable, es decir, formando un conjunto sólido de actores conducidos por la figura del director de escena, como hicieron entonces Ángel Fernández Montesinos, Adolfo Marsillach, Juan José Alonso Millán o Gustavo Pérez Puig. A nivel económico, además, los *teus* se beneficiaban de la ayuda del Sindicato de Estudiantes Universitarios¹³².

Por lo general, los grupos nacidos alrededor de una universidad ambicionaban la descentralización del teatro español, por lo que actuaban con frecuencia fuera de las capitales para un público popular. Intentaban, a su vez, la regeneración de la actividad escénica a través de la investigación de nuevos lenguajes teatrales y de la revisión de las corrientes internacionales más vanguardistas que, después, reinterpretaban para mostrarlas al público. Si bien no conquistaron las pretendidas descentralización y captación de un público popular, los *teus* lograron congregarse y consolidar un nuevo público formado fundamentalmente por espectadores jóvenes e intelectuales.

En 1962 se constituía el Teatro Nacional Universitario (T.N.U., en adelante), que arrancaba su primera temporada con el estreno de obras de Ionesco y Ghelderode. Las limitaciones técnicas y la precariedad de recursos del T.N.U. no impidieron que la compañía se alzara con numerosos éxitos, como la obtención a mediados de la década de

¹³¹ Véase Luciano García Lorenzo, *Aproximación al teatro español universitario (TEU)*, CSIC, Madrid, 1999.

¹³² Sobre la situación de los teatros universitarios, recomiendo el testimonio de varios directores de grupos no profesionales vinculados a la universidad: “Encuesta: Responden siete directores de Teatro Universitario”, *Primer Acto*, 65, 1965, pp. 12-16. Allí se recogen los datos del TEU de Alicante, TEU de Peritos industriales de Madrid, TEU de ingenieros industriales de Madrid y los TEUs de la Universidad de Santiago de Compostela, Sevilla, Valladolid y Zaragoza.

los sesenta de El Gran Premio de Nancy por su puesta en escena de *Fuenteovejuna*. Varios teatros universitarios consolidarían con el tiempo una trayectoria nada desdeñable, valgan como ejemplo el Teatro Popular Universitario, dirigido por Pérez Puig, el TU de Murcia, por González Vergel, y el TEU de Granada, por José Martín Recuerda, donde, recordemos, Jesús Campos participó durante sus años de universidad. Sin embargo, hasta aquella representación de *Fuenteovejuna* ninguna compañía profesional española había cosechado un éxito semejante en un festival internacional.

Ambas formaciones, los teatros de cámara y los *teus*, serán los precedentes inmediatos del Teatro Independiente del último periodo del franquismo. Gracias a su labor, e insistimos en las carencias e incluso desaciertos, en los escenarios españoles se exhibieron numerosas obras vanguardistas que, de otro modo, hubiesen sido irrealizables. El teatro del absurdo, por ejemplo, fue introducido por la actividad de estos grupos no profesionales, que estrenaron por primera vez en España *Esperando a Godot* el 26 de mayo de 1955 en el paraninfo de la Facultad de letras de Madrid. Según el relato de Trino Martínez-Trives (1957: 15), el responsable del espectáculo, muchos directores de escena de los teatros de cámara que estaban en activo en la temporada 53-54 rechazaron la obra “con el pretexto de que el público español no estaba preparado para ‘estas sutilezas’”.

Tras el estreno de *Esperando a Godot* a principios del año 1956 en el Teatro Windsor de Barcelona, Josefina Sánchez Pedrero montaría la obra poco tiempo después en el Teatro de Bellas Artes con su compañía Dido, Pequeño Teatro—que dos años más tarde volvería con *Final de partida* dirigida por Alberto González Vergel—. Aquel espectáculo supuso una fuerte sacudida a un panorama escénico, el de Madrid, que apenas respiraba, tal y como recordaba el dramaturgo López Mozo (2001a: en línea): “Todavía recuerdo con emoción el impacto que me provocó la puesta en escena de *Esperando a Godot* a cargo de ‘Dido Pequeño Teatro’”.

Dido, Pequeño Teatro, que también había llevado a escena títulos de Osborne, Strindberg y Harold Pinter, creía posible la unión del pueblo y la vanguardia, pues confiaba en el alcance universal y humano de piezas como *Esperando a Godot*; de hecho, esta compañía fue la que con mayor eficacia acercó la estética experimental al público mayoritario. En una entrevista posterior al estreno, Josefina Sánchez Pedreño revelaba haber llevado a cabo un pequeño experimento social que confirmaba aquella premisa: “realicé la experiencia de invitar a un grupo de obreros. Quería ver hasta qué grado ‘soportaban’ la representación; puedo decir que no solo la ‘aguantaron’, sino que

comprendieron en líneas generales las tesis desarrolladas por Samuel Beckett” (en Marco, 1957: 68).

La recepción de Beckett gracias a compañías no profesionales, como acabamos de ver, permitió la apertura a nuevas formas de concebir el teatro y, en opinión del especialista José Antonio Sánchez (et al., 2007: 27), aportó a la creación contemporánea

[...] la posibilidad de formular teatro no dramático o antidramático, una posibilidad abierta por el abandono de la forma dramática como género dramático privilegiado para la puesta en escena, o incluso por el abandono de la literatura como soporte textual para la creación escénica. A partir de Beckett, pues, la obra escénica deja de ser una representación visual de una obra literaria previamente existente, de manera que la idea de calidad de la obra se traslada desde la obra dramática hasta la obra final. Asimismo, surge la posibilidad de emplear cualquier material textual como base para la elaboración de un espectáculo. [...] Lo que Beckett realmente produce es la gran iconografía del siglo XX, solo comparable, quizá, a la de Bertolt Brecht.

No obstante, no solo los autores extranjeros conformaron los repertorios de los teatros universitarios y de cámara. Varias obras dramáticas de autores españoles pudieron materializarse en un escenario gracias a la actividad de aquellas formaciones. De nuevo a cargo del grupo de cámara Dido, Pequeño Teatro, el 8 de marzo de 1962 se estrenaba no solo uno de los mayores éxitos de la temporada sino la obra que marcaría el inicio de una nueva generación, *La camisa*, de Lauro Olmo. Dirigida por Alberto González Vergel, la obra del dramaturgo gallego, que obtuvo el Premio Valle-Inclán, pasó a circuito comercial la misma semana del montaje y permaneció tres meses en cartel (García Ruiz y Torres Nebreda, 2004: 100).

Antes del rotundo estreno de *La camisa*, la capital madrileña registró otros espectáculos de gran interés que corroboraban la aparición de un joven teatro de oposición de raíz realista inaugurado por Buero y Sastre. Según los datos de la bibliografía de Teresa Valdivieso (1979), Buero Vallejo ya había estrenado *Las cartas boca abajo* (1957) y *Un soñador para un pueblo* (1958) al tiempo que Alfonso Sastre conseguía montar *El cuervo* (1957) en el María Guerrero, *El pan de todos* (1957) y *La cornada* (1960) en circuito no profesional. Ambos autores siguieron estrenando con regularidad a lo largo de los años sesenta, aunque en condiciones muy diferentes, ya que mientras Buero Vallejo accedía con relativa facilidad a las salas comerciales, Alfonso Sastre, por el contrario, solo era producido por teatros de cámara en sesión única.

Entre tanto, la escena española asistía a la aparición de dramaturgos noveles que la crítica empezó a elevar a la categoría de jóvenes promesas del teatro español. En 1956, en el Teatro Romea, Alfredo Mañas presentaba *La feria de Cuernicabra*, repuesta años

más tarde en el María Guerrero, y en 1962 *Historia de los Tarantos*, una pieza de notable éxito que Alberto González Vergel calificaría en una carta abierta a *Primer Acto* (nº 33, p. 10) como una de las realizaciones más serias y profundas de los últimos tiempos. Por otra parte, Ricardo López Aranda, estrenaba la pieza *Cerca de las estrellas* en 1960, el mismo año que se llevaron a escena *Un hombre duerme* y *La madriguera* de Ricardo Rodríguez Buded, quien dos años más tarde regresaría a los escenarios, esta vez en el Teatro Goya, con *El charlatán*. También en 1960 el Teatro Candilejas presentaba el significativo espectáculo *Los inocentes de la Moncloa*, una obra de José María Rodríguez Méndez, quien sumaba dos obras más a los escenarios en esta fecha: *Auto de la donosa taberna* y *El milagro del pan y los peces*. Por otro lado, recordemos que Carlos Muñiz ya había estrenado en circuito no profesional una obra con buena acogida de la crítica, *El tintero* (1961).

Finalmente, José Martín Recuerda, al igual que sus otros compañeros de generación, ya había dado comienzo a su carrera en años anteriores con *El teatrito de don Ramón* (1959); sin embargo, será con *Las salvajes de Puente San Gil*, en 1963 –el mismo año que Méndez estrenaba en Barcelona *El círculo de tiza de Cartagena*–, cuando obtenga un mayor éxito de público y crítica. Este estreno, por cierto, nos avisa de que no solo la administración castigaba la producción de los autores comprometidos; también los espectadores de ideología reaccionaria actuaban como censores. Así lo cuenta el propio Martín Recuerda (en Campos García, 1976a: 47) al recordar en un coloquio los altercados que suscitaron el estreno de *Las salvajes de Puente San Gil*. El Ministerio de Información y Turismo recibió más de 73 denuncias pidiendo la retirada de la obra y el director del teatro, Luis Escobar, fue amenazado en varias cartas con el incendio del Eslava si no eliminaba una pieza que, a su juicio, atentaba directamente contra los valores del régimen. Este tipo de controversias promovía la idea de que estos dramaturgos debían ser siempre censurados, pues como afirmaba Martín Recuerda, fomentaban la “creciente consideración de que somos personas empeñadas en decir cosas peligrosísimas”.

Los datos expuestos hasta ahora, volviendo al tema que nos ocupa, podrían conducirnos a error si prestamos atención exclusivamente al número de estrenos, ya que pareciera que los autores estrenaban con normalidad y regularidad en cualquier sala de teatro de Madrid o Barcelona. Aparte de la evidente represión ideológica del régimen, la realidad era que la nueva generación de jóvenes autores competía con un sistema comercial monopolizado por las comedias, como ya explicamos en páginas anteriores, y la reposición de obras clásicas de la tradición española. De tal manera, al mismo tiempo

que se producían los primeros estrenos de la joven dramaturgia española, Tamayo conquistaba al público madrileño con *Bodas de sangre* y *Divinas palabras* en el Teatro Bellas Artes, Luis Escobar estrenaba *Yerma* y Alberto Castilla *La zapatera prodigiosa*. Además de los habituales montajes de Lope de Vega, Calderón, Cervantes y Tirso de Molina, en estos años tiene lugar el éxito arrollador de un autor que había permanecido en el exilio hasta 1962, Alejandro Casona, a quien Ricardo Doménech acusó en *Primer Acto* de ser un autor burgués por servir a los intereses de esta clase y de los empresarios de local (1963: 7). En 1962, se montó en el Teatro Bellas Artes *La dama del Alba* y al año siguiente *La barca sin pescador*. Incluso después de su muerte en 1965, la producción del asturiano, con obras como *Nuestra Natacha* o *Prohibido suicidarse en primavera*, se repondrá regularmente.

En los entornos no profesionales también circulaban regularmente –y en mayor número que de autores españoles– materiales dramáticos de autores clásicos. Por la proximidad ideológica y el tratamiento de sus textos, lo más frecuente era que los teatros universitarios trabajasen sobre composiciones de Valle-Inclán y García Lorca. Aunque en sesiones únicas, el TEU de Zaragoza llevó a escena más de una obra del autor gallego –*La cabeza del bautista*, *Ligazón*, *Las galas del difunto* y *La hija del capitán*– y el Teatro Ensayo La Carátula recuperó en estos años *La casa de Bernarda Alba*.

También en estas fechas haría su aparición uno de los autores de mayor recepción entre el público español, Antonio Gala, cuyo éxito se extendería hasta bien entrado el siglo XXI. En 1963, el autor manchego debutaba en los escenarios con *Los verdes campos del Edén*, dirigida por José Luis Alonso en el Teatro María Guerrero. Si en un principio buena parte de la crítica asimiló su producción a la de los realistas, pronto su trayectoria se desvincularía definitivamente de estos y estrenaría con enorme éxito en las salas comerciales más importantes de la capital numerosas comedias con cierta crítica social.

Menospreciados, como vemos, por el sistema comercial y desfavorecidos por la coyuntura política de la España de mediados de siglo, los nuevos dramaturgos continuaron aquel camino iniciado por Buero y Sastre y pudieron darse a conocer al público de los sesenta, aunque su producción hubiese arrancado en años previos. Lauro Olmo, Ricardo Rodríguez Buded, José María Rodríguez Méndez, Carlos Muñiz, José Martín Recuerda, Ricardo López Aranda y Alfredo Mañas integrarían la nueva promoción de dramaturgos que la crítica coincidió en llamar “Generación realista” por las similitudes temáticas y estilísticas que presentaba su producción y que trataremos de analizar en el apartado siguiente.

2.1.1.1. La generación realista

En su revista *Primer Acto*, José Monleón publicaba en 1962 un artículo en el que acuñaba oficialmente la expresión “Generación realista”¹³³ para designar y agrupar a un conjunto de nuevos autores aparecidos alrededor del umbral de los años sesenta, cuya producción configuraba un teatro crítico de oposición:

Poco a poco va tomando consistencia una nueva estructura del teatro español. Al menos en lo que a autores se refiere. [...] Echábamos de menos un teatro nuestro, de ahora, levantado de cara a las exigencias temáticas y aun formales que desprende de la vida española de hoy (Monleón, 1962: 1-2).

La etiqueta pergeñada por José Monleón se extendió con prontitud y su uso acabó por aceptarse en el medio, aunque los autores que conformaban la generación no siempre se mostraron conformes con esta clasificación. Es cierto que todos utilizaron la estética realista como medio de expresión, pero el auténtico motivo de cohesión que les confería la apariencia de grupo homogéneo fue la actitud de compromiso. Bajo las formas del realismo, los dramaturgos de mediados de siglo cultivaron un teatro crítico que aspiraba al cambio social. Uno de los autores de esta promoción, Ricardo Rodríguez Buded, expresaba esta misma idea sobre el concepto de “generación” durante un coloquio organizado por *Primer Acto* al que asistieron Carlos Muñiz, González Vergel, Julio Diamante y Ángel Fernández-Santos:

Creo que a las diez o doce personas vinculadas a este movimiento más o menos generacional nos unía (y, por supuesto, nos sigue uniendo) una razón de protesta, de denuncia, de estar en contra; esto quiere decir que nuestro punto de unión se encontraba más en los que negábamos que en lo que afirmábamos. Es difícil por esto, hablar aquí de unidad generacional. En realidad, si nos atenemos a los criterios estéticos empleados por cada uno de nosotros, las diferencias entre unos y otros se acusan muy profundamente. No ha habido tal “generación realista” desde un punto de vista estético, pero tal vez sí sea posible hablar de ella desde un punto de vista ético (Buded en Monleón, 1968: 23).

¹³³ La división de autores en generaciones y su clasificación en largas nóminas es una tarea controvertida y arriesgada, a veces imposible, como ponen de manifiesto los desacuerdos entre la crítica y los especialistas. En cuanto a la generación realista, José Monleón instauró una nómina de autores que dividió en aquellos que cultivaban un teatro absurdista (Brossa y Pedrolo), un teatro crítico-intimista (Recuerda, Gómez Arcos y Alfredo Mañas) y un teatro realista (Carlos Muñiz, Rodríguez Buded, Rodríguez Méndez, Lauro Olmo, Alfonso Sastre y José María de Quinto). Por su parte, el especialista César Oliva (1979: 16), en su estudio crítico *Disidentes de la generación realista*, diferencia entre los realistas propiamente dichos (Buero Vallejo, Alfonso Sastre y por razones estéticas a Rodríguez Buded) y los realistas evolucionados (Carlos Muñiz, Lauro Olmo, Martín Recuerda, Rodríguez Méndez, López Aranda, Agustín Gómez Arcos, Alfredo Mañas y Antonio Gala). Varios años más tarde, el mismo César Oliva (1989: 322) afirmaba que Ramón Gil Novales, Agustín Gómez Arcos, Ricardo López Aranda y Antonio Gala mantenían una actitud estilística radicalmente diferente a la de sus otros compañeros de generación, aunque pertenecen todos a la misma generación por la actitud inconformista con la que abordan la creación teatral. Para Felipe Pedraza y Milagros Rodríguez Cáceres (2003: 303) la nómina definitiva estaría compuesta por Lauro Olmo, Martín Recuerda, Rodríguez Méndez, Carlos Muñiz, Rodríguez Buded, Ricardo López Aranda, Alfredo Mañas, Adolfo Prego, Gil Novales, Antonio Gala y Gómez Arcos.

La opinión de los otros integrantes de la generación fue semejante a la manifestada por Rodríguez Buded, ya que la mayoría de ellos entendía que aquello que compartían era más una postura ética que estética y, por tanto, una forma similar de entender el teatro. Lauro Olmo, incluso varias décadas después del surgimiento de la generación, sostenía que al conjunto de dramaturgos que formaban les unía el deseo de hacer un teatro comprometido con su sociedad:

Inmediatamente después de la guerra empezó a dominar el teatro de evasión, una forma de teatro que no reflejaba lo esencial, lo verdadero de nuestra sociedad de aquel entonces. Claro, a muchos de nosotros, aquello no nos convenía porque veíamos que el reflejo auténtico de lo que socialmente estábamos todos viendo no lo reflejaba el teatro. Como a nosotros nos importaba que el famoso espejo fuese reflejando la verdad social española, pues ocurrió que, siguiendo las iniciativas de figuras como Buero Vallejo, Martín Recuerda y Sastre, reaccionamos contra el teatro de evasión. De pronto, algunos logramos poner en pie los aspectos de aquel momento social español. Naturalmente, tratábamos de trascender dichos aspectos artísticamente para lograr que todo eso tomara cierto aire universal. Fue nuestro esfuerzo colectivo por rescatar el teatro español de un estado de decadencia e inautenticidad (Olmo en Gabriele, 2009: 62).

A José María Rodríguez Méndez, por su parte, le parecía que las diferencias estilísticas impedían la compilación bajo una etiqueta generacional y hasta el mismo procedimiento de clasificación lo concebía como “una manera un tanto facistoide, que nos recuerda no sé qué jerarquizaciones, alienaciones, formaciones y consignas” (Rodríguez Méndez en Isasi Angulo, 1974: 270). El autor nunca se adscribió a ningún movimiento ni generación, pero sí se definió, a veces con demasiada pasión, como un autor plenamente realista –que no de la generación realista–, entendiendo que “los caminos del realismo son tan infinitos como infinita e inagotable es la realidad”. Como explica el dramaturgo (en Gabriele, 2009: 122), además de una forma realista de abordar la creación, existía sobre todo una fuerte preocupación por la situación de la sociedad española que pretendía ser expresada desde el escenario:

La coincidencia principal es que estábamos todos preocupados por el problema de España, por lo español en el sentido más amplio de la palabra. Estábamos más preocupados por la situación del pueblo que por los problemas estéticos. Lo que queríamos era profundizar en esa realidad, explorarla, acercarnos a ella de una manera lúcida y directa y comunicar lo más íntimo y lo más esencial del pueblo español. [...] cada uno de nosotros respondíamos, y respondemos, a nuestra circunstancia de manera distinta y personal; quién más prosaico, por ejemplo, quién más poético.

En efecto, el realismo que cultivaron nacía una actitud ética, es decir, de la intención de llevar al escenario la sociedad de posguerra de una manera realista para que

el público pudiese identificarse con facilidad y reconocer su entorno habitual. Los autores de la generación realista no perseguían una intención estilística más allá de la social, pues como explicaba Antonio Gala (en AA. VV., 1977: 112):

[...] más que una generación con coincidencias artísticas o estéticas se trata de una generación con coincidencias éticas. Es decir, se hace referencia a un grupo de escritores de teatro que tienen, nada más, una cosa en común: el haber mirado con ojo crítico a su alrededor y el intentar contar eso que han visto. Los modos de contarlos, no obstante, me parecen que son, como las invitaciones nominativas, personales e intransferibles.

Los dramaturgos de esta generación participaban, entonces, de una forma de hacer teatro que parte del realismo, sobre todo al inicio de su trayectoria, donde se puede identificar una tendencia a las propuestas sencillas y accesibles; ahora bien, las formas realistas, como explicaba anteriormente la cita de Rodríguez Méndez, podían expresarse de múltiples maneras sin por ello dejar de ser realismo. Es más, el realismo con el que cada autor trabajó siempre requiere de alguna matización más precisa que, a veces, ellos mismos trataban de cubrir. César Oliva (1989: 224) así lo recogía cuando analizaba las peculiaridades estéticas de estos dramaturgos: Buero Vallejo practicaba un realismo de carácter simbolista y Sastre de carácter social, mientras que Martín Recuerda y el primer Gómez de Arcos un realismo poético o ibérico, Carlos Muñiz un realismo expresionista y Lauro Olmo, Méndez y Alfredo Mañas un realismo popular. En algunas ocasiones, Lauro Olmo también mencionó el “realismo profundo”, una distinción que se podría aplicar a todos los realistas (en Isasi Angulo, 1974: 286):

No hay equívoco en el realismo, sino que en él la gama expresiva es amplia. Al hablar de realismo en profundidad, puede que, en definitiva, lo que uno está haciendo es tan sólo defender el realismo de tanta frivolidad intelectual como se ha volcado sobre él. De todas formas, como diría Unamuno, profundizar en el realismo es una decisión de llegar al tuétano del conflicto dramático.

Después del inicio de su trayectoria, cada autor evolucionó hacia diferentes caminos artísticos, abandonando la estética realista para experimentar con nuevos lenguajes. Varios autores se adentraron en las formas de la farsa, el absurdo, el neoexpresionismo, el simbolismo o el esperpento de Valle, como hizo Lauro Olmo con *El cuerpo* o Rodríguez Méndez con *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*. Sin embargo, dado que la mayoría de sus composiciones no encontraba ningún medio de difusión, la imagen general de la generación será la de un conjunto de autores que insiste invariablemente en el realismo (Fernández Insuela (2009a: 13). También es cierto que a

veces las tentativas estéticas fueron solo momentáneas, porque la mayoría de ellos regresó finalmente a la estética realista para reafirmarse en ella. En cualquier caso, es por esta heterogeneidad que César Oliva afirmaría que los autores realistas iniciaron “una nueva tendencia teatral, cuyo horizonte principal fue contestar realmente, más que *realistamente*, lo que veía en los escenarios” (1989: 224).

Con todo, hubo algún miembro de la promoción que defendió el concepto de generación a pesar de las diferencias estéticas. Desde fechas muy tempranas, Carlos Muñiz argumentaba lo siguiente (en Monleón, 1968: 23):

[...] sí fue una auténtica “generación”, porque no sólo sus componentes coincidieron en sus negaciones, sino también en sus fines, en sus aspiraciones y en la base fundamental de todas sus inquietudes. Fue una “generación” que aspiró profundamente el aire que había a su alrededor, fue una generación consciente, a la que dolían infinidad de cosas [...]. Es cierto que en ella no puede hablarse de unidad en el sentido estético, formal, pero eso no impide que pueda considerársela como tal “generación”. Lo que la caracteriza como tal es la coyuntura histórica en que la tocó vivir y la postura unitaria que tomó frente a ella.

Y es que a pesar de las diferencias, es innegable que los miembros de la generación realista compartieron una serie de rasgos éticos y estéticos que fortaleció la imagen de grupo generacional. En primer lugar, los problemas de orden sociológico –las prohibiciones de censura, el rechazo del sistema comercial y la distribución de su producción, aunque mínima, en teatros no profesionales– afectaban por igual a estos autores y les hacían participar en una misma realidad contra la que luchar.

Por otra parte, no podemos ignorar la influencia de los maestros extranjeros del momento, ya que todos manifestaron cierto interés por aquellas tendencias internacionales que eran similares a sus planteamientos ideológicos y estéticos. Es perceptible el influjo del neorrealismo italiano, del teatro europeo de Camus, Sastre, Osborne o Wesker y del teatro norteamericano de Tennessee Williams, Arthur Miller, O’Neil o Elmer Rice, así como la presencia del naturalismo ruso de Chejov y Dostoievski y, especialmente, del realismo español de Unamuno, Baroja, Machado y Valle, figuras igualmente preocupadas por el problema español.

Los autores realistas valoraban muy positivamente la producción de los dramaturgos citados a la que habían tenido acceso, pero rechazaban, por el contrario, la adaptación de obras extranjeras, sobre todo porque este tipo de manifestaciones ignora la realidad histórica y social de España. La generación realista se caracterizó por la defensa de un teatro propio, un teatro en comunicación con la situación que atravesaba el país y hasta con la propia tradición artística. Por ello renegaban de cualquier forma de

esnobismo o de exhibición técnica superficial procedente del extranjero. Sin embargo, esta idea fue injustamente desvirtuada a causa de las duras opiniones expresadas públicamente por Rodríguez Méndez y José Martín Recuerda. En más de una entrevista, este último criticaba, tal vez con excesiva pasión, las tendencias vanguardistas del panorama internacional y a los autores españoles que se decantaban por ellas, como revelaba al entrevistador Isasi Angulo (1974: 253-255):

A mí me importa un comino lo de Artaud o, en general, lo europeo. Yo indago siempre en la piel ibérica, en la España nuestra, para sacar de ahí nuestra verdadera personalidad. No es que desprecie lo extranjero. Reconozco el mérito de cada cual, el de Brecht, por ejemplo, si bien nunca he podido leer una obra suya hasta el final; verla, sí; [...] su lectura me es imposible. En cuanto a la escuela de Brecht, sus epígonos, ¿qué quiere que le diga? Peter Weiss tuvo un acierto en su *Marat-Sade* y pare usted de contar. Es insoportable. Con valores innegables, pero lo uno no quita lo otro. [...] Lo de Pánico me da la risa. El absurdo es aburridísimo. Estamos ensayando *La última cinta* de Beckett, y le aseguro que es somnolienta. Lo de *Esperando a Godot* es ya desfasado. Lo no auténtico se desfasa pronto.

Opiniones aparte, los miembros de la generación realista colocaban al pueblo como protagonista de sus dramas y los problemas de este como materia dramática para reivindicar la concepción de este teatro propio del que venimos hablando. Su producción teatral aspiraba a lo popular, por lo que desplegaban, con más frecuencia en el inicio de su trayectoria, formas dramáticas con tramas sencillas y mensajes críticos de fácil comprensión para el público obrero o campesino al que pretendían llegar. Se trataba de llevar a cabo un teatro que, como explicaba Martín Recuerda (en Medina Vicario, 1976: 113), pretendía “[a]rrancar temas y tipos de nuestros días y ponerlos encima de un escenario”. En 1965, el autor granadino estrenaba *¿Quién quiere una copla del Arcipreste de Hita?*, dirigida por Adolfo Marsillach y cuyo resultado elogió José Monleón, a pesar de los errores del montaje, por tratarse de una de las propuestas más loables de teatro popular hasta la fecha¹³⁴.

No obstante, la definición del concepto “popular” suscitó largos debates que prolongaron hasta finales del franquismo, pues no todos los autores coincidían en las formas que debía adoptar, los circuitos por los que debía estrenar o los temas que debía tratar. El crítico José Monleón, que convocó diferentes debates para analizar la polémica cuestión, explicaba la confusión general que parecía rodear a la noción de popular, como sigue a continuación en una cita que, aunque dilatada, consideramos merece la pena presentar aquí:

¹³⁴ Consúltese “Dos propuestas de ‘Teatro Popular’”, *Primer Acto*, nº 71, 1965, pp. 19-22.

[...] el término “popular” viene manejándose en España con peligrosa frivolidad. O, en todo caso, entendiéndose de modo muy distinto [...] hay un concepto paternalista de lo popular, según el cual existe una representación de este tipo cada vez que se levanta no importa qué clásico, dirigido no importa de qué manera, ante una masa desclasada de espectadores. Otro concepto, todavía más recusable, es el que vincula lo popular al precio de las localidades. Cualquier teatro dado a bajo precio se convierte, según esto, en un teatro popular. Incluso el más embrutecedor. En posición más estimable, si quiera por atender al contenido del espectáculo, están los que definen el teatro popular por el ennoblecido folklorismo de su tema, de su construcción y de su lenguaje. Se vincula este concepto al del teatro-fiesta y también al que se llama, por entenderlo como deformación de lo popular, teatro populista. [...] La cuestión inmediata e insoslayable es la inmediata: ¿cabe un teatro de tales características dentro de unas circunstancias generales contrarias al desarrollo espiritual y material de la mayoría? [...] Un error, una vacilación en la comprensión del problema, y el teatro popular se nos dogmatiza y empequeñece. Se nos convierte en teatro de facción [...] Equidistante de los dos términos, el populismo y el partidismo, creo que debe andar conceptualmente el teatro de revelación que nos hace falta. [...] Lauro Olmo [...] Rodríguez Méndez, Rodríguez Buded, Carlos Muñiz, por citar a los últimos llegados, con su distinta personalidad, buscan en el realismo español [...] la vía por donde renovar estructuras teatrales y sociales, haciendo de cada obra, como pedía Santareno, un “acto de justicia”. [...] Del propio Valle, y por asimilación de lo popular a lo arqueológico, ha surgido esta dramaturgia, que tiene en Mañas su más importante cultivador (1962b: 9).

La intención de los dramaturgos de la generación realista consistía en aproximar el teatro a las capas populares y viceversa, a pesar de que la enunciación del concepto guardase diferentes implicaciones para cada autor. Así, el teatro popular significaba para Buero Vallejo que el público fuese íntegramente el pueblo y que este se identificase con los espectáculos, aunque también el dramaturgo era plenamente consciente de que solo podría ser posible cuando se produzca el cambio social y “el pueblo haya adquirido la categoría social y la formación que hoy no tiene” (en Medina Vicario, 1976: 53). Para Lauro Olmo, en cambio, “[d]ecir teatro popular es decir teatro. ¿O acaso el teatro no es un hecho cultural comunitario? [...] teatro popular es aquel que posee más onda expansiva” (27). Y añadía el dramaturgo gallego (1963: 21) en un artículo escrito al cabo de un año de su estreno de *La camisa*:

Se ha dicho que el más alto poeta es aquel por el cual un pueblo se expresa. De aquí la gran responsabilidad, la condena que cae sobre el dramaturgo que se encanalla. Porque todo encanallamiento supone una prostitución. [...] urge la creación de un teatro popular para la plaza pública y con un espectador necesario: el espectador colectivo. En nuestra época ya no se habla de salvación individual, sino de salvación de la colectividad.

A diferencia de las opiniones manifestadas por los otros dramaturgos, Alfonso Sastre, por su parte y como ya lo había hecho desde el nacimiento del grupo T.A.S.,

defendía un concepto más extremo al proponer un teatro *del* pueblo y no *para* el pueblo, como: “[d]e lo que se trata es de crear un estado de conciencia para que el pueblo pueda hacer su propio teatro y no pretender *incluirse*” (en García Lorenzo, 1981:151). En relación con esta idea también Rodríguez Méndez declaraba que la definición de teatro popular no podía limitarse simplemente a aquellas piezas que trataban como asunto al pueblo español:

Yo no he escrito jamás teatro popular. He escrito teatro, que trata del pueblo, de los problemas del pueblo tal como los veo yo. Para todos los públicos. En La Pipironda estuve porque era un grupo marginado, que se desentendía del teatro oficial y normal [...]. Íbamos a “aprender” del pueblo y no a “enseñar” al pueblo. Consideraba yo que en el pueblo había más vida, más sufrimiento y más sustancia trágica que en los sectores burgueses o intelectuales. Y lo sigo creyendo [...]. El pueblo es el tema de muchas de mis obras; pero nada más (en Isasi Angulo, 1974: 270-271).

Por lo que respecta a los rasgos formales comunes a todos los miembros de la generación realista, las obras presentaban acotaciones excesivas, extensos diálogos y descripciones dilatadas, muy probablemente debido a que el texto dramático no se contrastaba con una puesta en escena. Las piezas inaugurales de estos dramaturgos apostaban por la división en varios actos y detallaban en exceso los decorados, vestuarios y las entradas y salidas de los personajes. En años posteriores, en cambio, se pueden detectar ciertas innovaciones, como un mayor esquematismo escenográfico, aumento del número de personajes, introducción de otros lenguajes no verbales, división del drama en cuadros o escenas o la reducción de la extensión de las acotaciones (Oliva, 1979: 134). También se atrevieron, unos en mayor que medida y con mayor fortuna que otros, con las formas del teatro breve, que se adaptaban perfectamente a la intencionalidad política y crítica, como demuestran *El milagro* y *El perchero*, de Lauro Olmo, *El caballo del caballero* o *Un solo de saxofón*, de Muñiz.

La mayoría de las propuestas, a excepción de la pieza expresionista *El tintero*, presenta la realidad de manera fiel, casi fotográficamente. Cuando los autores recurren a personajes entresacados de la sociedad española respetan rigurosamente aquellos signos verbales y paraverbales que permitan identificarlos fácilmente. Por eso, será frecuente la reproducción del lenguaje coloquial, de las expresiones cotidianas, refranes populares y hasta locuciones gramatical u ortográficamente mal construidas para reforzar la verosimilitud. Estas características lingüísticas que recrean los colores del pueblo se pueden localizar especialmente en *Bodas que fueron famosas del Pingajo* y *la Fandanga*

y *Los quinquiz de Madrid*, de Méndez, y *La pechuga de la sardina* o *English spoken*, de Olmo.

Con relación a estos motivos populares, los realistas se encontraban muy próximos estéticamente del costumbrismo y del sainete arnichesco, cuyas formas actualizaron y depuraron al eliminar los tintes melodramáticos, las gracias fáciles y la actitud resignada de los personajes. Los autores confirieron humanidad al arquetipo del sainete, le transformaron en un personaje de carne y hueso capaz de representar a toda su clase, como el inmigrante de *La camisa*, el funcionario de *El tintero* o el joven opositor de *Los inocentes de la Moncloa*. Para un teatro de carácter realista y aspiración popular, el sainete se ajustaba al deseo de denunciar críticamente la situación de algunos sectores de la sociedad española, especialmente las clases obreras y medias, más cómodas, por lo demás, con las fórmulas de la tradición española. Decía Lauro Olmo a propósito de la utilización del sainete: “[s]in caer en el ‘sainetismo’, me parece decisivo. El sainete suele llevar una verdad de fondo, otra vez el Guadiana. Hacer aflorar esta verdad y darle toda su categoría supone muchas cosas. Cosas importantes, claro” (en Monleón, 1962a: 13). E igualmente defendía Carlos Muñiz (1960: 14-15) la recuperación de las formas costumbristas y sainetescas¹³⁵:

Costumbrista sí, pero tan humano, tan trascendente, tan perfecto reflejo de nuestra época, que cobra categoría de fiel testimonio y clara posición ética y estética de los dramaturgos contemporáneos. [...] Y si no tengo ningún inconveniente en declarar que me gusta Brecht, que me gusta Pirandello [...], tampoco lo tengo en dejar bien sentado que me gustan las tragedias grotescas de don Carlos Arniches. A pesar de ser grotescas, a pesar de ser castizas, a pesar de ser populares y a pesar de ser un autor español.

Otra característica que fue común a todos los dramaturgos de la generación, incluso a sus iniciadores Buero y Sastre, y que no podemos pasar por alto por su importancia y reincidencia sería la recuperación de la historia. Por lo general, y no solo, como es sabido, entre los realistas, los episodios históricos eran puestos al servicio del tema social y de la crítica política. Era habitual que los acontecimientos del pasado mantuviesen algún tipo de analogía con el presente, ya que permitía la denuncia implícita de la situación española, como podemos identificar en la obra esperpéntica *Tragicomedia del serenísimo príncipe don Carlos*, de Muñiz, en el recorrido histórico de *Historia de*

¹³⁵ Recomiendo la lectura de “Coloquio sobre el naturalismo, el costumbrismo, el sainete y el futuro de nuestro teatro”, en Monleón (1968), donde se recogen diversas opiniones de autores y directores de escena del momento.

unos cuantos, de Méndez, o en las piezas de ambiente historicista *El Cristo y Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipciaca*, de Recuerda.

Cuando no utilizaban las formas del drama histórico o historicista, el problema español constituía igualmente la materia dramática con la que trabajaban insistentemente los autores realistas. El malestar por la situación de España se manifestaba a través de diferentes asuntos, como las condiciones inhumanas de las clases obreras –*La taberna y las tinajas*, de Méndez–, el enfrentamiento de las dos Españas –*La vendimia en Francia*, Méndez–, el racismo –*Un solo de saxofón*, de Muñiz–, la violencia –*Los inocentes de la Moncloa*, de Méndez– o la represión religiosa y sexual –*Las viejas difíciles*, de Muñiz y *Como las secas cañas del camino* y *Las salvajes de Puente San Gil*, de Recuerda–.

Todas las obras de los realistas nacieron del fuerte inconformismo con la situación de la sociedad española. A todos recorría una imperiosa voluntad de recrear los problemas y las condiciones críticas en que se desarrollaba la vida del pueblo español, de denunciar el abuso de poder, de desvelar la hipocresía moral y descubrir la manipulación-opresión del régimen. De hecho, Rodríguez Méndez (en Medina Vicario, 1976: 81) definía su producción teatral como “episodios dramáticos de la España violada” y sostenía que las circunstancias del país llamaban con urgencia al realismo: “El que se pida realismo me ha parecido justo y admisible siempre. Pero ahora más que nunca. No se puede permitir que los escritores caminen ciegos (voluntaria o involuntariamente) ante los hechos tan terribles e importantes de nuestra sociedad actual” (en *P.A.*, 1962: 11). De la misma manera lo entendía su compañero Rodríguez Buded (11), aunque al margen de las preferencias estéticas, cuando afirmaba que “el cometido más urgente del teatro, en la actual sociedad española, consiste en reproducir sobre los escenarios las circunstancias en las que se desenvuelve la vida”.

Sin embargo, todos los presupuestos estéticos hasta aquí expuestos y que caracterizaron a los autores de la generación serían tachados con demasiada prontitud de elementalidad y obsolescencia. Precisamente cuando la promoción realista consolidaba su presencia en el horizonte teatral de la década de los sesenta, como indican los estrenos de *El cuerpo*, *English spoken* o *Las viejas difíciles*, un nuevo grupo de autores y compañías comenzarían a surgir en contra de los postulados realistas.

2.1.1.2. Nuevo Teatro Español y Teatro Independiente

En torno al año 1965, fecha que establece adecuadamente Cornago Bernal (2000: 20), surgían diversas tendencias dramáticas y escénicas que concederían al panorama teatral de finales del franquista de un carácter renovador y (neo)vanguardista. Al mismo tiempo que nacía una nueva promoción de autores, bautizada como Nuevo Teatro Español (N.T.E., en adelante) y sucesora de la realista, un amplio conjunto de grupos de teatro no profesionales también irrumpía en la escena española para conformar lo que tempranamente se dio en llamar Teatro Independiente (T.I., en adelante). Ambas formaciones estarían muy vinculadas y sus trayectorias se cruzaron en un buen número de ocasiones, pero antes de exponer aquí el inicio, la evolución y las características definitorias del N.T.E. y del T.I., consideramos oportuno realizar un breve esbozo de aquellos hechos artísticos y teatrales que permitieron el nacimiento del nuevo conjunto de autores y de los grupos no profesionales y que, por tanto, configuraron el ambiente sociocultural en que brotaron.

Debemos señalar, en primer lugar, que apenas unos años antes de la aparición del N.T.E. y T.I. tenía lugar la creación de uno de los grupos más importantes de este periodo por sus grandes aportaciones a la escena española. En 1960, María Aurelia Campmany, Joan Brossa, Cirici Pellicer y Ricard Salvat fundaban la Escola d' Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG, en adelante), una institución que pretendían ofrecer una nueva “dimensión parauniversitaria a la enseñanza teatral” diferente al programa y al método del Instituto de Teatro de Barcelona (Salvat en Isasi Angulo, 1974: 475).

Durante la década de los cincuenta, Ricard Salvat, en colaboración con otros profesionales del teatro –Miguel Porter, Elena Estellés, Feliu Formosa, Narciso Ribas y Asunción Fors– ya había participado en el proyecto Agrupación de Teatro Experimental, un grupo nacido en la universidad pero con una forma de organización y un repertorio diferentes a los *teus*. En el año 1956, según narra el propio Ricard Salvat (1963: 8-12), la Agrupación de Teatro Experimental toma un nuevo rumbo gracia a la idea que desarrolló Miguel Porter, el Teatro Vivo, cuyo método de trabajo principal sería la improvisación en directo o, como reza el nombre, en vivo. El público elegía una situación o formulaba una sugerencia para que los intérpretes creasen la obra espontáneamente. De esta manera, se abría un verdadero camino a la experimentación que escapaba de todo tipo de condicionantes. En 1959, el grupo logró acceder al circuito comercial debutando en el

Teatro Candilejas de Barcelona, cuya programación intentaba un mayor compromiso con el autor español y los movimientos vanguardistas¹³⁶.

Al año siguiente, Ricard Salvat se desvinculaba del grupo para fundar y dirigir una escuela y, al mismo tiempo, compañía de teatro independiente. No habría que esperar demasiado para que la EADAG proporcionase importantes espectáculos a la escena española, como fueron los hitos *Primera historia de Esther* y *Ronda de muerte en Sinera*, ambos firmados por Salvat a partir de textos de Salvador Espriu. La primera iniciativa del grupo pretendía una renovación de los lenguajes populares mediante la combinación de las formas del romance y los títeres. *Ronda de muerte a Sinera*, en cambio, fue un proyecto más ambicioso de carácter experimental, que según explicaba Salvat (1974: 18), “[n]o se trata de un argumento con planteamiento y desarrollo, sino de unos acontecimientos que nos muestran, repetimos, el comportamiento de los hombres en su circunstancia”¹³⁷. En Sinera, lugar imaginario que remite a la tierra natal de Espriu, Arenys de Mar, se mezclan episodios mitológicos con otros históricos para reflexionar sobre la muerte y la violencia.

La desnudez del espacio escénico empleado por Agrupación de Teatro Experimental y EADAG, así como la creación a partir de otros códigos sin soporte textual previo, serán factores determinantes en la labor de los futuros grupos independientes (Cornago Bernal, 2000: 45) y la de estos, a su vez, influirá incluso en los dramaturgos del N.T.E., ya que el clásico texto dramático evolucionaría hacia el guion, hacia propuestas que necesitaban forzosamente de una puesta en escena que completase el sentido de la obra.

Otro factor que ayudó notablemente a la promoción de los autores del N.T.E. y de los grupos del T.I. y, por tanto, a la rehabilitación de la escena española fue la labor de las salas de teatro. Es cierto que a lo largo de la década de los años sesenta se creó un considerable número de locales¹³⁸, pero aquí nos referimos a aquellas salas que asumieron un compromiso con la situación del teatro español, bien mediante la programación de un teatro nuevo y arriesgado o bien mediante la celebración de ciclos íntegros dedicados a la autoría española o internacional. La Sala Cadarso, el Pequeño Teatro de Magallanes, el

¹³⁶ Véase Ramiro Bascompte, “Cinco años del Teatro Candilejas”, *Primer Acto*, 45, 1963, pp. 30- 37.

¹³⁷ Véase Salvador Espriu, “A modo de introducción a una historia de *Ronda de mort a Sinera*”, *Primer Acto*, nº 78, 1966, pp. 21-23 y Ricard Salvat, “Nuestro espectáculo”, *Ibidem*, p. 32.

¹³⁸ En 1961, el Teatro Bellas Artes de Madrid abrió sus puertas mientras Teatro Club, Teatro Torre y Teatro Marquina lo hacían al año siguiente; aunque las salas Recoletos y Fuencarral habían cerrado, Teatro Arlequín y Teatro Arniches se inauguraban en 1965.

Teatro Alfíl, la Sala Villarroel o el Teatro Romera, sin olvidar fuera de las capitales el Cinema Valencia y la sala universitaria de Murcia, acogieron numerosas obras de dramaturgos jóvenes –no olvidemos que el primer estreno de Campos García, *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo tú*, tuvo lugar en el Teatro Alfíl– con la intención de fomentar la diversidad y desarrollar la escena española.

El director del Teatro Alfíl, Ángel García Moreno, que había asumido el cargo a mediados de la década de los setenta, afirmaba sobre los objetivos de la sala: “mantener una programación intensiva, variada, de un tipo de teatro que hasta ahora no ha sido considerado de gran público, pero que tiene que empezar a serlo, y sobre todo, con la consigna de hacer buen teatro por encima de si resulta o no comercial” (en Medina Vicario, 1976: 371). En esta sala se puso en escena uno de los estrenos más exitosos del último periodo franquista, *El bebé furioso*, de Martínez Mediero, y sobre este escenario igualmente se produjo el lanzamiento definitivo de Luis Riaza como autor dramático con *El desván de los machos y el sótano de las hembras*, que fue estrenada en 1975 por la compañía Corral de Comedias de Valladolid.

En 1969, Pau Garsaball fundaba el Teatro Capsa con el propósito de “ofrecer un teatro socialmente avanzado que creo muy necesario para el momento actual” (361). El arriesgado trabajo de Garsaball dio como resultó una de las salas más comprometidas del panorama español con las nuevas tendencias artísticas. Ya en su primera temporada, el Teatro Capsa ofreció, entre otras obras, *El joc*, *Cruel Ubris* y *Mary d’Ous* de Els Joglars, *El retablo del flautista*, de Jordi Teixidor, *Una guerra en cada esquina*, de Matilla, *Quejío* de La Cuadra, *Piel de toro* de Espriu, *Tiempo del 98* de Juan Antonio Castro o la versión de Teatro Experimental Independiente de *Terror y miseria del III Reich* (367-368).

Varios años antes, en 1965, el Teatro Beatriz se convertía en la sede oficial del Teatro Nacional de Cámara y Ensayo. La entrega de un local estable mejoró sustancialmente la calidad de los espectáculos de la compañía, ya que les permitía ampliar el número de ensayos, consagrar más horas a la investigación escénica y componer un repertorio coherente que definiese el estilo del grupo. Al cierre de la primera temporada, José Monleón afirmaba que el trabajo del Teatro Nacional de Cámara y Ensayo había tomado “cuerpo y seriedad” (1967: 5) y reconocía que los espectáculos más interesantes de la temporada madrileña se produjeron en el Teatro Beatriz, entre los que destacaba *Proceso a la sombra de un burro*, de Dürrenmat y *Ronda de muerte a Sinera*, de Salvat.

En una entrevista con la revista *Primer Acto*, Víctor Aúz, director del Teatro Beatriz, anunciaba su interés en programar para futuras temporadas autores españoles e

incluso había enviado varias obras a la Junta de Censura, algunas de ellas, como las de Fernando Arrabal, desafortunadamente rechazadas (Aúz en Ladra, 1967: 12). En cualquier caso, el director manifestaba sentirse a la altura de cualquier teatro madrileño:

Es un teatro que ha llevado una vida continuada, una vida profesional, en el sentido en que yo entiendo la palabra profesional, pero su nivel es distinto. [...] contamos, [...] con un público eminentemente joven y universitario que no es el público que suele ir a los teatros (12).

Cuando la sede del Teatro Nacional de Cámara y Ensayo se trasladó al Teatro Español, con el consiguiente cambio de director, la calidad de las actividades de la compañía decayó hasta su extinción. Tampoco los otros teatros de cámara y ensayo pudieron resistir las dificultades a las que estaban sometidos, de manera que la mayoría de sus integrantes se sumaron al movimiento del Teatro Independiente¹³⁹. E igualmente ocurrió con los grupos universitarios cuando desapareció el Sindicato de Estudiantes Universitarios¹⁴⁰. El fracaso de este tipo de formaciones teatrales potenció el surgimiento del T.I., que nació con un planteamiento diferente y con la intención de constituir una auténtica alternativa del teatro profesional.

En el verano de 1964 asomaba al panorama teatral uno de los primeros grupos independientes –y más importantes de los años sesenta–. Los Goliardos establecerían oficialmente las pautas del Teatro Independiente gracias a su activa colaboración en revistas de difusión, especialmente *Primer Acto*, con artículos, manifiestos y entrevistas. La idea original del grupo, según narran los miembros del grupo (en Fernández Torres, 1987: 95), era constituirse como un teatro de cámara, pero con una estructura organizativa basada en el cooperativismo. Los Goliardos sostenían que todos los problemas del teatro español, que definían como “clasista”, “enajenante”, “vendido a una clase social” y “colaboracionista, mítico y digestivo” (97-98), se reducían únicamente a una desacertada estructura. Por eso, proponían la experiencia colectiva o cooperativista como medio de

¹³⁹ También es cierto que, de haber sobrevivido, las agrupaciones de cámara tampoco habrían podido difundir las obras de los nuevos autores debido a diversos factores difícilmente superables: la imposición de la sesión única, la persecución de la censura, la discontinuidad del trabajo, el público minoritario, la precariedad económica y el elevado precio de las localidades.

¹⁴⁰ La delegación comisaria del SEU, celebrada en Valladolid en 1966, definió los problemas y limitaciones principales que determinaron el declive del Teatro Universitario. Entre ellas, destacamos, el autodidactismo, la discontinuidad de las actividades, la ausencia de local, la despreocupación de las universidades, la precariedad económica y la falta no solo de organización sino también de relación entre los diferentes *teus*, lo que habría conducido a la reiterada repetición de obras, especialmente de Brecht, por distintos grupos. Puede consultarse el documento oficial de las conclusiones que posteriormente se publicó con el título “Teatro Universitario”, *Yorick*, nº 26, 1967, pp. 12-13.

reconversión del teatro en una expresión socialmente integradora y comprometida con la realidad española.

No deberíamos perder de vista en esta reconstrucción del clima artístico y cultural en que nacieron el N.T.E. y el T.I. la imprescindible labor de los talleres y laboratorios que tanto proliferaron en este periodo. Destinados a la experimentación y a la investigación de nuevas fórmulas, estos espacios organizaban cursos especializados en diferentes materias, como el mimo o la voz, y trabajaban con las técnicas más modernas del panorama nacional e internacional –recordemos que Jesús Campos asistió a unos ciclos organizados por el Instituto Alemán que impartían José Estruch y Marta Schinka sobre técnicas de improvisación y de expresión corporal–. Con frecuencia, los centros de formación, cuando no las universidades, invitaban a profesionales extranjeros para que impartiesen sesiones prácticas y conferencias a los jóvenes aprendices y organizaban intercambios, periodos de estancia en departamentos extranjeros y asistencia a congresos y festivales. Con estas iniciativas, los jóvenes creadores entraban en contacto con las corrientes escénicas foráneas más novedosas e igualmente se difundían en el país las tendencias internacionales.

También habría que tener en cuenta que muchas compañías no profesionales acudían a todos los festivales internacionales que sus posibilidades económicas podían permitir. A través de la participación o la asistencia a estas citas anuales aprendían nuevas técnicas que posteriormente aplicarían a su trabajo. Otras veces, las compañías y directores optaban por adaptar directamente aquellas obras que mayor interés les había despertado, como hicieron habitualmente Ricard Salvat, Víctor García o José Luis Gómez, para transmitir los espectáculos internacionales más audaces a la escena española.

En este sentido, la labor de las revistas, especialmente *Primer Acto* y *Yorick* desde su fundación en 1965, permitía el acceso al conocimiento de los métodos, técnicas y tendencias de mayor repercusión en la escena internacional, como los últimos montajes del Berliner Ensemble o del panorama londinense en que estaban triunfando por aquel entonces Joan Littlewood, Peter Brook o Peter Weiss (*Primer Acto*, nº 92, 1968). Además de entrevistas con las personalidades más populares del extranjero y artículos de investigación sobre la producción de aquellos, las revistas solían publicar piezas traducidas de autores internacionales de interés. Asimismo, algunas editoriales traducían y difundían las obras extranjeras y las colecciones de ensayo y teoría literaria incluían las teorías de los directores y grupos más reconocidos.

Estos cauces de transmisión colaboraron enormemente a la configuración de un ambiente artístico más plural donde era posible respirar el aire fresco de las nuevas corrientes. En ocasiones esta circunstancia se vio reflejada en la cartelera, pues algunos espectáculos internacionales fueron autorizados por la censura. En 1966, el Teatro Eslava presentaba *El amante*, de Harold Pinter, y al año siguiente, por primera vez, se estrenaba una pieza de Jean-Paul Sartre, *A puerta cerrada* y *La p... respetuosa*, dirigidas ambas por Marsillach. También en el año 1966 llegaba a los escenarios españoles el montaje de dos obras de Brecht: *Madre Coraje*, que había versionado Buero Vallejo y dirigido Tamayo, y *La bona persona*, con dirección de Salvat. Como apunta el profesor Antonio Fernández Insuela (2009a: 12), el teatro épico sería un referente fundamental para los autores del N.T.E., aunque a veces lo aprendieron con cierta ligereza y arbitrariedad.

En 1967, el Living Theatre llegaba por primera vez a España para presentar en varias ciudades la puesta en escena de la versión de Brecht del clásico de Sófocles, *Antígona*¹⁴¹, una verdadera manifestación del teatro de la crueldad. El montaje, que cerró, por cierto, el II Festival de Teatro Nuevo de Valladolid, marcó un hito en la historia teatral del periodo de posguerra. Con eficacia y destreza, la *Antígona* del Living reveló nuevos códigos de comunicación que destruían la supremacía del texto del teatro convencional. Lenguajes como la danza, la luz, la expresión corporal o el rito, así como el despojamiento escenográfico o la violencia de la interpretación de los actores, constituían una nueva sensibilidad teatral que se dejaría notar en las propuestas del teatro español de finales de los años sesenta y principios de los setenta.

Aunque fue fundado en 1946, el Living no conoció las teorías de Artaud hasta 1958, cuando Mary Caroline Richards llevó a Julian Beck y Judith Malina una versión en inglés de *El teatro y su doble* (Sánchez, 1999: 126). El descubrimiento de los postulados del francés, que continuaban la línea iniciada por Appia y Craig a finales del siglo XIX y principios del XX, inició un nuevo camino por el que transitarían numerosas propuestas, no solo del Living, sino también de otros grupos experimentales que nacieron en Estados Unidos bajo la idea de que el teatro debía dejar de representarse para vivirse.

¹⁴¹ Véase José Monleón, “De Brecht al Living”, *Primer Acto*, 91, pp. 38-39. El volumen se dedicó íntegramente a la presentación del grupo estadounidense e incluyó una entrevista realizada por Monleón y Renzo Casali a Julian Beck y Judith Malina (pp. 45-50). En ella, los fundadores del Living explicaban sus intenciones y sus métodos de trabajo. Posteriormente, la revista homenajeó la labor del Living Theatre en el número 99, en el que se publicaban diversos estudios de la trayectoria del grupo y la traducción de una declaración de principios y objetivos que había redactado el propio Living.

La recepción de Artaud, a través del Living y de la publicación de sus teorías, dejó una profunda huella en los autores del N.T.E. y muy especialmente en los grupos independientes, sobre todo en lo que se refiere a la destrucción del lenguaje dramático, la nueva concepción del actor y la inclusión en el escenario de signos no verbales que acabarían por sustituir al texto. Sin embargo, el hecho de que el director francés nunca hubiese materializado sus teorías sobre el escenario dificultaba notablemente la comprensión de su concepción teatral (Fernández Insuela, 2009a: 13). Por eso la crueldad artaudiana se difundió gracias a los trabajos del Living Theatre y de Grotowski, que aplicaron a sus montajes buena parte de las teorías expuestas en *El teatro y su doble*.

Aunque ya era conocida por su publicación en *Primer Acto* (nº 76, 1966), el montaje de *Marat-Sade*, de Peter Weiss¹⁴², cosechó un éxito asombroso en la escena española del momento. La obra causó un gran impacto entre los profesionales de la escena, pues aunaba cuidadosamente el teatro épico de Brecht, el absurdo de Beckett y la crueldad de Artaud. Adolfo Marsillach la estrenó en 1968 la versión de Alfonso Sastre con escenografía de Francisco Nieva y con la colaboración de los grupos Bululú y Cátaro para interpretar, respectivamente, al coro y a los locos del manicomio. Tres años antes, Peter Brook, influido por Artaud, había asumido la puesta en escena del *Marat-Sade* de Weiss, justo después de haber investigado el teatro de la crueldad directamente sobre el escenario, y de haber recibido la visita de Grotowski al Laboratorio de Investigación de la Royal Shakespeare Company (Sánchez, 1999: 136). El director inglés sustrajo la esencia principal de la historia y la convirtió en un juego teatral que profundizaba en el análisis de la violencia. En España, el montaje de Marsillach-Sastre impactó en los pocos cientos de espectadores que pudieron verlo, ya que se representó en Madrid apenas unos días, pues Franco decretó un estado de excepción y se prohibió la obra. Cuando levantaron el estado de excepción, Peter Weiss no permitió que se repusiese.

Después del estreno de Marsillach, el segundo hito de la escena española del momento lo marcó Víctor García cuando en 1969 presentó su versión de *Las criadas*. Influido por el Teatro Antropológico, el director argentino eliminó la esencia naturalista de la obra original de Genet y la transformó en la expresión ritualizada de la violencia. Sin referencias a la realidad, Víctor García diseñó un escenario de aspecto litúrgico que subrayaba la naturaleza sagrada del espectáculo y sobre el que las actrices ejecutaban

¹⁴² La misma revista ofrecía dos años más tarde (nº 92, 1968) una entrevista con Peter Weiss sobre la puesta en escena de *Marat-Sade* y dedicaba la totalidad del volumen a Artaud, publicando por primera vez una traducción de sus postulados sobre el teatro de la crueldad.

coreografías extenuantes de extremada violencia. El juego de transformismo que realizaban las hermanas se acompañaba de otros juegos rituales –golpes, gritos, carreras o luchas– que encarnaban el deseo de liberación de las protagonistas.

Además del citado Living Theatre, entre la década de los años cincuenta y sesenta surgieron, en contra de la cultura oficial imperante en Estados Unidos y en contra del sistema comercial, una amplia nómina de agrupaciones: Open Theatre, Bread and Puppet, Radical Theatre Repertory, Firehouse Theatre, Performance Group o el movimiento Off Broadway, que posteriormente se convertiría en el Off Off Broadway. Debemos añadir otra serie de grupos que, a diferencia de los citados, se despreocuparon de la investigación formal para dedicarse completamente al teatro de agitación. A medio camino entre la representación y el discurso político, estos grupos, entre los que podemos destacar el teatro campesino o el San Francisco Mime Group, apostaban por fórmulas tradicionales que llegasen al público popular con inmediatez y eficacia (Sánchez, 1999: 143).

Este tipo de manifestaciones cuestionó las bases del teatro contemporáneo y fundó un concepto evolucionado del hecho teatral que repercutiría notablemente en los creadores españoles de finales del franquismo. Fue la época del teatro total, de la predominancia del espectáculo y el desmoronamiento del texto. Sobre el escenario desfilarán las marionetas gigantes de Peter Schumann del Bread and Puppet, las pantallas múltiples de Svoboda, los rituales improvisados de Joseph Chaikin con el Open Theatre, la intermedialidad de Robert Whitman, el Fluxus o las ceremonias primitivas del Performance Group, cuyo director, Richard Schechener, fue alumno de Grotowski y unos de los primeros en teorizar sobre el movimiento *performance* y el Environmental Theatre.

Las acciones, el ritual, el carnaval o los lenguajes parateatrales se convertían en instrumentos de renovación y los códigos de las *performances* culturales –fiestas populares, celebraciones sociales, ceremonias religiosas o la gestualidad cotidiana– se ponían al servicio de la búsqueda de nuevas formas (Cornago Bernal, 2000: 24-25). En este sentido, no podemos dejar de mencionar la influencia que ejerció el *happening* sobre el T.I y el N.T.E., especialmente en el dramaturgo López Mozo, ya que cambió sustancialmente la relación entre el público y los actores y desarticuló completamente la estructura del drama. Para que el espectador fuese parte activa de la experiencia común que tenía lugar en la sala, se eliminó el tradicional escenario a la italiana y se sustituyó por un dispositivo escénico que permitía múltiples puntos de vista. El *happening*, además, confirió la idea de igualdad entre todos los elementos de la representación, de manera que un actor tenía la misma importancia que cualquier otro signo inerte. Allan Kaprow,

fundador del movimiento en Norteamérica, afirmaba lo siguiente en una entrevista con Richard Schechener:

El único consejo que podría darles es el de trabajar de manera abierta. El teatro, para ser teatro, no necesita quedar reducido al escenario, al texto a los actores. Pueden formar parte del teatro los rodeos, los programas comerciales de la TV, las digresiones y mil cosas más que tengan un carácter y una función de espectáculo. [...] Esto no significa que haya que desprenderse del teatro tradicional de los últimos cien años. Únicamente que debe quedar sitio para algo diferente (Kaprow en Schechener, 1973: 87).

Mientras tanto, Europa también asistía a la eclosión de distintas corrientes gracias a la labor de Beckett, Luca Ronconi, Peter Brook, Kantor, Joan Littlewood, Darío Fo, Ariene Mnouchkine con Theatre du soleil, Jerzy Grotowski o Eugenio Barba. Estas aportaciones cambiaron el rumbo de la escena del siglo XX, pues como resume acertadamente José A. Sánchez (1999: 144) a ellas se debe:

[...] la especial atención que el teatro contemporáneo sintió por lo que podría llamar la naturaleza trascendente del gesto. La trascendencia puede llevar a la nada, a la naturaleza, al espíritu o a la muerte. [...] Esto implica la irrepitibilidad de una puesta en escena: el actor se convierte en co-autor por la vía del gesto (visual o sonoro), que oculta una intensa carga de su propia experiencia personal. Esa carga de experiencia que trasmite el gesto es lo no-codificable. [...] el diálogo con el gesto lo transforma hasta tal punto que resulta imposible hablar de na representación del mismo (texto).

En el caso de Grotowski, las teorías sobre el teatro pobre del director polaco fueron pronto asimiladas por los grupos del Teatro Independiente, seguramente en mayor medida que por los autores del N.T.E. Al igual que Artaud, Grotowski rechazaba lo intelectual y buscaba nuevos códigos de expresión más allá de las palabras, que habían dejado de satisfacer la comunicación con el espectador en este acto político, social y espiritual en que se había transformado el fenómeno teatral (Cornago Bernal, 2000: 45). Las técnicas del director fueron pronto asimiladas dando lugar a espectáculos que carecían de hilo argumental, muchas veces también del texto, y que se basaban en la improvisación, la fisicidad, las modulaciones de la voz, la acción, la imagen y hasta en tandas de gritos que imprimían la sensación de ritual desenfrenado.

Los intentos de los grupos independientes por adaptar las fórmulas del polaco dieron como resultado representaciones muy irregulares debido a que el aprendizaje de las ideas de Grotowski se había producido de manera más teórica que práctica. Fue más frecuente, en cambio, encontrar espectáculos que aglutinasen las teorías de Grotowski y Artaud y los procedimientos escénicos del Living, una suerte de teatro antropológico que trabajaba con la expresión no intelectual del sufrimiento y la violencia. Algunos

espectáculos ceremoniales que recogían estos principios fueron la *Antígona* que llevó a escena el grupo sevillano Tabanque, *Después de Prometeo* por el TEI o *Espectáculo collage* –formado por textos de *Tiempo el 98*, de *Oratorio* y de textos de Miralles, *El hombre* y *Experiencias 70*– por Cátaros. A principios de los años setenta se publicaban en *Primer Acto* (nº 132, 1971) las teorías del teatro de la muerte de Tadeusz Kantor, fundador en 1955 del grupo Cricot 2. Defendiendo la concepción de un teatro autónomo, Kantor acusaba a Beckett, Peter Weiss y Adamov, entre otros, de cultivar un teatro literario y sometido al texto. Por otra parte, Eugenio Barba, que fue alumno del Laboratorio de Grotowski, investigó la comunicación a través del silencio y, cuando fundó el Odin Teatret, comenzó a interesarse por aquellas culturas que carecían de teatro (Sánchez, 1999: 138). Sin embargo, ninguno de los dos directores tuvo una repercusión demasiado notoria en la España de finales del franquismo porque las propuestas de los maestros extranjeros apenas se estrenaron en los escenarios españoles.

La pluralidad de tendencias que llegaban a la escena española a través de diferentes medios, aunque de una manera limitada e irregular dadas las circunstancias políticas del país, suscitó una fuerte necesidad de buscar una nueva concepción teatral y un intenso deseo de ruptura. Las fórmulas conocidas hasta entonces parecían ya obsoletas e ineficaces a los ojos de los nuevos creadores. A mediados de la década de los sesenta, cuando los caminos del realismo parecían agotados para el joven teatro español, el género teatral derivará hacia nuevos sistemas de comunicación que intentarán expresarse a través de mecanismos inusitados, como la intuición, la asociación y la emoción. El director de escena, en el sentido alemán de *dramaturg*, se convertirá en la figura fundamental de la revolución escénica a la que asistimos en este periodo. La creación textual quedará expuesta igualmente a procedimientos de carácter experimental que romperán con las manifestaciones dramáticas precedentes. Bajo este marco histórico y cultural que hemos venido describiendo nació la última generación del periodo franquista.

2.1.1.2.1. Los nuevos autores

Underground, maldito, silenciado, novísimo, soterrado, marginado, vanguardista o encubierto fueron algunos de los numerosos nombres que recibió el nuevo conjunto de dramaturgos aparecidos en torno al año 1965. Entre las diferentes nomenclaturas acuñadas según la situación política, la renovación estética o la actitud inconformista que

caracterizaba a los jóvenes autores finalmente acabó consolidándose “Nuevo Teatro Español”.

La primera noticia sobre esta nueva dramaturgia española la daba el profesor Georges E. Wellwarth cuando publicó en 1972 el ensayo *Spanish Underground Drama*. En la presentación del libro, Wellwarth (1978: 34-35) relataba que el motivo que había promovido la investigación había sido una carta de José María Bellido en la que le preguntaba la razón de haber ignorado el teatro español en *Teatro de protesta y paradoja*. Después de citarse con Bellido y Martínez Ballesteros, por recomendación de José Monleón, Wellwarth inició un estudio a partir de cien manuscritos que recibió de algunos de los jóvenes autores.

Previamente a la publicación de *Spanish Underground Drama* –y nos referiremos a la edición de 1972, ya que a España llegó con seis años de retraso–, ya habían aparecido diferentes artículos y publicaciones que avisaban de la presencia de nuevas corrientes en la escena española. En 1962, José Ruibal había compuesto *El asno* y José María Bellido publicaba en *Primer Acto* (nº 57, 1964) la obra *Fútbol* con motivo de la obtención del Premio Guipúzcoa. Curiosamente, en un artículo del mismo volumen ya califican a Bellido como un autor nuevo y marginal, en tanto que estaba apartado del teatro comercial y su producción resultaba por entonces inclasificable.

Durante el año 1964, López Mozo presentó su obra *Los novios o la teoría de los números combinatorios* y algunos grupos pertenecientes al Teatro Independiente estrenaban su obra *Moncho y Mimí* y *La guerra y el hombre*, de Alberto Miralles, que dirigía la compañía Cátaro. El espectáculo citado fue la primera composición del grupo y Alberto Miralles trabajó con todos los miembros durante siete meses de ensayos, de los cuales cuatro se destinaron a la corporalidad y a la expresión no verbal, ya que aspiraban a la “purificación de medios” y a la investigación de las capacidades del actor (Miralles, 1967: 18). En 1966, Miralles publicaba en *Primer Acto* la obra *Cátaro67*, una “crónica de nuestros días basada en estadísticas y noticias” (Miralles, 1967: 19). En la misma revista, Pérez Dann editaba *Mi guerra*, una pieza que analizaba los enfrentamientos bélicos y la manipulación del poder sin referirse a la situación española.

Por su parte, *Yorick*, la otra revista que atendió muy ampliamente la trayectoria de los nuevos autores editó en su sección “Notas a un autor” piezas de López Mozo, Alberto Miralles, Jordi Teixidor, Luis Riaza, Benet i Jornet, Luis Matilla y Pérez Casaux, entre otros. A pesar de las muestras de que una joven autoría estaba brotando, *Cuadernos para el diálogo* apuntaba en su número extraordinario sobre teatro español de junio de 1966

que los nuevos autores seguían siendo los realistas. Asimismo, Fernando Díaz-Plaja había publicado un ensayo, *Teatro Español de Hoy* (1967), el que no incluía a ninguno de los autores que conformarían la nómina del Nuevo Teatro Español.

En años posteriores, la editorial Siglo XXI presentaba en 1970 un volumen recopilatorio de varias piezas breves de José Ruibal –*La máquina de pedir, El asno, La ciencia de birlibirloque*–, quien también publicó dos piezas en *The New Spanish Drama* (1970) junto a otras de José María Bellido y Martínez Ballesteros. En fechas muy próximas, el mismo Wellwarth, ahora ya con más conocimientos del teatro español, reeditaba *Teatro de protesta y paradoja* (1971) para incluir a estos tres autores en el nuevo volumen.

A lo largo del año 1970 tenían lugar una serie de encuentros culturales que anunciaban igualmente el nacimiento de una nueva generación. José Ruibal celebró pequeñas reuniones de carácter informal con el propósito de buscar y debatir posibles estrategias de promoción de la última dramaturgia a la que él mismo pertenecía. A las citas, primero en la casa de José Ruibal en Madrid y posteriormente en la de Miralles en Barcelona y en el Instituto de Teatro de la ciudad, acudieron, entre otros, Luis Matilla, Martínez Ballesteros, López Mozo, Ángel García Pintado, Jordi Teixidor, Francisco Nieva, Miguel Romero Esteo, Gil Novales y Miguel Pacheco.

Durante los encuentros, según cuenta el propio Miralles (1977: 56), se percibió cierta escisión ideológica entre los nuevos autores, ya que unos apostaban por el posibilismo, como Matilla, Mozo y García Pintado, y otros rechazaban cualquier tipo de colaboración con la administración. Surgieron, además, otros asuntos en aquellas reuniones extraoficiales, como sigue relatando Miralles: “se habló de la ineficacia de las sesiones únicas; de la importancia del director como co-autor [...]; y del tema, más significativo a mi criterio, que trataba del peligro de la manipulación de las obras sometidas a las estructuras del teatro comercial”.

También en 1970 se celebraba en San Sebastián el Festival 0 de Teatro Independiente, que no debemos pasar por alto porque no solo sirvió de medio de difusión de los nuevos autores y de los grupos independientes, sino que supuso el primer intento serio de análisis de la situación de los grupos no profesionales. En la ciudad vasca se dieron cita algunas de las compañías más importantes a nivel nacional, como la EADAG, Els Joglars, Bululú, TU de Murcia o Esperpento, e incluso acudieron algunos grupos extranjeros.

El Festival, sin embargo, fue suspendido en mitad de la semana y nunca más volvería a convocarse¹⁴³. El motivo de la cancelación fue la revuelta que suscitó la prohibición de la obra *Kux, my lord*, de Josep Maria Muñoz Pujol, en la que analizaba las relaciones de poder mediante la historia de un actor que simbolizaba la dictadura (Ragué-Arias, 1996: 50). La presión de la censura obligó a Ricard Salvat a eliminar esta obra de su repertorio, que decidió sustituir por *Ronda de muerte a Sinera*.

Con todo, el Festival de San Sebastián había llevado a cabo un programa que apenas prestaba atención a la situación de los nuevos dramaturgos. En la encuesta que Los Goliardos realizaron a todos los asistentes para conocer la opinión sobre el altercado y sobre los pocos espectáculos que pudieron representarse, el autor José María Bellido (en Goliardos, 1970: 25) se lamentaba de la manifiesta falta de interés por el autor español:

Me entristeció comprobar que ninguna de las ponencias consideraba los problemas del autor independiente en la hora actual. El autor español más moderno entre los representados fue Valle-Inclán; esto es deprimente para un hombre que lleva veinte años su propio teatro sin que éste suba a los escenarios.

El mismo año de la celebración del Festival 0, la revista *Primer Acto* publicaba un artículo de Georges Wellwarth, “El teatro de vanguardia en España” (1970: 50-58), en el que examinaba la producción dramática de Antonio Martínez Ballesteros, José Ruibal y José María Bellido. En el estudio, Wellwarth ya adelantaba las características principales que aparecerían posteriormente en *Spanish Underground drama*, ya que el profesor destacó como rasgos estilísticos la tendencia a la abstracción, la importancia del símbolo, el recurso a simbología animal y el gusto por la alegoría política. En el mismo volumen de la revista, se editaba una obra de cada autor: *El rabo*, de Ruibal, *Los opositores*, de Ballesteros, y *El vendedor de problemas*, de Bellido.

El monográfico dedicado a los autores citados incluyó igualmente un artículo firmado por Martínez Ballesteros en el que explicaba cómo había conocido a Ruibal y Bellido. Este documento, que citamos a continuación, nos advierte de una generación que apenas tenía consciencia de serlo:

No nos conocemos. Un día yo me entero de que un tal Bellido obtiene el premio Guipúzcoa por una obra titulada *Fútbol*. La publica *Primer Acto*, pero sólo se estrena por un grupo de cámara. [...] Luego nadie vuelve a acordarse. De Ruibal yo no sé nada todavía; ni siquiera sé si existe. Yo, por mi parte, aislado en mi ciudad natal,

¹⁴³ Véase José Ángel Ascunce Arrieta y Mari Karmen Gil Fombellida, “El Festival Cero de Donostia o el espíritu del Odeón”, *Teatro español: Autores clásico y modernos. Homenaje a Ricardo Doménech*, Fernando Doménech (ed.), Madrid, Fundamentos, 2008, pp. 411- 428.

trabajando en silencio. [...] Un día me habla Monleón de un cursillo de nuevos autores que se va a celebrar en el Centro Dramático de Madrid. [...] es aquí donde conozco a Ruibal [...]. Más adelante había de ponerme en contacto con Bellido. Pero es otra persona la que ha hecho que nos conociéramos. Se llama Georges E. Wellwarth (1970: 59-60).

Finalmente, los tres autores se reunieron para conocerse y del encuentro nació el proyecto de un espectáculo compuesto por algunas piezas breves de los autores, cuya puesta en escena dirigiría Ballesteros por su contacto con el grupo Pigmalión en aquel entonces. El conjunto, que incluía las obras citadas anteriormente, se bautizó significativamente “Nuevo Teatro Español”. Con este título pretendían poner de manifiesto la existencia de una joven dramaturgia que estaba siendo impedida por la situación política y cultural de España. El estreno de la obra antológica, según informan Ruiz García y Torres Nebreda (2004: 119), no consiguió la acogida esperada por parte de la crítica ni del público.

En 1970, como ya adelantaba la cita anterior de Martínez Ballesteros, José Monleón convocó en Madrid una reunión a la que acudieron los siguientes autores y directores: Angélica Bécquer, José Ruibal, Gil Novales, Miguel Pacheco, Ángel García Pintado, Martín Elizondo, Manuel M. Azaña, Romero Esteo, Luis Matilla, Alberto Miralles, López Mozo, Gerardo Vera, Juan Antonio de Castro, Jordi Teixidor, Martínez Ballesteros, Francisco Nieva, Miguel Ángel Rellán, Enrique Patiño y Miguel Arrieta. Conscientes de que los allí reunidos conformaban un verdadero grupo, se propagó de inmediato un fuerte espíritu anti-generacional, como explicaba Ángel García Pintado en la crónica del evento (1970: 41): “Entre trago y trago se rubricaron, verbalmente, algunos convenios. El que más me emocionó fue un referéndum unánime acordando que aquello no era un grupo (estético se entiende), o que no debía serlo. Pronto, todo convinimos en adoptar conciencia anti-grupo”.

Por último, apenas unos meses antes de la aparición del estudio inaugural de Wellwarth la editorial Escélicer publicaba en 1971 el volumen *Teatro difícil*, que recogía obras de Martínez Ballesteros, Martínez Mediero, José Ruibal y Vicente Romero. También en 1971 se editaba el ensayo *Publicaciones Españolas*, de Juan Emilio Aragonés, quien incluía en el apartado “Los novísimos” a Germán Ubillos, Rodríguez Buded, Luis Matilla, María Aurelia Capmany y López Aranda. En opinión de Miralles (1977: 87), el volumen resultaba bastante confuso y los criterios de selección poco

consistentes, pues el autor había compendiado a un conjunto de dramaturgos que únicamente estrenaban en régimen de cámara y ensayo.

Posterior ya a la publicación de *Spanish Underground Drama*, la Universidad de la Sorbona celebraría unas jornadas sobre teatro español que confirmarían la existencia de la nueva generación presentada por Wellwarth. Constituido por Ángel Berenguer, lector de la universidad, y Jean Vilar, el programa del evento estaba enfocado al estudio de la producción teatral de la generación realista y, entre los invitados de honor, figuraban Buero Vallejo, Lauro Olmo y Martín Recuerda. Sin embargo, se produjo un cambio de última hora en el programa cuando estos dramaturgos declinaron la invitación de la Universidad. Las jornadas se ocuparían ahora del análisis de la última dramaturgia española, por lo que fueron convocados a la cita en París, como no podía ser de otra manera, George E. Wellwarth y los autores José Ruibal, Vicente Romero, Agustín Gómez de Arcos, Martínez Ballesteros, Francisco Nieva, Benet i Jornet y Arrabal, residente en la ciudad y conocido ya por las teorías sobre el Teatro Pánico.

La crónica del encuentro, que redactó Vicente Romero (1973: 52-58), nos informa de que las sesiones de conferencias fueron complementadas con la representación de *Es bueno no tener cabeza*, de Nieva, *Paraphernalia de la olla podrida, la misericordia y la mucha consolación*, de Romero Esteo, *Et si on aboyait y Pre-papá*, de Gómez de Arcos y *Et ils passerent des menottes aux fleurs*, de Arrabal. El último día de las jornadas se firmó el Manifiesto Blumenthal, que los dramaturgos habían estado corrigiendo a lo largo de toda la semana a partir de un boceto redactado por Arrabal. Todos los principios expresados en el documento podríamos resumirlos en el deseo de suprimir la censura, la petición de solidaridad entre dramaturgos y la necesidad de clasificar el teatro español en tres categorías: teatro oficialmente aceptado, exiliado y el inédito.

Sin duda, el encuentro en París explicitaba la existencia de una nueva promoción de dramaturgos diferente a la generación realista en sus principios estéticos; sin embargo, como demuestran los datos expuestos hasta ahora, fue el profesor Wellwarth quien realizó el primer intento serio de agrupación –y, por tanto, de reconocimiento– de una dramaturgia joven española. Bajo el término *underground*, concepto que definía las vanguardias contraculturales de los años sesenta y setenta en Norteamérica, George E. Wellwarth establecía la primera nómina de autores del Nuevo Teatro Español: José Ruibal, José María Bellido, Martínez Ballesteros, Juan Antonio Castro, Jerónimo López Mozo, Miguel Romero Esteo, Martínez Mediero, Luis Matilla, Miguel A. Rellán y Eduardo Quiles. Incluyó, además, un capítulo para teatro catalán, otro para el teatro en el

exilio –Martín Elizondo y José Guevara– y otro especial para Ángel García Pintado y Diego Salvador. Al final del ensayo aparecía un último apartado, “Otros autores”, donde compiló a Ramón Gil Novales, Pérez Dann, Alberto Miralles, Julio López Medina, Luis Riaza, Hermógenes Sáinz y Alfonso Jiménez Romero.

La publicación de *Spanish Underground Drama*, aun habiendo oficializado en el ámbito académico la existencia de una nueva generación, suscitó una fuerte polémica¹⁴⁴, que, paradójicamente, según Fernández Torres (1999a: 30), ayudó a los nuevos dramaturgos a considerarse definitivamente grupo generacional. Aunque el propio Wellwarth (1978: 33) avisaba de que eran necesarias futuras investigaciones que completasen aquella labor inicial de carácter “introdutorio”, los dramaturgos no se mostraron conformes con la clasificación. Detectaron, por un lado, cierta arbitrariedad en la nómina de Wellwarth y consideraron, por otro, que los criterios de selección –esto es, la producción teatral prohibida por la situación política y la inclinación por la estética abstracta– eran, cuanto menos, limitados. En el prólogo a la edición española de 1978, Alberto Miralles juzgaba que las razones políticas y estéticas que atendió Wellwarth habían excluido injustamente a numerosos autores. Por ello definió la nómina como un acto partidario y manipulado: “Su tesis fue previa al análisis y voluntariamente hizo coincidir éste con aquella, aunque tenga incluso que rechazar obras que no se ajusten a una línea universal obviamente política en su sentido más concreto del mecanismo de poder” (1978: 12-13).

Es evidente que la investigación de Wellwarth presentaba graves carencias y que el autor había descartado sistemáticamente otros factores de peso como las trabas del sistema comercial o la propia autocensura. El profesor austriaco había atendido únicamente a que la represión ideológica del régimen dictaminaba la marginalidad del N.T.E., pero, en muchas ocasiones, sus propuestas dramáticas por sí mismas las que no encajaban con los intereses de las compañías independientes y profesionales (Pedraza y Rodríguez, 2003: 423).

¹⁴⁴ En 1972, José María Rodríguez Méndez publicaba en su volumen *Comentarios impertinentes sobre el teatro español* (Barcelona, Península, 1972, pp. 98-101) un artículo, “Las paradojas de Mister W”, en el que ridiculizaba y cuestionaba la presencia de esta serie de autores desconocidos en la escena del momento. La fecha de publicación y el hecho de que Méndez no mencione la obra *Spanish Underground Drama*, como opina Antonio Fernández Insuela (2009a: 18), nos hacen creer que el artículo es anterior al volumen de Wellwarth. Al año siguiente, Andrés Franco, en cambio, presentaba en la revista *Ínsula* un artículo, “Apuntes sobre un nuevo teatro español” (nº 323, pp.1-15), que sintetizaba y apoyaba la tesis de Wellwarth, confirmando la existencia de los nuevos movimientos en la escena española.

Sin embargo, es preciso tener en cuenta que Wellwarth llevó a cabo un trabajo de investigación a partir de los manuscritos originales de los dramaturgos, lo que significaba que muchos de ellos permanecían sin publicar y la mayoría sin estrenar. Además, entre 1970 y 1971, fechas en que el profesor inicia y finaliza el estudio, una buena parte de los dramaturgos todavía no había publicado ni estrenado una sola pieza, ni obtenido ningún premio teatral, por lo que es de suponer que la mayoría de los autores eran prácticamente anónimos. El nombre Jesús Campos García, por ejemplo, no fue incluido en la famosa nómina de *Spanish Underground Drama*, probablemente debido a que la producción de nuestro autor en aquel momento no era conocida en la escena española. Cuando Wellwarth descubrió la obra *Matrimonio de un autor con la Junta de Censura* decidió traducirla y editarla en la revista estadounidense *Modern International Drama*, en la que, por cierto, publicaría piezas de López Mozo, Manuel de Pedrolo, Eduardo Quiles, Benet i Jornet o Fernando Arrabal, entre otros.

Pocos años después de la publicación del estudio de Wellwarth, aparecía el manual de Francisco Ruiz Ramón *Historia del teatro español: Siglo XX*, en el que proponía una nueva clasificación de la última dramaturgia del periodo franquista. El profesor confesaba haber encontrado serias dificultades en la ordenación de estos autores, ya que no permanecían fieles a un único estilo e incluso combinaban en una misma obra el realismo y la alegoría (Ruiz Ramón, 1975: 486). Atendiendo a razones estéticas, englobó a los nuevos dramaturgos en el apartado “Del alegorismo a la abstracción” y señaló como características principales la deconstrucción interna del personaje, el lenguaje parabólico y la utilización de símbolos (527). Los dramaturgos Francisco Nieva¹⁴⁵ y Miguel Romero Esteo merecieron un capítulo aparte porque, a su juicio, practicaban un teatro desbordante y de radical teatralidad que superaba los rasgos señalados.

El estudio de Ruiz Ramón tampoco dejó indiferentes a los dramaturgos del N.T.E., que interpretaron los comentarios del historiador como una defensa de los procedimientos realistas y, en consecuencia, una crítica a la nueva dramaturgia. Sobre esta última, el profesor Ruiz Ramón había detectado en su ensayo varias particularidades que le hacían pronosticar un futuro incierto para el N.T.E. Las flaquezas que hacían peligrar la

¹⁴⁵ Durante el franquismo Francisco Nieva componía obras dramáticas, pero, en realidad, era más conocido por su actividad como escenógrafo. En los años setenta, había escrito *Es bueno no tener cabeza* y *Danzón de exequias*, a partir de textos de Ghelderode. Sin embargo, hasta la llegada de la Transición no será considerado por la crítica como autor dramático.

continuidad de aquellos jóvenes autores, según Ruiz Ramón, eran las siguientes: la simplicidad de los paralelismos entre la parábola y la realidad, la necesidad de una puesta en escena, la ausencia de tensión dramática, el uso injustificado de símbolos o la complicada encriptación del drama (Fernández Insuela, 2009a: 18). Decía el historiador al analizar las diferencias entre la generación realista y la simbolista:

[...] un teatro “para los muchos” –en sentido social, no estético– que no requiera una constante operación de decodificación y desciframiento o que no aparezca como lo radicalmente nuevo y distinto en la forma, produciendo extrañamiento o sorpresa. Han juzgado que lo que España necesita no es teatro del absurdo, sino –entiéndase bien– romances de ciego, cuyo contenido puede ser muy bien lo absurdo. Solo que no el absurdo metafísico, sino el absurdo social (489).

Después del estudio de Ruiz Ramón, Alberto Miralles, que formaba parte del movimiento del T.I. como director del grupo Cátaró y del N.T.E. en calidad de autor dramático, publicaba en 1977 el estudio *Nuevo teatro español: Una alternativa social*. El ensayo suponía una magnífica fuente de información sobre la aparición y la evolución de los nuevos autores, sobre todo por el contacto directo que el autor mantenía con aquellos. Sin embargo, de acuerdo con el profesor Fernández Insuela (2009a: 15), a pesar del carácter autocrítico que mostraba Miralles, resultó un trabajo ligeramente partidista tal vez por la escasa distancia personal –y temporal– con la que abordó el ensayo.

Finalmente, en 1979, fecha en que se daba por concluida la generación del N.T.E., Teresa Valdivieso intentó cubrir las carencias bibliográficas de la nueva dramaturgia con el volumen *España: Bibliografía de un teatro “silenciado”*. A modo de nómina, la información de las obras estrenadas, premiadas, publicadas o inéditas correspondía a Martínez Ballesteros, José María Bellido, Benet i Jornet, Juan Antonio Castro, Ángel García Pintado, José Ruibal, López Mozo, Alberto Miralles, Martínez Mediero, Francisco Nieva, Manuel de Pedrolo, Luis Riaza y Miguel Romero Esteo. Si bien este estudio suponía la primera bibliografía sobre la producción de los nuevos autores, las ausencias, por lo motivos que ya comentamos previamente, fueron notables.

Superado ya el régimen franquista, José Monleón quiso publicar en la editorial Vox una colección de teatro crítico que rescatase las obras que habían sido prohibidas o habían permanecido inéditas. El primer volumen, que, como sabemos, incluía una obra de Alberto Miralles y otra de Jesús Campos García, se tituló *Teatro de oposición*, pues Monleón determinó que el rasgo común que definía a estos autores era la actitud de oposición al sistema político. Esta circunstancia demostraba que, apenas cinco años desde

el final de la dictadura, el término Nuevo Teatro Español había perdido toda su vigencia y evidenciaba la inestabilidad de una generación que se encontraba ya desmembrada.

Los propios dramaturgos que integraron el N.T.E. tampoco sintieron que formaron parte de un grupo homogéneo, por lo que nunca defendieron la idea de generación ni se reconocieron en los principios estéticos que compartieron. López Mozo, incluso, llegó a negar la existencia del grupo durante una entrevista con Pérez Casaux:

[...] ha sido un fenómeno ficticio, creado por la existencia de un grupo de autores enfrentados a problemas comunes. La existencia de esos problemas ha representado la imagen del grupo, cuando en realidad las diferencias entre sus individuos eran en todos los órdenes abismales. Lo que sucede es que, por tratarse de un teatro prácticamente desconocido, ese aspecto ha quedado oculto. Si acaso, nos une, y no a todos, la voluntad de hacer un teatro crítico, pero no la forma de hacerlo (Mozo en Miralles, 1977: 90).

Apenas una década después de su aparición en la escena española, Miguel Romero Esteo también rechazaba el concepto de generación, de cuyos miembros confesaba sentirse muy distanciado estéticamente:

Casi todos estos autores jóvenes abordan el teatro desde la sensibilidad de la burguesía urbana —esto no implica nada de peyorativo, y ellos no son precisamente reaccionarios, por supuesto— o de la clase media urbana, y creo que yo no. Creo que yo lo abordo desde una sensibilidad mitad rural, mitad de gentes marginales, y por eso me permito con el teatro ciertas alegrías e irreverencias de todo tipo, desde lingüísticas a estructurales, y cada vez más. [...] La verdad es que yo ando fuera del juego [...] y eso me estimula. Y la verdad es que también es que este “nuevo teatro” significa toda una gran ruptura con el lenguaje teatral de la generación precedente, una ruptura de sensibilidad en el plano específico de la sensibilidad teatral, y esto es muy importante. Y más importante si tenemos en cuenta que tal ruptura no significa una nueva sensibilidad uniforme —al estilo de las generaciones precedentes en las que todos eran surrealistas, o social realistas, o teatro absurdistas o así—, sino una eclosión de sensibilidades bien diferenciadas. Hasta ahora nunca cosa así había sucedido en este dulce país de la ilusión (Esteo en Isasi Angulo, 1974: 409).

Alberto Miralles, tal vez el más crítico con sus compañeros, afirmaba que el Nuevo Teatro Español apenas pudo mantener una mínima “coherencia estética y nominal” (1977: 127), razón por la que nunca llegó a consolidarse como generación:

[...] empezó defendiendo caracteres generacionales comunes y abanderando una estética nueva, opuesta a la realista de los años 50, a los diez años de su aparición, momento en que debía consolidarse, cede su calificativo de “nuevo” a todo autor con obra crítica por dar a conocer, prescindiendo del análisis previo de su estética. 1967 les vio aparecer, cuando la Generación Realista parecía haberse agotado. 1976 marca el resurgimiento de los realistas y la desaparición de los nuevos autores que, con cierta lógica, debían de haber tomado la antorcha del relevo (17).

Los diferentes caminos estéticos y también profesionales que tomaron los autores del Nuevo Teatro Español, así como su continua experimentación con los géneros y las formas dramáticas, hicieron que su catalogación resultase, cuanto menos, compleja, como demuestran las tentativas de clasificación de los estudios comentados. De hecho, así lo señalaba José Monleón (1976: 2) cuando prologó la edición de un volumen que recompilaba varias entrevistas y coloquios con varios autores, entre lo que figuraba Jesús Campos:

[...] son autores de características diferenciadas. Acaso entre Martín Recuerda y Rodríguez Méndez quepa establecer una serie de vagas afinadas estéticas; pero es obvio, y así debe deducirse de la confrontación de los distintos materiales, que ni Francisco Nieva ni Jesús Campos nos proponen poéticas fácilmente identificables entre sí ni respecto de la que tipifica el teatro de los dos autores citados en primer término. De ahí el calor de sus posibles términos comunes, nacidos de una misma actitud crítica ante un mismo contexto histórico y de una concepción igualmente responsable [...] del hecho teatral.

Podemos concluir, entonces, que los autores que conformaron el Nuevo Teatro Español no fueron una generación en el sentido clásico del término instaurado por Petersen. Los dramaturgos presentaban considerables diferencias de edad, no compartieron una formación similar ni existió entre ellos un referente o un guía generacional, por más que José Ruibal pretendiese en alguna ocasión autoproclamarse capitán del grupo. Sí compartieron, por el contrario, la actitud inconformista, el ánimo de innovación teatral y el rechazo a las fórmulas realistas, aunque no serían características suficientes para definirlo como un grupo sólido y uniforme.

Para César Oliva (1989: 347), por ejemplo, “la generación simbolista fue un gesto más que otra cosa, un estupendo gesto de ser alguien en el teatro español, pero no, en rigor, un homogéneo grupo de autores con objetivo comunes”. Con una opinión similar, María José Ragué (1999: 23) también realizaba el siguiente razonamiento sobre el N.T.E.:

Son veinte años los que separan el nacimiento de Buero en 1916, del de Gala, en 1936. Pero no suele incluirse en ella (en la generación realista) a Domingo Miras, nacido en 1934. Sólo cuatro años separan el nacimiento de Gala y el de Alberto Miralles, autor fundamental en la formación de la siguiente generación teatral, llamada del “nuevo teatro español” que nace en 1940. Y, sin embargo, Luis Riaza, que se incluye en el “nuevo teatro” había nacido ya en 1925. ¿Dónde situaríamos a Francisco Nieva? El hecho diferencial en las generaciones no es la edad aunque una generación, obviamente deba ser coetánea en el tiempo: es el pensamiento —o la ideología— que condiciona siempre la creatividad. Y las condiciones políticas condicionan las posibilidades y el modo de comunicarse esta creatividad a los receptores, en nuestro caso, a los espectadores. A partir de aquí podemos hablar de las generaciones teatrales del siglo XX en España.

Desde el punto de vista Felipe Pedraza y Milagro Rodríguez Cáceres (2003: 421), e igualmente de Alberto Fernández Torres, si en algún momento se les consideró un grupo homogéneo fue únicamente por la imagen que proyectaban de dramaturgos imposibilitados:

[...] conjunto de dramaturgos surgidos en los quince últimos años del franquismo que, por diversas razones, no han conseguido llegar al público de los teatros ni tener una trayectoria regular y continuada. Naturalmente, la heterogeneidad de supuestos estéticos, de preocupaciones morales, de inclinaciones temáticas, de técnicas expresivas es muy considerable. Lo que ha permitido agruparlos es una razón negativa: el haber cultivado un drama al margen y con frecuencia en contra de los mecanismos habituales de producción teatral (Fernández Torres, 1999a: 31).

Por otro lado, en un artículo aparecido en *Las Puertas del Drama*, Alberto Fernández Torres, que ya había recopilado la documentación del Teatro Independiente en un conocido volumen, definía el N.T.E. como “una generación que apenas quiso serlo” (1999a: 29). En su opinión, fueron las diferencias y los conflictos entre los autores “los que definieron sus fronteras y los que dieron una imagen de unidad a un conjunto, en el fondo, muy heterogéneo desde el punto de vista estilístico”.

Es muy interesante, en este sentido, observar que verdaderamente existieron esos conflictos desde los primeros pasos del Nuevo Teatro Español. La declaración común de su rechazo a las fórmulas realistas constituyó el primer rasgo definitorio del nuevo grupo. Como explica el profesor Fernández Insuela (2009a: 13), “[c]ada generación, al iniciar su camino, casi siempre quiere afirmarse negando en buena medida la inmediatamente anterior”. Los jóvenes dramaturgos deseaban adentrarse en las corrientes vanguardistas y componer un teatro de alcance universal, de ahí que el costumbrismo y las formas dramáticas del realismo les pareciesen ineficaces. En relación con estas ideas, José Ruibal, portavoz autoproclamado del grupo, expresaba en *Primer Acto* algunas diferencias entre ambas generaciones:

Si la generación realista tenía una temática predominantemente española, los nuevos autores creen que nuestra problemática, al menos en el plano teórico, no es exclusivamente española, sino que consideran que sus coordenadas fundamentales atraviesan y son los ejes de la problemática del mundo de hoy. [...] Los autores realistas estaban encuadrados en unos postulados ideológicos que hoy han llegado a la crisis. A ellos les funcionaron todavía, a veces con mucha eficacia. Los nuevos autores, si somos algo, somos los hijos putativos de esa crisis ideológica. [...] nuestro teatro no es un teatro clasista [...] no presenta un proletario triunfalista, como lo hizo el realista, sino que procura reflejar las contradicciones a que vive sujeto y que le hacen cómplice de su misma destrucción. El teatro realista era como la prolongación de una oposición política. El nuevo teatro, a la vez que critica la situación, ironiza sobre la actual oposición al sistema (1970: 46-47).

Los autores de la generación realista veían anunciada su extinción y criticada su técnica, muchas veces de manera injusta. Así recordaba Rodríguez Méndez, seguramente el autor que más explicitó su disconformidad, la diatriba:

Cuando empezaron a correr ciertos aires de “apertura” –más bien cuando el teatro empezó a abrirse al exterior con Brecht y todo eso– empezó una ola de “experimentalismo”, que no tenía nada malo en sí porque experimentar es necesario y útil, pero el caso es que algunos comenzaron a decir de nosotros, de la generación realista, que éramos “arteriocleróticos”, que nos habíamos detenido en un naturalismo, o en el mejor de los casos en un “realismo fotográfico” y todo eso. Más o menos insidiosamente procuraron desprestigiarnos entre los públicos minoritarios, aduciendo que había autores más jóvenes, que en sus revoluciones “formalistas” o “experimentalistas” estaban más al compás de la hora europea. [...] Encima de la censura oficial, la otra censura... (Méndez en Campos García, 1976: 45-46).

Ahora bien, el rechazo de las formas realistas no implicaba necesariamente que los autores del N.T.E. atacaran a los dramaturgos precedentes. De hecho, la mayoría de los jóvenes autores elogiaron en numerosas entrevistas la labor de aquellos, pues su teatro había inaugurado el camino del compromiso. Luis Matilla (en Isasi Angulo, 1974: 303), por ejemplo, afirmaba: “[s]iento un gran respeto por la generación realista, a la que se cortó el vuelo apenas comenzaban a dar importantes realidades”. Asimismo, Martínez Mediero consideraba que los realistas eran “autores muy dignos de tenerse en cuenta. De alguna forma ellos empezaron a escribir teatro digno e importante” (en Isasi Angulo, 1974: 323). El mismo autor negaba la rivalidad que se atribuía a ambos grupos generacionales:

En esta supuesta ruptura muchas veces se quiere ver un maquiavelismo que ni existe ni ha existido nunca... Por ejemplo, muchas veces yo mismo me planteo la idea de volver al realismo... Yo creo que más que una ruptura lo que ha sucedido es que con mayor o peor fortuna se ha intentado buscar otra formulación del hecho teatral... Quizá si hubiéramos estrenado con normalidad los autores que fuimos saliendo tras el “realismo”, le habríamos dado más profundidad, pero quizá sea habría perdido la baza de un nuevo formalismo (323-324).

Jesús Campos García (2000c: 3), aun pasado el tiempo, condenaba este tipo de enfrentamientos entre generaciones:

Resulta, cuanto menos, curioso que los creadores, a la sazón tan inteligentes, caigan con tanta frecuencia en la ingenuidad de establecer su propia identidad negando la valía de los demás, pero así es este mundo de vanidades. Jamás entendí esa pugna, por lo demás tan paterno-filial; y siempre pensé que mis enemigos, en términos bélicos, no eran quienes luchaban a mi lado con otro tipo de armas (realistas o simbolistas), sino los que nos disparaban desde el otro frente.

Por lo que respecta a la opinión de los autores realistas, no todos los miembros de la generación criticaron la renovación estética que estaba propiciando tanto el Nuevo Teatro Español como el Teatro Independiente. En general, elogiaban la labor vanguardista e incluso autores como Lauro Olmo, lejos de verlos como enemigos, sentía que todos, realistas y nuevos dramaturgos, caminaban en una misma dirección: “El teatro actual en España es la historia de una gran dificultad. En lucha contra ésta están todos los compañeros” (en Isasi Angulo, 1974: 290).

Sin embargo, la imagen de la generación realista es la de un conjunto hermético de autores que rechazaba sistemáticamente cualquier intento de avance formal o escénico que no se correspondiese con su planteamiento estético. Esta impresión, por supuesto errónea, sería fruto de las duras críticas que manifestaron sobre los nuevos autores Martín Recuerda y Rodríguez Méndez, a veces desmesuradas, sobre todo en el caso de este último. Las polémicas surgidas en torno al volumen de Wellwarth y Ruiz Ramón y la crítica de una obra de Alfonso Sastre también reforzaron esta imagen¹⁴⁶.

Por un lado, José Martín Recuerda culpaba a los autores del N.T.E. de evadirse de la realidad española para mirar hacia el extranjero, del cual solo tenían noticia a través de revistas, festivales y visitas esporádicas de los maestros internacionales. Es por ello que el dramaturgo granadino les acusaría de cultivar un teatro “mimético” y “colonizado” (Fernández Insuela, 1986: 224-225). Consideraba también que los nuevos autores no habían logrado ninguna obra de interés a causa del mal tratamiento de los temas y una complicación excesiva del lenguaje. Tan solo una década después de su aparición, Martín Recuerda ya proclamaría el final del Nuevo Teatro Español argumentando que el cambio de la situación política había puesto de manifiesto la caducidad de sus temas y formas.

En cuanto a Rodríguez Méndez, el autor se mostraba más contundente en sus opiniones que su compañero de generación, probablemente debido a la marginación que sufrió su teatro y a las acusaciones de pobreza formal que le atribuyeron los jóvenes autores (225-226). En contrapartida, Méndez acusó tanto a los grupos del T.I. como a los dramaturgos del N.T.E. de formar una élite pretenciosa y esnobista que adulaba la vanguardia por el mero hecho de serlo. Tampoco escasearon las críticas que el autor dedicó a las formas estilísticas cultivadas por el N.T.E., a las que tildó de caducas:

¹⁴⁶ En 1967, Carlos Sanz escribía en *Primer Acto* (nº 85) algunas notas sobre *Oficio de tinieblas*, en las que acusaba al autor de emplear un teatro desactualizado y unas fórmulas obsoletas. Los comentarios del crítico prácticamente daban por acabada a la generación realista, opinión a la que Alfonso Sastre, bastante molesto, respondía desde las páginas del *ABC*.

[...] en España se está escribiendo muy buen teatro. Con los fallos que supone que sea un teatro irrepresentado y odiado por las minorías dominantes. Me interesa todo el teatro que se hace fuera de los escenarios. Pero no me gustan las “alegorías”. Símbolos y alegorías distraen al espectador y no dejan ver el fondo de la cuestión. Es una táctica, pero una táctica peligrosa. Es mejor no estrenar que enmascarar. Yo no enmascararé nunca mis ideas ni mis personajes (Méndez en Isasi Angulo, 1974: 278).

Aparte de los conflictos entre las dos últimas promociones del periodo franquista, los miembros del N.T.E. vivieron ciertas tensiones internas que provocarían un ambiente hostil y que confirmarían una evidente falta de solidaridad entre los componentes de la generación. La polémica surgida entre Martínez Mediero y otros compañeros constituye uno de los mejores ejemplos de las tiranteces existentes en el grupo, sobre las que Alberto Miralles (1977: 77) manifestó: “¿Cuándo se había visto entre los realistas, que también disponían de medios de comunicación, una lucha tan despiadada e inútil, cuando no autodestructiva?”

Tras una mesa redonda celebrada durante el Festival de Sitges de 1973, en la que Mediero defendía las bases del certamen, aparecía un artículo en Primer Acto que revelaba la verdadera opinión del autor. Retractándose públicamente, Mediero (1973: 17) calificaba el Festival de Sitges de “andar por casa”, una excusa para entregar un premio entre “amiguetes”, y concluía: “El Festival de Sitges debe ser remozado [...] debe seguir, pero si sirve al teatro español, porque en otro caso (y me llevo la contraria en la mesa redonda) es mejor que desaparezca” (19). Esta crítica provocó que los demás participantes de la mesa redonda –Pérez Casaux, Luis Riaza, José Arias y John Richardson, pues Diego Salvador se mantuvo al margen– respondieran a los comentarios de Mediero, a quien acusaban de hipocresía, arrogancia y envidia. En el mismo volumen de Primer Acto (nº 154), Martínez Mediero contestaba con tono sarcástico a los autores, cuyo talento cuestionó injustamente.

Como podemos comprobar, la trayectoria del N.T.E. resultó verdaderamente compleja. A los conflictos citados deberíamos añadir, aparte de la evidente presión de la situación política y del circuito comercial, la falta de apoyo por parte de la crítica y del Teatro Independiente, al que los autores vieron como la única posibilidad de estrenar sus textos en los escenarios. Mientras los críticos teatrales, como Miguel Bilbatúa, cuestionaban la eficacia y la vigencia de sus propuestas, los grupos no profesionales apartaban la figura del autor y rechazaban con frecuencia los textos de los nuevos dramaturgos.

Las relaciones entre las agrupaciones independientes y los dramaturgos suscitaron varias disputas, sobre todo porque la tendencia a la desintegración de la palabra y al trabajo colectivo¹⁴⁷ limitaba las oportunidades de estreno de los autores, que habían depositado en vano todas sus esperanzas en los grupos del T.I. Por un lado, la obtención de permisos y el pago de los derechos de autor dificultaban la puesta en escena de textos ya escritos y, por otro, las obras tampoco se adaptaban a los gustos o al estilo estético de los grupos independientes. Durante estos años, los dramaturgos del N.T.E. realizaban todavía propuestas demasiado sujetas al texto y sometían a él todos los elementos escénicos. Sanchis Sinesterra, aun siendo autor, así lo detectaba y acusaba a la autoría española de cierto conservadurismo (1969: 6-7): “¿No se echa de menos en nuestra vida escénica una expresión teatralmente más audaz e innovadora de unos temas y problemas [...]? No, no me refiero al experimentalismo gratuito [...] Pienso en la necesidad de expresar mediante nuevas fórmulas dramáticas unas realidades nuevas”.

Las compañías independientes trabajaban diaria y colectivamente en la concreción de una línea estética y personalizada que definiese la actividad del grupo, por lo que rara vez acudían a la producción de la autoría española. Tábaro confesaba en una entrevista con Isasi Angulo que solo comenzaron a aceptar textos de autor cuando la censura dejó de autorizar los espectáculos de creación propia (1974: 418). El trabajo sin texto previo reducía, además, los problemas con la censura previa, como demuestra el siguiente relato de Albert Boadella (en Berenguer, 1984: 47):

Nuestro primer montaje [El diari] es puramente esquemático. Pasamos las páginas de un diario de actualidad, con sus crónicas políticas, de sucesos, deportivas, etc. En el fondo este primer montaje es un encuentro con una cierta realidad política que nos envuelve. Es un periódico del año 1969 [...]. Aparecían situaciones en escena que la mayor parte del teatro español de aquellos años no representaba ni podía representar debido a la censura. Pero nosotros la censura nos la toreábamos fantásticamente porque al no estar escrita la obra en un guion o en un libro nos permitía de alguna forma hacer un trucaje de los ensayos de censura. Incluso, cuando se descubría alguien en la sala que podía ser peligroso, aflojábamos un poco, porque los gestos pueden ser más abstractos, no son como las palabras.

Con el tiempo, muchos dramaturgos se adaptaron a los nuevos rumbos impuestos por las predilecciones formales de los grupos y transformaron sus composiciones en guiones o esquemas que serían posteriormente desarrollados en el proceso de ensayo (Miralles, 1977: 98). Pese a los esfuerzos en ajustar sus textos a las inclinaciones estéticas

¹⁴⁷ La práctica de la creación colectiva y sus efectos en la escena española de los últimos años del franquismo suscitaron numerosas opiniones entre los autores del Nuevo Teatro Español. Véase “5 preguntas a los autores que estrenaron”, *Primer Acto*, nº 170-171, pp. 13-23.

de las compañías, el Nuevo Teatro Español veían cómo sus textos dramáticos eran una vez más separados de la escena. Las programaciones de los grupos independientes revelaban un fuerte desinterés por las propuestas dramáticas de los dramaturgos, lo que estaba dando lugar a una separación ya irreconciliable entre el autor y la escena. Durante una mesa redonda organizada por *Pipirijaina*, Romero Esteo definía este fenómeno como “cierta mística antiautor que pretende utilizar los textos como papel higiénico” (en García Lorenzo, 1981: 143-144).

El autor catalán Jordi Teixidor, que había comenzado su andadura en los grupos La Pipironda y El Camaleó y al que Tábano había montado *El retablo del flautista*¹⁴⁸, se sumaba igualmente a las críticas de los grupos independientes y defendía la labor del autor dramático en un artículo titulado significativamente “La impotencia”:

Es erróneo e incluso regresivo ignorar o menospreciar su papel en el espectáculo: alguien debe ser capaz de inventar una historia significativa, alguien debe ser capaz de organizarla para que sea posible y eficaz su escenificación en determinado espacio escénico, y alguien debe ser capaz de dialogar coherentemente, aunque todo ello puede ser realizado por personas distintas que traen sus propuestas a debate en el seno del equipo. Nuestros grupos son reacios a montar textos de autores jóvenes (en García Lorenzo, 1981: 134-135).

Mientras Luis Matilla (en Fernández Torres, 1987: 210) recomendaba desde las páginas de *Pipirijaina* la incorporación del autor al trabajo de un grupo en condiciones de igualdad, otros autores expresaban su disconformidad con las líneas de actuación de los grupos. Francisco Nieva (en Medina Vicario, 1976: 61-62) calificaba el movimiento del Teatro Independiente de “ghetto” donde “la gente se deforma, se amana, se mistifica, se hace incuso elitista, exclusivista y floklórica en demasía”.

Con todo, la mayoría de los dramaturgos del N.T.E. reconocían que la labor de los grupos independientes había rehabilitado la escena de las postrimerías del franquismo. Para Mediero (en *P.A.*, 1972: 17), el montaje de *Marat-Sade* había iniciado un camino hacia el progreso escénico, cuya huella se percibía en espectáculos como *Castañuela 70*, *Las criadas* o *Yerma*, de la que sorprendió el dispositivo escénico creado por Fabià Puigserver. Los mismos montajes son los que citaba García Pintado, quien, además, valoraba muy positivamente la labor del T.I., especialmente de Los Goliardos, EADAG, Tábano, Els Joglars y TU de Murcia (23). Jordi Teixidor (22), al igual que López Mozo

¹⁴⁸ El espectáculo de Tábano recibió una dura crítica de Teixidor, que lo calificó como un montaje torpe y burdo. El director del grupo, Juan Margallo, reconoció los errores que había señalado el autor: “No era riguroso, la broma gruesa estaba por todas partes. Había una intención de aproximar todo, de hacerlo inmediato... La cosa no iba por ahí” (en Cabal y Alonso de Santos, 1981: 95).

(27), advertían los avances escénicos que habían conseguido las agrupaciones no profesionales, pero se lamentaban de que la situación política imposibilitara la renovación definitiva –y deseada– del teatro español. Francisco Nieva (26), en cambio, no había logrado detectar ningún síntoma de rehabilitación, a excepción de la puesta en escena de *Yerma*, ya que la desconfianza general ante el teatro experimental de signo político estaba paralizando la evolución de la escena.

A pesar del explícito rechazo de la figura del autor y del texto dramático, si muchas de las obras de los dramaturgos del N.T.E. consiguieron subir al escenario fue gracias a la labor de ciertas agrupaciones independientes o universitarias (Oliva, 1989: 337). Por ejemplo, varias composiciones de López Mozo –*Los sedientos*, *Moncho y Mimí*– o de José María Bellido –*La máquina*, *El simpatizante*, *El pan y el arroz*– tuvieron la oportunidad de estrenarse al margen del circuito comercial y profesional porque los grupos independientes adaptaron sus textos, a veces incluso con la ayuda del autor. El grupo Ditirambo puso en escena dos obras de la producción de Romero Esteo. En 1973, el escenario de la Sala Goya se transformaba en la cocina de un manicomio para representar *Paraphernalia de la olla podrida, la misericordia y la mucha consolación*, una de las mejores muestras de la combinación del teatro ritual y la estética grotesca. Al año siguiente, *Pasodoble*, una reflexión sobre la institución matrimonial, la moralidad cristiana y el conservadurismo, sería la obra que Ditirambo presentaba en el I Festival de Teatro Independiente.

Con frecuencia, el Teatro Universitario de Murcia trabajaba con los textos dramáticos de los nuevos autores, como fueron los casos de *Parece cosa de brujas*, de Luis Matilla y López Mozo¹⁴⁹, o *En un nicho amueblado*, de Jesús Campos García, quien, como sabemos, retiró la obra del VIII Festival de Sitges. Anteriormente, Luis Matilla, que colaboró con el grupo Tábano en alguna ocasión, ya había estrenado en 1971 *El adiós del mariscal* con la compañía EADAG y en 1973 *Una guerra en cada esquina* en el Teatro Capsa, aunque esta última apenas superó los tres meses por la escasa presencia de público (Matilla en Heras, 1972: 7-8).

Después del éxito cosechado con *Tiempo del 98*, que había estrenado la compañía Cáataro de Alberto Miralles en el Teatro Capsa en 1972, Juan Antonio Castro estrenaba en

¹⁴⁹ Ambos autores decidieron colaborar en la creación de la obra a petición de César Oliva, quien finalmente suprimió partes sustanciales para la puesta en escena con el TU de Murcia. Ninguno de los dos dramaturgos quedó satisfecho con los recortes, como explicitaron en la entrevista conjunta que les realiza Ángel García Pintado: “Matilla-López Mozo: saltando en la hoguera”, *Primer Acto*, nº 165, 1974, pp. 15-20.

1975 con el grupo El Espolón del Gallo la obra *De la buena crianza del gusano*, en la que proponía una crítica de la situación de la mujer (Miralles, 1977: 105). Otro dramaturgo del N.T.E., Enrique Buenaventura, colaboró con el grupo Esperpento para el montaje de su obra *Orgía*, una ceremonia grotesca protagonizada por una anciana que intenta recrear una vida lujosa con un grupo de vagabundos a los que viste de burgueses con viejos harapos.

Era habitual que los grupos no profesionales se presentasen a las convocatorias de los diferentes certámenes y festivales con montajes de los textos dramáticos de los nuevos autores. Este tipo de eventos, como el Festival Nacional de Teatro Universitario, el Festival 0 de San Sebastián o el Festival de Sitges, funcionaron como medio de difusión de sus obras, a pesar de que la recepción fuese bastante limitada. Durante el Certamen Nacional de Teatro Experimental, que organizaron en 1966 el SEU y el Teatro Nacional de Cámara y Ensayo, se representaron por teatros universitarios *Los novios o la teoría de los números combinatorios*, de López Mozo, y *Diálogos de una espera*, de Alfonso Jiménez Romero.

Curiosamente, una buena parte de la producción de este último autor fue escenificada por grupos no profesionales. En el marco del Festival de Palma de 1969, donde también se presentó otra obra de un autor nuevo, *Un febrero para Arturo* de Jordi Teixidor, el Teatro Estudio Lebrijano presentaba uno de los mayores éxitos de la temporada, *Oratorio*. El espectáculo ritual de Jiménez Romero conquistó inmediatamente al público, que acogió la obra de manea entusiasta. Como apunta Cornago Bernal (2000: 108), “[e]l grado de comunicación e identificación con el público fue la clave de su éxito, hasta el punto de comparar la representación de la obra con un rito, un rito de comunión con la realidad”. Jiménez Romero compuso la obra atendiendo a los nuevos parámetros artísticos de finales de la década de los sesenta, por lo que el drama, que había dejado de ser el elemento principal, carecía de acotaciones y casi de diálogos para recrear con violencia el sufrimiento de los españoles vivido en los últimos episodios históricos. La precisión de los personajes y los elementos escénicos, pues remitían al mundo campesino de Andalucía, permitió la identificación inmediata del público. A diferencia de los habituales espectáculos para el pueblo, a juicio de Monleón (1970: 28), esta obra fue uno de los pocos logros del teatro popular, es decir, verdaderamente nacidos del pueblo¹⁵⁰.

¹⁵⁰ Gracias a la presentación en el Festival, la obra salió de gira por Andalucía cosechando un éxito asombroso. José Monleón consiguió que *Oratorio* fuese aceptada en 1971 para el prestigioso Festival Internacional de Nancy, donde se puso en escena con algunas variaciones. Según cuenta Jiménez Romero

En el Festival de Sitges, que resultó la mayor plataforma de lanzamiento de los autores y de conocimiento de las tendencias escénicas, se daban cita anualmente a nivel nacional los grupos independientes para exhibir su trabajo. El 1969, durante la III edición del Festival, la compañía Akelarre llevaba al escenario una pieza que alcanzaría posteriormente un notable éxito en la escena española, *El último gallinero*, de Martínez Mediero, mientras que el TU de Murcia presentaba la obra *Historia de la divertida ciudad de Caribdis*, de Pérez Casaux, que esporádicamente trabajó con la formación Teatro Libre. Bajo el marco de Sitges se dieron a conocer Domingo Miras, Luis Riaza, José María Bellido o Roger Justafre e incluso se estrenó en 1972 *El Fernando* en la VI edición, una obra compuesta conjuntamente por ocho dramaturgos del Nuevo Teatro Español¹⁵¹.

El prestigio del que gozaba el Festival de Sitges escondía una grave realidad: la insignificante repercusión de las obras allí estrenadas. A fin de favorecer la imagen del régimen y su proyección en el exterior, la Junta de Censura se mostraba más tolerante con los montajes programados en Sitges. Sin embargo, las obras eran únicamente autorizadas para su representación en el contexto del certamen, con lo que el alcance resultaba verdaderamente limitado. La cita en Sitges brindaba la oportunidad de a los autores de ver sus textos montados, contrastar con el público e intercambiar opiniones, pero la realidad era que los espectáculos nacían y morían en el Festival sin opción a una futura continuidad en el circuito profesional.

Por otro lado, los textos escenificados en el evento no constituían una muestra representativa de la actividad dramática de los jóvenes autores, pues solo un mínimo número de piezas eran seleccionadas o autorizadas sin recortes. A medida que avanzó el tiempo, la calidad de los montajes acabó descendiendo notablemente y el sentido original del Festival terminaría desvirtuado. Estas ideas fueron las que manifestaron varios autores

(en Pérez Coterillo, 1972: 29-30), compuso algunos poemas nuevos que serían cantados en estilo flamenco por José Suero y Salvador Távora para incrementar la expresividad del espectáculo. En Nancy, el entusiasmo del público y de la crítica fue formidable y el Teatro Estudio Lebrijano fue invitado a presentar el espectáculo en varios países –a diferencia de lo ocurrido en España, donde fue suspendida por orden del régimen tras la segunda representación en la capital–. Decía el grupo lebrijano sobre el inaudito éxito en Francia (en Monleón, 1971a: 29-30):

[...] nuestro espectáculo tenía interés no sólo para gente de España sino para gente de Europa y de todo el mundo. Y ver que gente que no comprendía la lengua entendía que el espectáculo tenía una fuerza, una sinceridad, que les llegaba. Al final de la representación la gente, terriblemente conmovida, venía a hablar con nosotros [...] Esperábamos que Nancy para nosotros fuera sólo una escuela. Pero el grupo ha obtenido tal alcance en Nancy que ahora se le abren nuevas perspectivas.

¹⁵¹ Dirigidos por César Oliva, los autores que participaron en el proyecto fueron José Arias, Ángel García Pintado, López Mozo, Martínez Mediero, Luis Matilla, Pérez Casaux, Luis Riaza y Germán Ubillos. *El Fernando (Crónica de un tiempo en el que reinó S.M. Fernando VII, llamado el Deseado)* fue puesta en escena con éxito por el TU de Murcia.

en la mesa redonda celebrada en la convocatoria del certamen de 1972 (P.A., 1972a: 16). Diego Salvador, presente en el coloquio, expresaba la opinión seguramente más extrema sobre el Festival:

[...] se convierte en una fiesta social, a la que van gentes más o menos progres, y todo se convierte en una especie de masturbación que no tiene ningún sentido, ni importa para nada. Lo único que pasa con estos concursos es que el sistema juega a la culturita, y parece que estamos haciendo algo, cuando en realidad no estamos haciendo absolutamente nada (15).

Aparte de los festivales y la actividad de las agrupaciones independientes, los autores del N.T.E. contaron con otros medios de difusión, aunque, de nuevo, de escasa repercusión. Heredero del Cabaret y del Musical Hall, el café-teatro comenzó a extenderse en las capitales españolas de mayor vida teatral. En pequeñas salas y con medios realmente precarios, se representaban piezas breves de carácter satírico que combinaban habilidosamente la crítica con el humor, género que también cultivó Campos García en alguna ocasión. La Cova del Drac, que creó la compañía Ca'Barret! en Barcelona, fue uno de las salas con mejores intenciones escénicas, al igual que Lady Pepa, el primer local de café-teatro de Madrid. En esta sala, José Ruibal presentó *Los mutantes* con producción del grupo Nuevo Teatro Experimental, junto a otras composiciones de similar formato, *La secretaria*, *El rabo* y *Los ojos*. El mismo autor comentaba en *Primer Acto* los beneficios de este tipo de salas para el joven teatro español:

Para todos nosotros hacer café-teatro resultó una experiencia interesante. Por lo económico que puede resultar este tipo de espectáculos, creo que es un medio muy adecuado para probar textos y desarrollar la capacidad creadora de los directores y los medios expresivos de los actores. Se trata de un espectáculo desnudo que surge de entre el público, sin barreras ni resortes que contribuyan a crear un clima de ilusión. Sólo la luz y los sonidos apoyan al actor. Y es el actor con su trabajo quien ha de transformar un medio inadecuado y a veces hostil, en un ámbito teatral [...]. El café-teatro puede contribuir enormemente a desarrollar el teatro joven de nuestro país (1969: 60).

Desgraciadamente, el café-teatro fue transformándose paulatinamente en una sala comercial al uso, al servicio del interés mercantil e indiferente a las innovaciones escénicas y a las manifestaciones comprometidas. Aquellos primeros intentos de construir un espacio de carácter desenfadado para el desarrollo de un teatro alternativo fueron muy pronto engullidos por la rentabilidad y las comedias superficiales. La sala café-teatro Boite del Pintor, valga como ejemplo, mantuvo más de una temporada seguida en cartel la pieza de humor fácil *Rodolfo Valentino* (1973), de Romano Villalba.

Los limitados medios de promoción de la autoría del N.T.E. que hemos visto hasta ahora —la intrascendencia de los festivales, las sesiones únicas de los circuitos alternativos, la ineficacia de los premios o el intento fallido de los café-teatros— confrontaban con su deseo de representar ante un público más amplio, entendiendo amplio como popular. La intención de los autores radicaba en que este tipo de espectador se identificase con los que sucedía en el escenario, pero lo cierto es que encontraron serias dificultades para llevarlo a cabo.

Durante un coloquio organizado por la revista *Pipirijaina*, algunos de los nuevos describían aquellos obstáculos que impedían la realización de un teatro popular. Juan Antonio de Castro sostenía lo siguiente: “el problema es que esas personas que trabajan 8 y 10 horas en trabajos embrutecedores intentan evadirse de ellos y van a espectáculos aún más embrutecedores, con lo cual el círculo se cierra” (en García Lorenzo, 1981: 148). El autor, por otro lado, cuestionaba la existencia de una verdadera cultura popular, argumentando que “al pueblo se le ha impuesto la cultura burguesa” (149). En cambio, para Romero Esteo (148) se trataba más bien de que los circuitos no profesionales solo transcendían a una minoría. Si la representación de un teatro auténticamente popular, proponía el dramaturgo, tuviese lugar en las salas comerciales, se eliminaría de inmediato el problema de repercusión.

A las ideas expuestas por los dramaturgos, habría que añadir otros factores que afectaban directamente a esta situación. Las clases obreras y campesinas no conseguían costearse la asistencia a los espectáculos. Además, fuera de las capitales las propuestas resultaban bastante irregulares e inestables¹⁵². Por último, los códigos de expresión empleados por los dramaturgos, posiblemente demasiados complejos o vanguardistas, no terminaron de adaptarse a los gustos o necesidades del público popular (Medina Vicario, 1976: 456). A excepción de algunos espectáculos, como fueron *Oratorio*, *Castañuela70*, *Quejío* o *Los palos*, el N.T.E. no consiguió ningún teatro del pueblo ni para el pueblo. Al final, y al igual que los grupos del T.I., contaron con un público minoritario y generalmente formado por espectadores con inquietudes intelectuales o formación universitaria.

¹⁵² Para mayor información sobre la actividad fuera de la capital, así como la opinión de diferentes autores del Nuevo Teatro Español sobre el asunto, consúltese José Sanchis Sinesterra “Teatro español: no todo ha de estar en Madrid”, *Primer Acto*, nº 79, 1966, pp. 4-12, “Encuesta sobre la situación del teatro en España”, *Primer Acto*, nº 100-101, 1968, pp. 52-69 y “Encuesta sobre la situación teatral de las provincias españolas”, *Primer Acto*, nº 4, 1957, pp. 61-67.

Aparte de este deseo de representar para un público popular, los dramaturgos que conformaban la promoción del Nuevo Teatro Español compartían otra serie de características temáticas y formales que explicaremos con detalle. Hasta ahora hemos analizado las circunstancias sociales y culturales que acompañaron al nacimiento y al desarrollo de la generación. Veamos a continuación aquellos rasgos comunes que permitieron entonces, si es que lo fueron, llamarles generación.

En cuanto a la relación de temas, los autores trataron con mucha frecuencia la opresión de un sistema político totalitario o, de manera más general, el abuso del poder. En su producción dramática, este fue el asunto más recurrente, pero los autores se cuidaban de eliminar cualquier referencia espacial o temporal que aludiese directamente a la situación española. De lo contrario, el texto sufriría los recortes de la censura o sería totalmente prohibido. Ni el vestuario, ni las descripciones físicas, ni los datos históricos ni las apelaciones a la realidad podían remitir a España o a sus dirigentes. Como afirmaba José Ruibal (en Isasi Angulo, 1974: 315): “[p]ara la promoción anterior la obsesión central era lo social; para la del nuevo teatro, el poder. [...] Los realistas ciñen su crítica a aspectos de la realidad concreta; nosotros atacamos la totalidad a la que intentamos aproximarnos mediante una fusión poética”.

Los jóvenes dramaturgos trabajaban con diferentes temas que derivaban directamente del asunto del poder. La preocupación por la sucesión del poder fue materia dramática de abundantes obras, como podemos descubrir en *El adiós del mariscal* (1968), Luis Matilla, *Las planchadoras* (1971) y *Las hermanas de Búfalo Bill* (1975), de Martínez Mediero, o *El hombre y la mosca* (1968), de José Ruibal. También coincidieron en retratar la violencia brutal que ejercía el poder –en sus diversas manifestaciones, Estado, gobernantes, instituciones–, que, por lo general, los autores trasladaban a un ambiente reducido, como los núcleos familiares o laborales, para evitar cualquier relación con la coyuntura política de España. En *El convidado* (1970), que inauguraba su teatro antropofágico, Martínez Mediero construía una alegoría sobre la sociedad violenta a raíz de las relaciones sádicas entre un padre, un hijo y su invitado. Otros ejemplos podrían ser *El padre* (1968) y *Los ojos* (1969), de José Ruibal, *Las jaulas* (1969) o *El palacio de los monos* (1977), de Luis Riaza, *Los niños* (1969), de Diego Salvador, *Maniquí* (1970), de López Mozo, *En el país de Jauja* (1961), de Martínez Ballesteros, *La madre* (1970), de Hermógenes Sáinz, *Gioconda-Cicatriz* (1972), de Ángel García Pintado, o *Coronada y el toro*, de Francisco Nieva (1973).

En relación con la cuestión del poder, también fue bastante común que los dramaturgos recurrieran a la utilización de la sinécdoque, de modo que la representación del Estado o del sistema opresivo quedaba reducida a la figura del dictador, que, a su vez, podía aparecer presentado en diferentes personajes: generales, mariscales, reyes, alcaldes, sacerdotes o incluso simples símbolos encarnados por un padre estricto, un hermano autoritario o un jefe explotador. La producción teatral de Martínez Mediero abundaba en este tipo de personajes para reflexionar sobre el abuso de poder.

La privación de las libertades, las amenazas o el miedo a las represiones de los regímenes autoritarios, que obliga a que los individuos comulguen con el sistema, fueron asuntos reincidentes entre las obras del N.T.E. Los autores proponían situaciones en las que se cuestionaba la moral de los gobernantes, la ideología de la dictadura y el inmovilismo político. Muy especialmente sacarían al escenario la escisión ideológica de las dos Españas, la situación de los vencedores y los vencidos, que con frecuencia trataban mediante la historia. La producción de los autores muestra un gran interés por analizar la historia, como si entender el pasado pudiese hacerles comprender mejor el presente o descubrir qué sucesos han conducido a la sociedad española hasta la situación presente.

Los dramaturgos del N.T.E. intentaban desenmascarar al poder rescatando episodios oscuros de la historia española, como la Santa Inquisición o La Leyenda Negra, que mantuviesen alguna conexión con la realidad franquista. La figura tiránica del dictador era recreada por aquellos personajes históricos, fundamentalmente reyes, que simbolizaban los mismos valores despóticos. No olvidemos que ocho autores del N.T.E. habían colaborado en la composición de *El Fernando*, una farsa sobre Fernando VII que mezcla las técnicas de Brecht con el esperpento valleinclanesco. Manuel Pérez Casaux también recuperó a un rey absolutista en *La familia de Carlos IV* (1973), mientras que Alberto Miralles recreaba a través de Cristóbal Colón la conquista de América en *Catarocolón* (1968). Este último empleó en más de una ocasión la historia, sobre todo en los inicios de su carrera: *El hombre* (1967), *Catarofausto* (1969) y *Esperiencias70*. Aunque fue más conocido como escenógrafo en este periodo, Francisco Nieva compuso numerosos textos dramáticos que ridiculizaban la historia negra de España a través de la farsa y el grotesco. *La carroza de plomo candente* (1976), una de las piezas más logradas del autor, degrada la imagen del monarca Luis III cuando lo hace partícipe de la celebración de un ritual orgiástico.

En todas las obras citadas, se puede detectar una tendencia a la revisión desmitificadora de la historia española, ya que los autores empleaban hábilmente la

estética grotesca y el esperpento. A veces, los dramaturgos seleccionaban personajes de leyenda o mitos españoles para realizar una reescritura que, por lo general, perseguía el mismo interés desmitificador. Mediante el uso de títeres y una ambientación de carácter grotesca, Luis Riaza desvirtuaba el mito de don Juan en la obra *Representación de 'don Juan Tenorio' por el carro de meretrices ambulantes* (1973). En los comienzos de su trayectoria, José Ruibal se adentraba en la tradición gallega en la obra *La ciencia de birbiloque* (1956). Tampoco era extraño que los dramaturgos utilizaran la mitología griega o los argumentos de las obras de los autores clásicos para realizar una crítica de la historia española. En 1960, Martínez Ballesteros publicaba *Orestíade*³⁹, que tomaba como punto de partida la fábula de Esquilo para penetrar en las consecuencias políticas y sociales de la Guerra Civil española.

Ya sin ánimo de desmitificar, Juan Antonio Castro estableció un logrado paralelismo entre el final del XIX y la España franquista en su obra *Tiempo del 98* (1969), donde recuperaba a los intelectuales y literatos más importantes de la época para analizar el problema español. De nuevo Pérez Casaux recurría al drama histórico para denunciar el poder en *Las hermosas costumbres* (1974) y Hermógenes Sainz en *La historia de los Arráiz* (1973), tal vez una de sus mejores producciones. El mayor cultivador del género histórico fue el joven dramaturgo Domingo Miras, que tras el éxito de *La Saturna* (1974), en la que vuelve a la época inquisitorial a través de *La vida del Buscón*, gana el Lope de Vega en 1975 con *De Pascual a San Gil*, donde relata el levantamiento del cuartel de San Gil de 1866.

Igualmente, los autores solían volver la mirada a episodios muy concretos de la reciente historia de España para profundizar en la violencia y la barbarie de la que los individuos son víctimas. Existió una inclinación muy considerable a la dramatización de la Guerra Civil española o de cualquier otro episodio vinculado al franquismo. Mientras Martínez Mediero regresaba a la ocupación de Badajoz por el ejército de Franco en *El regreso de los escorpiones* (1971), Luis Matilla utilizaba la farsa para reproducir el ambiente de la contienda a través de tres mujeres de compañía en *Una guerra en cada esquina* (1968). En colaboración con López Mozo compuso *Como reses* (1979), una historia del movimiento obrero español hasta los años de la Guerra Civil.

Este dramaturgo se acercaba al teatro documento cuando recompuso la caída de la República desde el punto de vista de anarquistas y comunistas en *Anarchia* (1970). Esta vez bajo los moldes experimentales del *happening*, Mozo reproducía los bombardeos de la ciudad vasca en *Guernica* (1969) mediante videoproyecciones. Antes de la llegada

de la democracia, el dramaturgo se interesó por la historia más reciente de España en *Matadero solemne* (1969), donde recomponía la ejecución de Miguel García utilizando la estética del ritual, y en *El caserón* (1972), centrada en los últimos años del franquismo. Finalmente, debemos citar otras obras históricas que, aunque profundizaron en la contienda española, lo hicieron de manera más abstracta, como *Fútbol* (1963), de José María Bellido, *Mi guerra* (1966), de Pérez Dann, o *La guerra* (1967), de Miralles.

Igual de recurrente era que los autores inventasen ficciones de ambientación historicista para reflexionar sobre diversos asuntos. Francisco Nieva se trasladaba a un laboratorio medieval en *Es bueno no tener cabeza* (1971), a la Inglaterra del siglo XIX en *El maravilloso catarro de lord Bashaville* (1971) y a un teatro de provincias de principios del siglo XX en *Tórtolas, crepúsculos y telón* (1972). Luis Riaza colocaba nuevamente a la monarquía española como protagonista del drama en *El desván de los machos y el sótano de las hembras* (1974), cuyos temas eran la represión sexual y la moralidad cristiana.

La cuestión sexual fue otro de los temas preferidos por la generación del Nuevo Teatro Español. Martínez Mediero llevaba el asunto a su máximo grado a través de sus personajes femeninos, sobre todo en la ya citada *Las planchadoras*, en la que dos hermanas convierten la cotidianidad en un ritual de grotescas prácticas sexuales y fantasías depravadas. También las obras *Parece cosa de brujas* (1973), compuesta por Luis Matilla y López Mozo, *Farsa de marionetas* (1964), de Martínez Ballesteros, y *Pasodoble* (1971), de Romero Esteo, analizaban las relaciones entre la moral, la sexualidad y el cristianismo en una sociedad que persigue inquisitorialmente el placer.

Aparte de la situación política y la represión ideológica, los jóvenes dramaturgos también volcaban su compromiso en aquellas lacras sociales que estaban destruyendo las sociedades modernas. Aunque en menor medida, dramatizaban las repercusiones del consumismo, el capitalismo y la alienación económica –*Crap, fábrica de municiones* (1968), López Mozo, *El último gallinero* (1969), de Mediero, *La máquina de pedir* (1969) y *La secretaria* (1968), de Ruibal, *Farsas contemporáneas* (1970), de Martínez Ballesteros–, los conflictos entre clases sociales –*El insaciable Peter Cash* (1970), Pérez Dann, *El pensamiento circular* (1963), Martínez Ballesteros–, la cultura subdesarrollada de España –*Malditas sean Coronada y sus hijas* (1968), Nieva–, la explotación colonialista –*El asno* (1962), Ruibal–, la explotación del hombre por el hombre –*Los mendigos* (1961), Martínez Ballesteros– y la incomunicación o el fracaso del hombre contemporáneo y de las relaciones de pareja –*Los novios...* (1964) y *Moncho y Mimi*

(1967), López Mozo, *El taxidermista* (1979), García Pintado, *La cena de los camareros* (1964), Pérez Casaux–.

Por lo que respecta al aspecto formal, sus textos dramáticos presentaban igualmente numerosas coincidencias, aunque realizamos esta afirmación con sumo cuidado y entendiendo que cada dramaturgo utilizaba los recursos estilísticos atendiendo a diferentes propósitos y desarrollando, por tanto, un estilo personal. Una vez aclarado este punto, tal vez lo primero que deberíamos señalar es que las propuestas dramáticas de los autores, debido probablemente a las influencias de las tendencias internacionales y a la obligada adaptación a las condiciones artísticas del T.I., se sometieron a un proceso de depuración en el que los textos se despojaron de lo literario.

No siempre en la misma medida ni con el mismo éxito, los dramaturgos componían obras más ambiguas y esquemáticas que el trabajo escenográfico y actoral debían necesariamente completar. Las composiciones, cuyo estilo ya se anunciaba desde el título –a saber, farsa, oratorio, retablo, fábula–, requerían de los códigos no verbales, como la gestualidad, el vestuario, la modulación de la voz, la danza o la música, entre otros, para que el texto adquiriese un sentido pleno. Salvo que el objetivo fuese el contrario, como en el caso de Romero Esteo o Luis Riaza, las acotaciones serían más reducidas y, en algunos casos, prácticamente inexistentes. Se trataba de propuestas dramáticas flexibles e incluso susceptibles de ser modificadas tras una sesión de ensayo. El hecho teatral se reateatraliza y explora la espectacularidad más allá de lo puramente verbal o lingüístico. Esta indeterminación de los textos de los dramaturgos del N.T.E. es la que señala Fernández Torres (1999a: 30-31) como una seña de identidad de la generación:

Las obras de los “simbolistas” (sigamos llamándoles así) son textos de una violenta teatralidad: sólo en la representación pueden adquirir realmente sentido; en la mera lectura, éste aparece como más abierto, parcelado, incompleto y falto de coacción que los de otras corrientes. Incluso los textos que se basan en un desbordante uso de la palabra, como los de Francisco Nieva, Luis Riaza y, sobre todo, Miguel Romero Esteo, se basan en una estructura que reclama la representación como necesidad para significar; sin ella, sin un determinado tipo de representación, muy a contracorriente de lo habitualmente aceptado, su vuelo resulta corto, circunstancia que quizá explique la mala recepción con la que estas piezas han sido generalmente acogidas. Qué no decir en este sentido de las obras, mucho más austeras y descarnadas desde el punto de vista literario, de Matilla, García Pintado o aun López Mozo: en ocasiones, parecen casi esqueletos o armazones; “trasladadas” sin más a la escena (cómo ocurrió de hecho con algunos de sus estrenos de finales de los 70), eran más su despojamiento o su indeterminación, y no su carácter alegórico o supuestamente crítico, lo que provocaba la frialdad del público.

La influencia de los maestros extranjeros, en este caso, de Artaud, del Living Theatre, Peter Brook o Grotowski, había trasladado el teatro ritual a la escena española. El dramaturgo Luis Matilla (en Isasi Angulo, 1974: 305) hablaba de la necesidad “de descubrir una nueva estética que dé una auténtica dimensión a estas propuestas” y muchos la encontraron en el rito y la ceremonia. Sin embargo, la tendencia más habitual entre los autores de la generación consistió en unir lo sagrado y lo profano, es decir, el ritual y el grotesco (Cornago Bernal, 2000: 146). Los personajes se transforman en oficiantes de una ceremonia en la que abundarán la escatología, la parodia y las acciones degradantes. La deformación de un ritual solemne es la encarnación de la deformación de la sociedad. Tanto *Paraphernalia de la olla podrida, la misericordia y la mucha consolación*, de Romero Esteo, como *El desván de los machos y el sótano de las hembras*, de Luis Riaza, transgreden el componente sagrado del ritual con la estética grotesca, la destrucción de la lógica del lenguaje y la desintegración de las nociones de tiempo, acción y espacio, incluso de personaje, para potenciar una teatralidad. En *Paraphernalia...*, por ejemplo, donde se denuncia de forma orgiástica el fanatismo ideológico de España, el espectador asiste a una prolija ceremonia sacrificial oficiada por los enfermos del psiquiátrico, que, acompañados por un coro griego formado por cocineros dementes, utilizarán la mesa de la cocina como altar de ofrenda. En general, ambas propuestas constituyen el ejemplo más logrado del ritual grotesco español, todo “un juego de traición a todo esquema heredado por la tradición, de transgresión sistemática de convenciones ya consolidadas” (Cornago Bernal, 2000: 149).

La naturaleza cómica-grotesca del género farsesco permitía que los autores subvirtieran las normas sociales, degradaran los valores morales imperantes y cuestionaran las estructuras políticas e ideológicas. La crítica ácida se combinaba con el carácter burlesco y se acompañaba de una elevada teatralidad en el escenario, generalmente expresada a través de formas rituales, que, a su vez, necesitaban de un elaborado trabajo con el cuerpo y la gestualidad por parte de los intérpretes. En las obras *Los muñecos* (1968), escrita por Luis Riaza, el conjunto de cuatro textos breves de Martínez Ballesteros, *Farsas contemporáneas*, que ya hemos citado anteriormente, y *El inmortal* (1972), de Alfonso Jiménez Romero, podemos encontrar algunos de los rasgos que venimos señalando. En esta última, Jiménez Romero armoniza con acierto la ceremonia y la estética grotesca al subir a escena a un matrimonio de clase media y a dos muñecos de trapo que repiten todos sus movimientos al fondo de la escena. Si la pareja de cónyuges iniciaba un baile solemne, los fantoches reproducían los mismos pasos con

gestos desmesurados e interpretaban con patetismo la canción, que destrozaban a gritos. Sobre la intención de la obra, decía el dramaturgo (en Pérez Coterillo, 1972: 36) que se trataba de una “colección de ceremonias crudísimas, violentísimas, alucinantes sobre esta brillante civilización que padecemos y que por dentro rabia, muerde y se destruye a sí misma. El símbolo es ese matrimonio burgués”. La inserción de títeres, marionetas o guiñoles que imitaban las acciones para desvirtuarlas y degradarlas potenciaban la deshumanización de los personajes, reducidos a su componente grotesco.

Como vemos, la bufonada se convertía así en el mejor catalizador de la denuncia social y política. Además, este género disfruta de una dilatada tradición popular que los dramaturgos intentaron aprovechar para acercarse a los públicos no burgueses. La obra *Pasodoble* (1974), muy similar en el planteamiento a *El inmortal*, enfrenta el pensamiento de las dos Españas a través de un matrimonio que ejecutará una ceremonia macabra. En la misma línea grotesquizante que caracteriza su producción dramática, Romero Esteo activó en *Pasodoble* diversos códigos populares que recreaban el ambiente festivo de los medios rurales. Las referencias a la cultura popular y al mundo de los toros, así como los bailes y las canciones típicas del pasodoble que los esposos interpretaban minuciosamente, constituían el marco adecuado para la comunicación con el público.

Una vez más Jiménez Romero componía un éxito de raíz popular que superaría más de mil representaciones en menos de cuatro temporadas (Cornago Bernal, 2000: 115). El espectáculo *Quejío*, llevado a escena por La Cuadra, fue un espectáculo estructurado en diez rituales e integrado únicamente por canciones que, según cuenta el autor (en Pérez Coterillo, 1972: 32), debía rectificar o añadir otras nuevas a medida que avanzaban los ensayos con Távora y su grupo. Los bailes y las canciones de estilo flamenco acompañaban los movimientos de una serie de campesinos que movían un pesado cubo de piedras de un lado a otro del escenario para simbolizar la opresión del pueblo andaluz. Fue un espectáculo inmensamente hondo, quizá por la sencillez casi metafísica de la escenografía y la expresividad intensa pero comedida de los actores, sus gestos y sus bailes, que marcaron profundamente al teatro español del momento.

Aunque también podían presentar un tono existencialista que evidenciaba el sinsentido de la sociedad contemporánea, lo más habitual es que las farsas mantuviesen el color popular y la condición grotesco-burlesca para que el público mayoritario se identificase con facilidad, como explica a continuación el dramaturgo Luis Matilla (en Isasi Angulo, 1974: 300):

¿Cuál es el camino de aproximar el teatro a un público que se desinteresó del mismo como medio de comunicación social o simplemente nunca se interesó por él? Creo que la farsa y la sátira grotesca son un espléndido camino para iniciar esta aproximación. Con la farsa crítica se desencadena una inmediata complicidad escenario-público valiosísima a la hora de lograr dos objetivos: la diversión y la contemplación y análisis de una problemática próximas.

En este proceso de deshumanización de los personajes, los jóvenes autores recurrían a la animalización propia de la farsa, como en las ya citadas *Las jaulas*, *El último gallinero* o *Los mendigos*. Precisamente en esta última del dramaturgo José Ruibal, todos los personajes, a excepción de los mendigos que mantienen su forma humana o, mejor dicho, su humanidad, son animales –jirafa, lagarto, asno, perro, cuervo– o máquinas –los autómatas– que representan a figuras corrompidas por el poder y que el espectador puede fácilmente reconocer en los tipos de su sociedad. En *La máquina de pedir*, asimismo, el protagonista de la obra es un pulpo productor de petroleros que está casado con una mujer, y en *El rabo* (1968) asistimos al diálogo de dos perros que denuncia la crueldad humana. El propio autor explicaba (1975: 40-41) el sentido último de deshumanizar los personajes y sustituirlos por animales:

La existencia de animales o máquinas en la escena tiende a deshumanizar y a distanciar. En la medida que esto ocurre, la obra gana dimensión poética y transcendencia mítica, a la vez que intemporalidad. Estos elementos no son un fin en sí mismos, sino que son vehículos de la perversidad poética del autor, digo que casi sus víctimas, tanto en el plano verbal como en el plástico. [...] Hay quienes han dicho que si otros autores y yo metemos animales en nuestros dramas, lo hacemos con el propósito de “pasar censura”. [...] quienes recurrieron al pasaporte animal pasaron menos veces la aduana que aquellos que se ciñeron a la ley del documento *ad hoc*.

La utilización de la fábula guardaba una estrecha relación, aunque muchos dramaturgos lo negasen, con las leyes de censura. Ya habíamos adelantado que los autores ponían en marcha una serie de estrategias que procuraban ocultar o camuflar la realidad española que estaban satirizando. Para ello, la generación del N.T.E. empleaba la indeterminación espacial y temporal, el lenguaje indirecto o la despersonalización de los personajes, recursos que José Ruibal englobó bajo la etiqueta de “lenguaje planetario” (Miralles, 1977: 50). La esquematización de las figuras poderosas o la inclusión de animales que las interpretasen atendían los mismos propósitos, que eran alcanzar un sentido universal que traspasase las fronteras españolas y evitar, de este modo, la prohibición de la Junta de Censura. En relación con esta idea, es interesante la reflexión que realiza Luis Matilla en una entrevista a finales del franquismo (en Isasi Angulo, 1974: 296):

[...] en estos momentos numerosos autores jóvenes intentamos convertir a nuestros personajes en representantes de grandes grupos que padecen los mismos problemas y que en cierto punto responden de igual forma ante los mismos estímulos. Se trata de universalizar al individuo para regresar a él. Uno de los peligros existentes es un posible esquematismo que se daría, por ejemplo, en un teatro naturalista. Pero como nuestra producción es de orden imaginativo, abierta a la reestructuración literaria y formal de todos los elementos que han de intervenir en el proceso de montaje, no incurre en ese riesgo.

Manuel de Pedrolo (207), ante el mismo entrevistador y ante la misma pregunta sobre la intención de la inconcreción empleada en sus obras, respondía de la siguiente manera:

¿Por qué cree que escogí esa forma teatral tan abstracta, sino para poder pasar a las defensas con que se protege el sistema? Si hubiera concretado demasiado, y en una forma realista totalmente inteligible para todo el mundo, todas mis obras se habrían quedado en el cajón. Se me planteaba este dilema: o no decir nada (y tener las obras en el cajón equivale a no decir nada) o emplear un lenguaje que, sin decirlo todo, insinuase el suficiente número de cosas para que el espectador o el lector atento pudiera comprender lo que me proponía. Así y todo, a despecho de este lenguaje, siempre ha habido dificultades. Concretamente en el caso de *Darrera versió, per ara* (digo yo: que pone en solfa los valores religiosos), recuerdo que en el momento del estreno hubo una campaña de ataques periodísticos tan virulentos que incluso se dijo que la obra caía dentro del Código Penal. [...] Recibí ataques incluso de personas que no habían visto ni leído la pieza.

Otros autores, por el contrario, defendían que la abstracción o el empleo de la fábula constituían opciones estéticas y no un simple medio de salvar los controles de censura. Martínez Mediero afirmaba: “Yo hago uso de la fábula, primero, porque me gusta. [...] Me divierto mucho y lo paso francamente bien. No es extraño que estén prohibidas en montaje comercial. Este tipo de obras conectan de inmediato con el público” (328). Y López Mozo (2001a: en línea), aun décadas después y en nombre de toda la generación, negaba cualquier vínculo entre la técnica y la represión ideológica del régimen: “Nuestra escritura no tenía como principal objetivo burlar ningún control, sino que era el vehículo que considerábamos más adecuado para expresarnos”.

En cualquier caso, los jóvenes dramaturgos encubrían la realidad española incorporando dobles significados a los signos que aparecían en escena, ya fuesen personajes, vestuario, gestos u otros elementos escenográficos. Los símbolos adquirieron una importancia fundamental en la dramaturgia del Nuevo Teatro Español, siendo extraño que una obra que no incluyese el doble sentido. Por esta razón, la mayoría de las obras fueron catalogadas de parábolas políticas, pues a través de los símbolos denunciaban el

sistema dictatorial, que se manifestaba de múltiples maneras. A veces un simple bastón podía representar el poder, un sombrero la autoridad policial o una azada la clase popular.

La producción teatral del N.T.E. fue atacada en numerosas ocasiones por utilizar con cierta simplicidad e ingenuidad este tipo de procedimientos, una acusación que, por lo general, se cumplía, probablemente porque los dramaturgos querían conectar con el público popular (Oliva, 1989: 417). Otros autores, en cambio, incurrían en una excesiva complejidad de los símbolos encriptados que obstaculizaba la comprensión de los espectáculos y dejaban al espectador perdido en las posibles interpretaciones políticas de la obra. El uso reiterado de estas técnicas, por otro lado, acabó por conformar un lenguaje estético que era inmediatamente detectado por los vocales de la Junta de censura, como confirma Alberto Miralles (1977: 48-49): “el invento no sirvió más que para empeorar las cosas [...] La doble crítica no pasó desapercibida a los voraces equipos ministeriales con consignas de genocidio cultural”. Finalmente, el rompecabezas de adivinaciones en que se convirtieron las obras dejó de tener sentido con el paso del tiempo. Lamentablemente, las propuestas más novedosas perdían eficacia en apenas unos años (Oliva, 1979: 9).

Los jóvenes dramaturgos también experimentaron con las nuevas formas escénicas que traía la escena internacional y que potenciaban el carácter performativo del hecho teatral. Cultivado por John Cage y Allan Kaprow, el *happening* sirvió a algunos autores del N.T.E. para deconstruir los códigos tradicionales del género y a otros para replantearse algunas nociones hasta entonces desatendidas, como el papel del espectador del espectador en el espectáculo o la multiplicidad de puntos de vista de una misma función. El ensayo con las formas del *happening* impulsaría el cambio que se estaba produciendo en estos años del paradigma teatral, pues varios dramaturgos se atrevieron a mezclar códigos de comunicación dispares, añadir elementos parateatrales o eliminar la estructura dramática. El texto previo que organiza lineal y lógicamente una historia será sustituido por un guion o incluso la improvisación. Transmitir un mensaje al espectador había dejado de necesitar el signo verbal, de modo que muchas obras prescindirán de diálogos y se convertirán en acciones de gran eficacia y teatralidad.

Blanco en quince tiempos y *Negro en quince tiempos*, ambas de 1967, fueron las propuestas más vanguardistas de López Mozo. Estos *happenings* sirvieron al prolífico autor para experimentar con las formas y buscar nuevos lenguajes visuales al margen de la palabra. Igualmente, en *La flor del mal* (1982), Mozo escribió los diálogos entre paréntesis, como si fuesen didascalias, para asimilar “el papel de los personajes y de sus parlamentos a los de los objetos, los sonidos inarticulados y los olores a sudor, a incienso,

a mar, a muerto y a perfumes diversos que inundaban el escenario” (Mozo, 2001a: en línea).

Sin embargo, el mayor exponente del teatro visual y performativo sería el catalán Joan Brossa, que estrenó de manera temprana *Striptease i teatre irregular* (1966), una obra de setenta y dos breves a mitad de camino entre el *happening* y la instalación. Una de las piezas que dirigió Feliu Formosa con el grupo El Globus, *RRRPRRR*, se basaba únicamente en la entrada y salida del escenario de un conjunto de payasos. En 1968, Brossa también presentaría *Concert irregular*, una defensa sin palabras de la concepción lúdica del arte (Ragué-Arias, 1996: 40). Aunque el reconocimiento de Brossa no llegaría hasta 1982 en el Festival de Sitges, años en que lo dirigía Ricard Salvat, la producción del creador catalán ayudó con numerosas aportaciones escénicas a la renovación del teatro, especialmente catalán, de finales del siglo XX.

Las tentativas con los modelos del *happening* son una muestra más de las influencias internacionales en que se embebieron los nuevos artistas y una confirmación del afán de experimentación y renovación de aquellos códigos teatralmente ya conocidos. La variedad estilística que les caracterizó fue igualmente, como define Pérez-Standsfield (1983: 290) una respuesta estética de su “no-aceptación” de las tendencias imperantes en su medio. En esta dirección trabajarán los grupos independientes que nacieron en paralelo al Nuevo Teatro Español, como vamos a comentar en el apartado que sigue.

2.1.1.2.2. Los grupos independientes

El origen del Teatro Independiente, como ya adelantamos, es preciso buscarlo en todas aquellas formaciones teatrales de carácter no profesional –esto es, agrupaciones amateurs, pequeñas asociaciones o grupos que actuaban en un local de barrio o en parroquias–, pero muy especialmente en los teatros universitarios y de cámara y ensayo. Mientras este tipo de grupos teatrales se desintegraba lentamente por diversos factores, que, resumiendo, eran la inestabilidad, la ausencia de una sala propia, unas condiciones económicas precarias, un público minoritario y la función única por imposición del régimen, a mediados de la década de los sesenta aparecían nuevos grupos con una organización y unos objetivos diferentes a los anteriores.

Los grupos no profesionales que integraron el Teatro Independiente aspiraban a crear un nuevo circuito que fuese una alternativa al teatro oficial y comercial, un nuevo canal que comunicase definitivamente la sociedad española con la expresión artística

innovadora. La mayoría de las compañías estaba formada por actores, directores o escenógrafos que rechazaban categóricamente la concepción y la estructura tradicional del hecho teatral –a veces, ni siquiera habían tenido contacto con ella–, y que se agrupaban bajo un ánimo común de ruptura con las convenciones.

Aunque el calificativo “independiente” funcionó un poco como cajón de sastre en el que incluir a todas las formaciones no profesionales, por lo general, la definición del término se aplicaba a aquellos grupos que buscaban nuevos circuitos al margen de lo comercial, fórmulas de expresión, nuevas formas de organización interna y nuevos públicos. Fue, en definitiva, la “reacción a lo que entonces se llamaba el teatro de “cuello duro” (El Comediantes en Cabal y Alonso de Santos, 1981: 39), una “alternativa socio-político-cultural planteada contra la estructura actual dominante en el país” (Heras en Fernández Torres, 1987: 253).

El primero de los intentos de enunciación de las bases del T.I. vino de la mano de Los Goliardos, para quienes el concepto “independiente”, con el que se autodenominaban, significaba la negación de las jerarquías, de los dictados de la moda o la cartelera y de la supremacía del texto dramático y, con ella, la del autor (1969: 9). A modo de manifiesto, continuaban estableciendo los puntos esenciales del movimiento independiente: “revitalizar el diálogo con el pueblo”, rechazar la “estética al uso”, “crear sus propios laboratorios, escuelas, talleres” y “eludir los locales habituales”.

A diferencia de los grupos universitarios y de cámara, el T.I. rehusaba la sesión única y buscaba el mayor número de representaciones mediante la contratación en salas de teatro y las giras por provincias, que ascendían en verano, cuando las compañías profesionales descansaban. Los grupos independientes valoraban la idea de continuidad de la compañía y de progreso de sus integrantes, pues solo en este camino conseguirían definir un estilo propio e intransferible que acabaría siendo la seña de identidad del grupo. Era tan importante el trabajo en los ensayos del grupo como la revisión posterior de los montajes, aunque lo cierto es que las circunstancias económicas de las agrupaciones apenas permitían contemplar tales objetivos.

La preocupación por la continuidad de su actividad y la estabilidad del grupo les hacía ambicionar un local propio, un lugar en el que ensayar los repertorios y desarrollar la labor de investigación escénica sin condicionantes económicos e ideológicos. Que las compañías independientes contasen con un local les permitiría subsistir al margen del sistema comercial y, en consecuencia, crear un nuevo circuito de distribución. Sin embargo, hasta alcanzar esta meta, que solo unos pocos conquistarían, las agrupaciones

tenían que conformarse con actuar en pequeñas ciudades y locales modestos –casinos, iglesias, salones de actos de colegios, asociaciones de vecinos, templetos de fiestas populares– circunstancia que, aunque no obtuvo el alcance esperado, sí ayudó a la descentralización de la actividad teatral, incluso en mayor medida que los festivales celebrados en provincias por decisión del Ministerio.

Entre los grupos, existía la preocupación por rescatar al público popular y devolverle al espectador que una vez se apartó del hecho teatral el gusto por este género. En busca, por tanto, de un público no burgués, las compañías independientes salieron de gira por las provincias españolas creyendo que allí consolidarían nuevos públicos y nuevos medios de difusión. En este sentido, el grupo Tábano (en Fernández Torres, 1987: 246) definía el T.I. como un “movimiento de política cultural. Su objetivo es ofrecer a las masas obrera y populares de nuestro país una alternativa cultural despojada de la influencia mistificadora de la ideología burguesa”.

Como hicieron sus compañeros del Nuevo Teatro Español, los grupos independientes se acercaron a los núcleos obreros sirviéndose de lenguajes y fórmulas de amplia tradición en la cultura española. Las formas carnavalescas o circenses y con especial predilección la farsa fueron hábilmente renovadas para una comunicación eficaz con un espectador poco habituado al teatro pero familiarizado con aquellos procedimientos populares. A los géneros tradicionales, como el entremés, el romance de ciego o la farsa, se agregaban elementos de la revista, la zarzuela, el cabaret y canciones de copla; y reafirmaban el carácter festivo y popular con canciones, escenas de magia, malabares, elementos de feria y códigos que apelaban al imaginario cultural del pueblo. Igualmente incorporaban a estas formas, según Cornago Bernal (2000: 163), cualquier actuación cotidiana de naturaleza performativa y reconocible socialmente, como un discurso político, una pancarta publicitaria, slogans, mensajes de radio o refranes.

Este tipo de estrategias ya habían sido puestas en práctica por numerosos grupos teatrales de la escena internacional, como el Gran Magic Circus de Jérôme Savary, Théâtre du Soleil de Ariane Mnouchkine¹⁵³ y Bread and Puppet de Peter Schumann. Siendo pionera en este tipo de manifestaciones, Joan Littlewood, la directora inglesa de

¹⁵³ El espectáculo *La semana trágica* (1975), de Grup de l'Escola de Teatre de l'Orfeó de Sants, debe mucho a la aspiración popular de Théâtre du Soleil. Como director, Lluís Pasqual (en Cabal y Alonso de Santos, 1981: 214) había diseñado un montaje que rescataba la voz de las clases populares que protagonizaron los levantamientos de Barcelona de principios del siglo XX. En la obra *1793*, Ariene Mnouchkine había llevado a cabo una revisión de la Revolución Francesa a partir de diferentes lenguajes no textuales, como canciones, danzas, números circenses, títeres y cuadros vivientes de naturaleza popular (Sánchez, 1999: 147).

Theatre Workshop, publicaba en *Primer Acto* una declaración de intenciones que rezaba lo siguiente:

La creación de un teatro popular depende únicamente de nuestra voluntad de abrir grandes puertas y ventanas. Con una materia nueva, actores agudos y mucha imaginación para jugar esas cartas, el desarrollo de un nuevo arte dramático no se hará esperar. [...] El objetivo principal de estas tentativas ha sido acabar con la uniformidad y el inmovilismo del viejo teatro psicológico e introspectivo. Es necesario recurrir lo más posible a la poesía, a la música viva, a los cantos, a las danzas, a una puesta en escena ágil, y, especialmente, a actores y actrices que sean artistas y no marionetas. Hay que liberar el teatro de su miseria, arrancándolo de las manos de los hombres de negocios y de los agentes artísticos, que viven a su costa sin tener nada que darle a cambio. Este gran teatro del porvenir puede y debe surgir en todas partes: sólo falta trabajo y paciencia (1966: 7).

Los postulados expuestos por Littlewood encajan a la perfección con los propósitos de los grupos independientes españoles. Ángel Carmona (1963: 24-25), el director del grupo La Pipironda afirmaba sobre este aspecto

A la palabra definitiva de un teatro popular deben contribuir (verdad de Pero Grullo) las masas populares, siguiendo un proceso lento y trabajoso. [...] No cree, en fin, La Pipironda que las condiciones de un teatro popular (al menos en detalle) puedan ser establecidas a priori. La fórmula de un teatro popular, a nuestro entender, en cuanto receta mágica, válida para todas las ocasiones, no existe. Un teatro popular auténtico será la resultante del esfuerzo solidario de todos: autores, directores, actores, adheridos, simpatizantes y hombres de buena voluntad [...] La Pipironda persigue como objetivo principal la eficacia pedagógica en despertar e iluminar conciencias. [...] Se trata, desde luego, de formar e informar a las masas, pero también (el movimiento se demuestra andando) de hacer lo propio con nosotros mismos. Intentamos, indudablemente, ilustrar al pueblo, pero también nosotros podemos recoger del pueblo muchas y muy provechosas instrucciones. [...] Si vamos al pueblo con la pretensión de mantener incólumes y rígidos unos determinados esquemas culturales y estéticos, caeremos de lleno en la trampa del “despotismo ilustrado”. La experiencia, pues, de La Pipironda ha condicionado, a través de sus actuaciones, el criterio en la elección de las obras a presentar. [...] *La Estratosfera*, de Pedro Salinas; *Navidad*, de Martínez Sierra; *El maestro de minyons*, de Feliú y Codina; *La tabernera y las tinajas*, de Rodríguez Méndez; *El viejo celoso*, de Cervantes; *Fuenteovejuna*, de Lope, adaptación moderna de Rodríguez Méndez y Carmona.

A nivel nacional, habría que destacar, entre otros, la labor de los grupos Esperpento, Els Comediants o Teatro Uno-En Venta. Apenas sin escenarios ni decorados, El Grupo Gil Vicente, que había nacido de un núcleo universitario catalán, se caracterizó por actuar de manera ambulante y al aire libre, a veces, incluso, de manera gratuita, en diferentes comunidades rurales de Cataluña, a las que llevó *La excepción y la regla*, de Brecht, *El retablo de las maravillas* e *Historias de funcionarios*, basada en tres cuentos de Chejov. Habiendo estrenado por primera vez en 1959 en una taberna del barrio

barcelonés de Gracia, La Pipironda también quería llevar su teatro a las capas más populares de la comunidad. En 1965 presentaba la obra de Rodríguez Méndez, *La batalla de Verdum*, con dirección de Ángel Carmona, el director del grupo.

Muy especialmente también subrayamos la actividad de Els Joglars, la compañía de mayor continuidad y éxito de público en la escena española. El grupo catalán investigaba las formas del mimo, la corporalidad y el rito para crear nuevos sistemas de comunicación que partiesen de los códigos populares, como la feria, la comedia del arte, la juglaría y la farsa. La obra *Cruel Ubris* (1972), por ejemplo, parodiaba las diferentes manifestaciones del absolutismo con una estructura farsesca que incluía desde formas circenses hasta mitos de la cultura catalana.

Con características similares, otro espectáculo que combinó con maestría la línea popular con la experimental fue *La murga* (1974), de Francisco Díaz Velázquez y Alfonso Jiménez Romero –este autor del N.T.E., recordemos, ya había creado otra obra fundamental de teatro popular de las últimas décadas del periodo franquista, *Oratorio*–. Empleando la estética esperpéntica, *La murga* expresaba el carácter burlesco con variados códigos y lenguajes de la cultura popular, como el pasodoble, el ambiente de feria rural o la charanga, que hacía las veces de coro griego.

Cuando hablamos de teatro popular desarrollado por los grupos independientes, no podemos dejar de referirnos a la destacable labor de los grupos Tábano y La Cuadra. Con *Castañuela 70* (1970), que consiguió pronto el acceso al circuito comercial, Juan Margallo pretendió –y logró– una sátira de la sociedad española que reunía sobre el escenario el imaginario cultural del espectador con el humor de sal gorda (en Cabal y Alonso de Santos, 1981: 93). Por su parte, Salvador Távora descubrió que la fusión del flamenco y el teatro ritual constituían una magnífica y muy eficaz vía de comunicación artística con el pueblo. Algunos de sus espectáculos, y destacamos *Oratorio*, *Quejío* (1972) y *Los palos* (1975), este último nacido a petición de José Monleón sobre los últimos días de Lorca, marcaron la historia del último tercio del siglo XX. Aun prescindiendo prácticamente del texto, el público conectaba de inmediato con los espectáculos coreografiados y cantados. El acierto de La Cuadra radicó en rescatar la memoria del pueblo y subirla al escenario con el mismo lenguaje del pueblo, es decir, con su música, sus ritmos y sus caracteres.

Resultaba frecuente que los repertorios de los grupos independientes incluyesen algunos títulos de la tradición popular española que colectivamente sometían a un proceso de modificación, actualización o deformación. Como estrategia de acercamiento a los

públicos no burgueses, los grupos rescataban los pasos de Lope de Rueda –*Historia del desdichado Juan de Buenalma*, Los Goliardos–, los entremeses de Ramón de la Cruz –*Caprichos del dolor y la risa*, TU de Murcia– o las farsas de tono esperpéntico de Valle-Inclán –*Farsa y licencia de la reina castiza*, TU de Murcia–.

El afán investigador que compartieron todos los grupos favoreció la irrupción en la escena española de numerosos espectáculos de interés que rompían con la línea estética habitual. Las lecturas de los ensayos de los maestros extranjeros, los viajes a festivales internacionales –cuando los recursos lo permitían– y los talleres de materias específicas fomentaron el conocimiento escénico que los grupos adquirían de forma autodidáctica. El Centro Dramático Madrid 1 (CDM1), fundado en 1968 por José Monleón y Renzo Casali, proponía en su programa didáctico cursos vinculados a las tendencias vanguardistas del panorama internacional y a las materias más demandadas –teatro antropológico, teatro ritual, improvisación, lenguaje corporal y gestual del actor, mimo, escenografía–. La escuela decidió formar un grupo de teatro, el que participaron dos autores del N.T.E., Diego Salvador y Hermógenes Sáinz, para investigar en profundidad las técnicas de identificación y distanciamiento (S.H., 1968: 4-5)¹⁵⁴.

Por el grave desfase cultural de España, las escuelas de arte dramático de Madrid y Barcelona, dirigidas en aquellos años por Francisco García Pavón y Hermann Bonnin, respectivamente, carecían de las técnicas y los métodos experimentales que el T.I. ansiaba aprender. Siendo profesor del Instituto de Teatro de Barcelona, Alberto Miralles fundaría el grupo Cátaro con alumnos del centro para tener “la oportunidad de proponer una alternativa a la rutina o a la interpretación regimentada” y “proponer un tipo de teatro mucho más agresivo y provocador, una mezcla entre Bertolt Brecht y Antonin Artaud” (en Gabriele, 2009: 136). En opinión del director de Els Joglars, ni la formación de las escuelas ni el tipo de teatro que se practicaba en ellas se ajustaba a los ideales que perseguía, por lo que decidió apartarse de este camino e iniciarse en el mimo (Boadella en Cabal y Alonso de Santos, 1981: 107).

La renovación teatral que los grupos deseaban para la escena española no podía hallarla en ningún referente de la cultura española. El T.I. aspiraba a una ruptura definitiva con el paradigma convencional, lo que implicaba, en primer lugar, la eliminación de la

¹⁵⁴ Sobre las actividades del CDM1, véase Gloria Castro, “Gimnasia consciente”, *Primer Acto*, nº 103, 1968, pp. 34-35 y sobre los postulados del grupo Renzo Casali, “En busca del hombre perdido”, *Ibidem*, pp. 18-33.

clásica concepción de teatro supeditado al texto dramático. En una entrevista, Els Comediants aclaraba cuál era el papel de un texto dramático en sus composiciones:

El texto sirve para acabar, redondear o decorar aquello que tú das. Donde no se llega exactamente con la imagen lo acabas de comunicar con la palabra. Algunas veces hemos partido de un texto para hacer un trabajo, pero simplemente como trabajo, no como espectáculo (en Cabal y Alonso de Santos, 1985: 49).

Cualquier elemento escénico o paraescénico, el movimiento, los sonidos o el silencio, será el nuevo punto de partida para la composición de un espectáculo, pero también será un nuevo lenguaje de comunicación teatral igualmente válido, incluso de mayor eficacia que el texto. Uno de los espectáculos que más ovaciones recogió en el medio teatral fue *El joc* (1970) de Els Joglars, un montaje que nació en sesiones de ensayos a partir de improvisaciones motivadas por la emoción que suscitaban determinados colores, ritmos o palabras. Apartada la supremacía de la racionalidad y del logos, el contenido había dejado de ser la parte sustancial del montaje, pues, ahora, el lenguaje con que se expresaba había pasado a un primer plano. Asistimos, entonces, a la reateatralización de la escena, a un proceso de dinamización de los signos teatrales donde la minuciosa puesta en escena se transformará en un acto de presentación, que no de representación (Cornago Bernal, 2000: 27). Será frecuente, casi obligado, que el espectador participe en el espectáculo, que se trabaje principalmente con el cuerpo del actor y que, en definitiva, se transgreda la naturaleza teatral.

La nueva concepción del hecho teatral que proponían las compañías independientes impuso la tendencia a la creación colectiva, que practicaban con asiduidad grupos como Cátaro, Els Joglars, Tábano o Els Comediants, cuya línea estética José A. Sánchez relacionó con el grupo norteamericano Bread and Puppet por sus actuaciones en la calle (1999: 145). En lo referente al proceso creativo los grupos solían organizarse de forma cooperativista, reuniéndose todos los miembros para ensayar y crear colectivamente los futuros espectáculos. Las categorías que definían las funciones específicas, como interpretación, luminotecnia o dirección, se habían diluido y todos los miembros eran creadores. Es más, lo habitual era que aprendiesen todos los oficios teatrales, de manera que una misma persona podía cumplir labores técnicas, escenográficas o interpretativas. Cualquier decisión, asimismo, fuese artística o económica, se sometía a debate. Así lo explicaba el grupo Tábano (en Isasi Angulo, 1974: 418):

El trabajo a realizar, la forma de llevarlo a efecto y cualquier otra circunstancia se deciden contando con las opiniones de la totalidad de los miembros de Tábano. En la confección de textos, y una vez decididos los temas a tratar, cada uno de nosotros aporta un texto desarrollado de acuerdo a las posibilidades personales, que pasa inmediatamente al equipo encargado de su ordenación. Una vez confeccionado un material unitario y coherente, se realiza una discusión a fondo, y tomando en cuenta todos los argumentos, se procede a la redacción de un texto más o menos definitivo que permita comenzar los ensayos, ya que a lo largo de ellos se continuará trabajado sobre él para conseguir una total adecuación entre propuestas literarias, montaje y análisis.

Algunos grupos apostaron por el trabajo colectivo a partir de textos clásicos o títulos extranjeros, ensayando entre todos los miembros y según el interés ideológico o estético de cada agrupación posibles modificaciones, adaptaciones y puestas en escena. El grupo Dragom Dagoll confesaba en una entrevista que prácticamente la totalidad de sus espectáculos nacían de obras clásicas (Bozzo y Sisa en Cabal y Alonso de Santos, 1981: 77). En colaboración con Alfonso Sastre, el grupo Bululú adaptó *La vida es sueño* en su obra *El mito de Segismundo*, que fue una expresión muy considerable del Teatro Antropológico¹⁵⁵. Con dirección de Pere Planella, la EADAG tomó la estructura principal del clásico *Edipo rey* para explorar y transmitir al espectador las emociones subyacentes del mito¹⁵⁶.

La producción de Brecht, por ejemplo, formó parte del repertorio de un considerable número de formaciones no profesionales, incluso de las más reconocidas, como Los Goliardos con *La boda de los pequeños burgueses* o el TEI con *Terror y miseria del III Reich*. Los Goliardos, curiosamente, habían recurrido a la producción de Brecht solo después de haber fracasado durante una gira en provincias con las propuestas populares que había diseñado colectivamente. Aquella experiencia los llevó a concluir que el teatro popular no existía (Los Goliardos en Fernández Torres, 1987: 100). Y añadían:

El pueblo es una abstracción justificadora creada y alimentada por la burguesía instruida del siglo pasado. Solo es posible el teatro de clase o si se prefiere el teatro para la clase. [...] Al teatro solo acude la burguesía. Se haga donde se haga [...] el campo español todavía no ha entrado en la dinámica histórica como factor activo, y por tanto no puede considerarse como clase propiamente dicha. Se trata simplemente de siervos que reaccionan miméticamente al ritmo de sus señores. En consecuencia, se nos impone como tarea necesaria elaborar un teatro dirigido a la burguesía con la finalidad de romper su frente monolítico [...] pretendemos hacer crítica destructiva.

¹⁵⁵ Véase R. Oliveros, “Sobre la experiencia de *El mito de Segismundo*, del Bululú”, *Primer Acto*, nº 122, 1970, pp. 28-37.

¹⁵⁶ Consúltense Pere Planella, “Grupos a concurso: EADAG”, *Primer Acto*, nº 119, 1979, pp. 24-27, 1970 y “El proceso de puesta en escena de *Edip rei*”, *Primer Acto*, nº 122, 1970, pp. 22-27, 1970.

En cuanto a la organización y el funcionamiento, los grupos no percibían ninguna ayuda estatal y todos los recursos de los que disponían –realmente escasos de ordinario– nacían exclusivamente de recaudaciones de los espectáculos o de las aportaciones de los integrantes, que no siempre eran económicas, sino que podría tratarse de una furgoneta, algunas prendas para el vestuario o focos para las actuaciones. Los grupos, en definitiva, mantenía un modelo de autofinanciación y, a diferencia de las tradicionales compañías de teatro, se organizaban a la manera de una cooperativa. Los beneficios que obtenían de las representaciones se repartían igualitariamente entre todos los miembros del equipo al margen de las funciones de cada uno. De este modo, se eliminaba directamente el régimen asalariado y se reafirmaba, de paso, la idea de equipo sin jerarquías.

La precariedad de medios de las compañías constituyó uno de los detonantes de la desintegración del T.I. apenas transcurridos diez de su surgimiento. Las ganancias de los grupos resultaban insuficientes para cubrir los gastos que implicaban un montaje. El sueldo percibido por las actuaciones se desvanecía rápidamente para cubrir las costas por materiales, vestuario, local, dietas durante la gira o transporte. El grupo Ditirambo, por ejemplo, confesaba (en Medina Vicario, 1976: 387) que sus medios habituales se reducían a 7.000 pesetas mensuales para cada miembro, a cambio, claro está, de entre siete y nueve horas de trabajo diario¹⁵⁷.

La cuestión económica dificultó enormemente la continuidad de los grupos en el medio teatral y perjudicó en gran medida los montajes que llevaban a cabo. Así lo resumía Miralles cuando afirmaba: “[i]ban a ser muchas las obra con voto de pobreza” (1977: 101). La falta de recursos era cubierta con imaginación, de modo que los escenarios acabarían poblados de actores que imitaban muebles o inventaban objetos con mímica; pero las limitaciones de orden económico afectaron al tipo de obras o al número de personajes, que cada vez, por la misma razón, resultaban más esquemáticos.

La falta de un local propio también fue otra de las razones del hundimiento del Teatro Independiente, que algunos, como Juan Antonio Hormigón (en Fernández Torres,

¹⁵⁷ Es realmente interesante el cuestionario que *Primer Acto* realizó a cien grupos no profesionales. En la sección “Hacia el Teatro Independiente”, Los Goliardos interrogaban a los grupos acerca de la situación económica, fecha de fundación, las actuaciones realizadas, el estilo estético del grupo, los métodos y lugares de ensayos o las relaciones con la universidad. Véase “Cuestionario: Grupos Independientes”, *Primer Acto*, nº 104, 1969, pp. 13-29. El espacio del cuestionario se prolongó hasta el número 121 de la revista. Entre los volúmenes 165 y el triple –y último de la primera época– 179-180-181, Moisés Pérez Coterillo abordó una empresa similar en la sección temporal “Encuesta/censo al teatro de grupos”.

1987: 283) fechaban ya en 1976. Sin un lugar en el que representar y diseñar una programación propia, la suerte de los grupos quedó sometida a la dictadura de los empresarios. Los otros cauces de distribución que probaron tampoco constituyeron una alternativa estable porque las representaciones se realizaban de manera irregular, cuando no esporádica. Las giras por provincias no surtían efecto pues se trataban de sesiones únicas sin continuidad, dado que todos los grupos se agolpaban en las capitales. Estas circunstancias limitaron inevitablemente la captación de nuevos públicos que, salvo los que acudían fielmente por ideología o inquietud cultural, desconocían los programas de las compañías. Como concluía Pérez de Olaguer (en Fernández Torres, 1987: 178), el público del T.I. resultó ser demasiado minoritario. Ante esta situación, el grupo asturiano Caterna se preguntaba: “¿realmente somos alguna oposición al aparato comercial? ¿Un grano de arena en el desierto?” (en Medina Vicario, 1976: 407).

La búsqueda de un público potencialmente popular y de circuitos alternativos obligó a la itinerancia de los espectáculos. La consecuencia inmediata fue que los grupos se vieron forzados a rebajar el nivel de la puesta en escena. En los comienzos de su trayectoria habían lucido elaboradas escenografías que, a veces, incorporaban dispositivos escénicos sofisticados. Al vagar de un escenario a otro para una única función, los grupos empezaron a poner en práctica un tipo de montaje más sencillo y fácil de montar, desmontar y trasladar en menos de un día.

Si la calidad de los montajes resultó habitualmente precaria y de dudosa calidad, la falta de formación de los miembros de las compañías limitaría igualmente las posibilidades de desarrollo de las mismas. El autodidactismo del T.I. ocasionó que las teorías expuestas por las personalidades de mayor influencia en la vanguardia internacional se asimilaran con cierta superficialidad. A veces, en cambio, estas tendencias se absorbían sin postura crítica y atendiendo únicamente al criterio de la modernidad, lo que derivaría hacia la disposición de espectáculos elitistas que colisionaban con el alcance popular. En el exhaustivo análisis de la encuesta realizada por Los Goliardos a cien grupos independientes, Sanchis Sinesterra detectó que línea estética que declaraban seguir no incluía, por lo general, el teatro popular (1970: 71).

Las carencias de la formación de las compañías repercutían igualmente al trabajo creativo del grupo, cuyos resultados finales no poseían la solidez necesaria. Como afirmaba Cesar Oliva, “[d]esgraciadamente, un buen propósito nunca es garantía de un buen teatro” (1989: 374). El crítico Ángel Fernández-Santos (1966: 11) también opinaba lo siguiente:

La continuidad y, por lo tanto, la posibilidad de perfeccionamiento progresivo de un grupo no-profesional es [...] prácticamente imposible de lograr en las universidades y muy difícilmente en los grupos independientes [...] todas las representaciones no-profesionales de cuantas he visto que puedan considerarse buenas, mostraban, al lado de concepciones admirables, una especie de incapacidad para mantener la obra en el mismo tono de calidad: continuas caídas que indicaban una inevitable coexistencia entre el talento y la falta de rigor. Al grupo no-profesional medio le falta conjunción, engranaje y ligereza de unión entre unos elementos y otros; le falta elasticidad, sabiduría teórica y técnica, es decir: le falta ese conocimiento metódico y racional indispensable para dar a cualquier representación una auténtica talla experimental.

Las relaciones internas de los grupos no siempre fueron armónicas y los conflictos por razones estéticas o ideológicas provocaron el abandono de muchos miembros. Los “desertores” solían cambiar de agrupación, formar una nueva o pasarse al circuito comercial. Por ejemplo, un desacuerdo por el montaje de *Terror y miseria del III Reich* desencadenó la separación de Teatro Estudio de Madrid. Los miembros que estaban a favor de la puesta y no tenían miedo a las repercusiones del régimen conformaron el grupo TEI –que después sería el Teatro Estable Castellano– con un nuevo programa de ensayos y clases diarias con William Layton, Arnold Taraborelli y Juan Carlos Plaza (Plaza en Cabal y Alonso de Santos, 1981: 200).

En cuanto a las relaciones externas, es decir, la comunicación entre los grupos independientes, al T.I. le faltaron la cohesión y la organización necesarias para constituir un movimiento teatral consistente y con verdadera repercusión en el panorama teatral del último cuarto del siglo XX. Por otro lado, las evidentes trabas con la Junta de Censura también entorpecieron el camino de los grupos no profesionales, de los que, dada su ideología, sus espectáculos eran continuamente prohibidos. A veces, incluso, se daba el caso de que el público conservador exigiese la retirada de las obras aun habiendo sido autorizadas por el régimen, como sucedió con *Castañuela*⁷⁰.

Los grupos independientes no tuvieron más remedio que adaptarse al teatro profesional e integrarse en los circuitos comerciales, reacomodando sus propósitos y convenciéndose de que podían cambiar el sistema desde dentro, como ya había propuesto varios críticos y autores¹⁵⁸. La pantomima *Cruel ubris* fue modificada por Els Joglars –añadieron partes textuales– para su estreno en el Teatro Capsa y después en el Teatro

¹⁵⁸ Pérez de Olaguer (Fernández Torres, 1987: 179) pensaba que si las compañías funcionaban profesionalmente, aunque en sentido opuesto al aparato comercial, podrían mejorar la coherencia de los repertorios habituales y asegurar la presencia de un teatro crítico en la escena española. También Buro Vallejo (en García Lorenzo, 1981: 404-405) compartía la misma opinión y afirmaba que los grupos debían deberían “transformar su condición no profesional en una competente profesionalidad, de hecho y de derecho”.

Goya de Madrid. Este tipo de concesiones serían cada vez más abundantes para atraer al público a sus espectáculos. Como explica Miralles (1977: 112)

[...] sin darse cuenta, estaban convirtiendo, al igual que hacía el teatro comercial, su trabajo en un producto mercantil (aunque dirigido a otro público que el burgués) que ya tradicionalmente exigía espectáculos que valieran lo que él pagaba en taquilla, juzgando la calidad por la plástica y el empleo de medios costosos. El Teatro Independiente tuvo que pagar el error con la “quema” –agotamiento y desesperanza ante el trabajo empleado y los resultados obtenidos- de muchos de sus componentes, que vieron la contradicción de los presupuestos tácticos iniciales –el máximo de representaciones en el mayor número de locales- al tener que transportar, descargar, montar, ensayar y representar, para volver a iniciar el proceso y enfilarse camino adelante con decorados muy poco manejables.

Con el final de la dictadura, la mayoría de los grupos no sobrevivió al cambio político. Los que no se desintegraron procuraron adaptarse cuanto antes a las nuevas condiciones de la sociedad de la democracia, sobre todo disminuyendo la carga política de sus propuestas, tal y como explica César Oliva (2004: 78): “[e]ntendieron además de manera inteligente que sus discursos no podían ir eternamente dirigidos contra el poder”. Las compañías más consolidadas intentaron dirigirse hacia el modelo de los “Teatros estables”, que había inaugurado el Teatro Lliure al ser la primera compañía privada en régimen de cooperativa registrada en el Ministerio. Disponer de un pequeño local fue la clave de su progreso, según explicaba uno de sus componentes, Fabiá Puigserver (en Cabal y Alonso de Santos, 1985: 13), en una entrevista:

En realidad no hemos hechos más que resucitar una vieja fórmula que no tiene nada de original. Somos una compañía titular privada en régimen de cooperativa. Y no somos, contra la opinión de la prensa, y de la mayoría de la gente, un grupo independiente. Ni un grupazo, ni un grupito. [...] si a algún mundo teatral estamos vinculados es al teatro independiente, de donde procedemos todos, pero nos parece que nuestra estructura y funcionamiento tienen características específicas que exigen otra denominación.

Tan solo una nómina muy limitada de compañías consiguió constituirse como un teatro estable y aun cuando lo consiguieron no siempre superaban las dificultades. Tras el cambio de signo político, nació el Teatro Estable Castellano, una compañía a medio camino entre lo independiente y lo profesional, que, como sabemos, procedía del TEI. En su programación incluyeron textos que no había sido escenificados durante el régimen: *Así pasen cinco años*, *Tío Vania* o *Don Carlos*, de Schiller. Sin embargo, las salas apenas se llenaban en sus espectáculos y el grupo se extinguió (Plaza en Cabal y Alonso de Santos, 1981: 188-189).

En la sociedad de la democracia, las compañías lucharon por su continuidad en el medio, como veremos en el apartado siguiente, pero la realidad es que fueron paulatinamente desapareciendo del horizonte teatral, a excepción de unas pocas. Desgraciadamente, como expresaba Lauro Olmo, el movimiento del Teatro independiente fue “la historia de otra imposibilidad” (en Medina Vicario, 1976: 26).

2.2. Contexto de la España de la democracia: el teatro en libertad

2.2.1. Periodo de Transición

Con el final del régimen franquista, España iniciaría un nuevo periodo histórico marcado por los numerosos cambios que el país tuvo que afrontar con rapidez para adaptarse a la nueva situación de libertad. Por primera vez, en 1977, se convocaron elecciones generales, de las que salió vencedor Adolfo Suárez, representante de Unión Centro Democrático. Al año siguiente, con la monarquía instaurada, se firmaría la nueva Constitución y, con ella, las 17 comunidades autónomas en que se configuró el país y que eliminaría el centralismo administrativo.

El cambio más notorio, sin duda, fue la desaparición de la censura, aunque aun permanecieron otros males, como la dictadura del empresario o la demanda del público burgués. El 1 de abril entraba en vigor el Real Decreto Ley 24/1977 sobre la libertad de expresión, que fue firmado por el presidente Suárez. La libertad de representación de espectáculos teatrales llegaría nueve meses más tarde, el 27 de enero, gracias al Real Decreto 262/1978, firmado esta vez por Pío Cabanillas. El ministro de cultura redactó igualmente una Orden que establecía las normas de calificación y clasificación de espectáculos y los estatutos administrativos que reglamentarían la actividad teatral (García Lorenzo, 1981: 437-449).

Durante el proceso de regularización de las libertades tuvo lugar una serie de sucesos que desatarían la polémica, seguramente causada por el miedo al retroceso ideológico. El caso es que la permisividad con las escenas sexuales o eróticas sería notablemente mayor que con las propuestas políticas. Mientras Els Joglars era juzgado en un consejo de guerra por su espectáculo *La torna* (1977), otras representaciones con contenidos eróticos o desnudos en escena –¿*Por qué corres, Ulises?* (1975), de Antonio Gala, *La carroza de plomo candente*, de Francisco Nieva y *Equus* (1973), de Peter Shaffer (Oliva, 2004: 44)– fueron aprobadas íntegramente.

Pese a que la Junta de Censura había sido eliminada y la imagen del nuevo gobierno era la de un sistema tolerante y progresista, algunos críticos y autores consideraban que la censura seguía ejerciéndose de forma encubierta. La profesora Virtudes Serrano (1997: 77) ilustra esta situación con el caso de Domingo Miras. El dramaturgo había ganado el Premio Lope de Vega en 1975 con la obra *De San Pascual a San Gil*, pero hasta 1980 no se estrenó en el Teatro Español. Lógicamente, el cambio político había transformado la eficacia y la intencionalidad de la obra. El hecho, además, de que numerosos censores ocupasen cargos políticos en el nuevo periodo tampoco tranquilizaba a la dramaturgia del momento, que vio cómo los censores que habían impedido sus obras años atrás seguían siendo responsables del destino de la cultura española, incluso en la etapa democrática, tal y como relata Jesús Campos (en Siles, 2016: 52) en una entrevista muy reciente:

La censura traumatizó el teatro español durante 40 años, y esa amputación va a estar presente durante mucho tiempo. Y si vamos a casos concretos, ocurre que el último subdirector encargado directamente de la censura fue posteriormente director general del Ministerio de Cultura con el PSOE, consejero de Cultura de la Comunidad de Madrid con el PP, y director del teatro de La Zarzuela. Entonces, por mucho que esas personas se hicieran demócratas y trataran de abordar los temas con una nueva mentalidad, su primera forma de pensar estaba ahí: Habían sido censores. Ya no es que la sociedad sufriera la censura y adquiriera ese hábito, que además quedó inconscientemente en sus genes, sino que los censores concretos, con nombre y apellidos, ocuparon ya en la democracia puestos de responsabilidad en la gestión del teatro. Yo me pregunto cómo se hubiera entendido que algún torturador del franquismo, por ejemplo “Willy El Niño”, lo hubieran nombrado en la democracia director general de Prisiones. Impensable. No ocurrió. Pero el que fue último subdirector del departamento de la censura sí ocupó puestos de responsabilidad cultural posteriormente. Y él no iba a admitir que había autores muy buenos y que se los cargaron. Argumentaría: “Es que eran muy malos, tampoco se perdió gran cosa”. Y ese criterio fue impregnando los despachos donde se adoptaban las decisiones culturales: Que los dramaturgos que queríamos estrenar nuestras obras éramos malísimos. Ya no nos podían censurar, ya no nos podían decir “eso está prohibido”, pero sostenían: “Esas obras no son buenas, que no estrenen”. Y mire, esa es otra forma de censura, que ha pervivido durante mucho tiempo. Y puedo asegurarle que yo la he sufrido. Yo y otros muchos compañeros. Toda una generación de dramaturgos. Aquella gente trató de demostrar que éramos malos para que la acción vil de habernos prohibido pareciese menor.

En lo referente a lo cultural, Unión Centro Democrático daba la orden de crear un Ministerio de Cultura y, dependiendo de él, una nueva Dirección General de Teatro y Espectáculos con mayor presupuesto que en el periodo anterior. Sin embargo, los funcionarios que formaron los equipos de trabajadores de los nuevos organismos procedían del viejo Ministerio de Información y Turismo. La continuidad de los hombres del régimen se interpretó como una perpetuación de los valores tradicionales y se extendió

la idea de que esta situación repercutiría negativamente en el desarrollo de los autores realistas, del N.T.E. y de los grupos del T.I.

Por orden del Ministerio de Cultura también se formó el Centro de Documentación Teatral, que dirigió inicialmente César Oliva. Este espacio pretendía estimular la investigación teatral y constituir un fondo archivístico que recogiese la actividad teatral española. A partir del año 1980, el centro publicó mensualmente el *Boletín de información teatral* y creó la revista *El Público*, desaparecida hace lustros. Con un enfoque estrictamente investigador, desde 2012 el CDT publica la revista online *Don Galán*¹⁵⁹.

La enseñanza teatral asistió a un proceso de rejuvenecimiento que afectaba a la organización y al funcionamiento de las Escuelas de Arte Dramático. El Instituto de Teatro de Barcelona continuó con una línea similar, pero la RESAD de Madrid contó con la dirección de Ricardo Doménech. El nuevo director cambió sustancialmente los programas que ofrecía la escuela y añadió actividades nuevas que enriqueciesen el aprendizaje del alumnado.

El nuevo Ministerio de Cultura llevó a cabo la fundación del Centro Dramático Nacional (C.D.N.), cuya actividad fue iniciada en 1978 con la obra de Rodríguez Méndez *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*¹⁶⁰. Los teatros María Guerrero y Bellas Artes de Madrid fueron las salas en las que el C.D.N. desarrollaría su propuesta escénica. En su primera temporada, Adolfo Marsillach, que creó y dirigió el centro durante las primeras temporadas, llevó al escenario obras clásicas –Cervantes, Lorca o Gorki– y algunas contemporáneas –*Motín de brujas* (1980) de Benet i Jornet o *El rayo colgado* (1980) de Nieva– con la esperanza de rehabilitar el teatro profesional y conquistar nuevos públicos. Sin embargo, Marsillach decide dimitir de su puesto y el funcionamiento del C.D.N. recupera los viejos hábitos mercantilistas y tradicionales.

La Sala Olimpia también estuvo vinculada al C.D.N. y, junto a otras como la Cadarso, Villarroel o Teatro Lliure, jugó un gran papel en la formación de nuevos públicos y en la difusión de propuestas de carácter experimental. A lo largo del periodo de Transición, un considerable número de espacios teatrales nacieron con deseo de renovación, pero desaparecían apenas cumplidos los primeros años de vida a causa de las

¹⁵⁹ Remito a la página web del centro y de la revista: <<http://teatro.es/>> y <<http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum5/numerosAnteriores.html>>

¹⁶⁰ Remito al portal digital del centro para obtener más información sobre la historia, la programación y otros aspectos de interés: <<http://cdn.mcu.es/>>

dificultades económicas. La sala Olimpia, por ejemplo, acogió con frecuencia a los grupos independientes ya profesionalizados que continuaron su actividad en la democracia.

Los supervivientes del Teatro Independiente lograron convertirse en compañías estables, como Dagoll Dagom, La Cuadra o Els Joglars, lo que les permitió solicitar las nuevas ayudas económicas procedentes del sistema creado por Unión Centro Democrático. En 1978, dieciséis grupos independientes, entre lo que podemos destacar a Tábano, Teatro Libre o La Esmerada, deciden crear la Cooperativa de Espectáculos de Teatro Independiente de Madrid (CETIM). La unificación de los grupos proyectaba una mejor coordinación entre las compañías y un mayor aprovechamiento y planificación de sus trabajos, pues solo en esa dirección conseguirían constituir una verdadera alternativa teatral.

La desaparición de la represión ideológica y demás cambios operados desde el final de la dictadura estimularon la visita de compañías, directores y dramaturgos que había rechazado anteriormente cualquier relación con el país –actuaciones, entrevistas o imparticiones de talleres–, bien por su oposición al régimen franquista o bien por las prohibiciones de la Administración. Por fin llegaban a España las manifestaciones artísticas de mayor calado internacional, como la Royal Shakespeare Company, el Teatro de San Petersburgo, la Ópera de Pekin, el Magic Circus y los directores Peter Brook, Ingmar Bergman y Luca Ronconi. Al igual que sucedió con Teatro Laboratorio de Grotowski, muchas otras compañías que habían sido estudiadas y admiradas por los jóvenes creadores españoles ya habían desaparecido. Lamentablemente, el país no pudo disfrutarlas nunca a causa del evidente retraso ideológico, como reprochaba José Monleón (1993: 30).

El ambiente cultural de la Transición conformaba un espacio idóneo para que los dramaturgos anteriormente imposibilitados pudieran acceder libremente a los escenarios. Los autores habían depositado grandes esperanzas en el nuevo periodo político que pronto se tornaron en desencanto cuando sus intentos de comunicación con el público se frustraron una vez más. Las palabras de Rodríguez Méndez al respecto recogen el sentimiento general de los autores, que ya poco importaba que fuesen realistas o simbolistas:

Todos habíamos puesto grandes esperanzas, ahora evidentemente nos parecen excesivas e infantiles, en la llegada de una libertad que nos daría campo abierto para establecer lo que siempre deseamos, la vieja aspiración de nuestro pueblo: la censura y de la colonización que las dramaturgias extranjeras ejercieron desde hace aproximadamente dos siglos. [...] el teatro [...] presenta un aspecto pobre, desvaído, deficiente en grado extremo. Los grandes problemas que el teatro español tenía,

aparecen hoy, tras una perspectiva de diez años, corregidos y aumentados (1988-114).

En la inmediata Transición, el teatro censurado se recuperó en compensación por el perjuicio causado por el régimen, fenómeno que el historiador Ruiz Ramón bautizó como “Operación restitución”. Por fin subieron al escenario sin un criterio lógico, salvo el de haber sido prohibidas, obras de los autores realistas y del Nuevo Teatro Español, como *Flor de Otoño: una historia del Barrio Chino* (1974), de Méndez, *Retrato de dama con perrito* (1976), de Riaza o *El engaño* (1981), de Martín Recuerda (Ruiz Ramon, 1988: 108). De forma paralela, también se ponía en marcha la “Operación rescate”, definida así de nuevo por el historiador. Esta vez se programaron diferentes representaciones de textos de preguerra que habían sido interrumpidas por la contienda y censuradas por el régimen, es decir, obras de Lorca, Alberti y Valle-Inclán.

Sin embargo, tras la apariencia de normalidad escénica, se escondía la inoperancia de estos actos de recuperación de la actividad anterior. Como diría López Mozo (1999a: 18), aquella serie de estrenos fueron “meros actos testimoniales que servían para agradecer los servicios prestados y aliviar la mala conciencia de algunos”. Después del estreno de algunos textos, los dramaturgos no tuvieron continuidad en la escena española y desaparecieron del panorama. El público, por su parte, no mostró interés por unas propuestas que hablaban de un pasado que nadie quería recordar. Además, las formas estéticas, sobre todo las del Nuevo Teatro Español, no terminaban de encajar con los gustos del público mayoritario, quien no estaba culturalmente preparado ni acostumbrado a este tipo de teatro (Ruiz Ramón, 1988: 107). Por el mismo motivo, los circuitos comerciales tampoco prestaron atención a las creaciones del N.T.E., pues los empresarios insistían en la configuración de una escena aferrada a la tradición (Oliva, 2004: 81). En definitiva, como afirma Virtudes Serrano (1997: 77), “[e]l panorama de la autoría teatral se ve unificado en el de-precio social y el des-conocimiento público, hasta formar un conjunto indiferenciado de nombres que casi nada dicen al público que habría que conocerlos”.

En esta nueva España, que “iba más deprisa que su teatro” (Miralles, 1977: 71), varios autores del N.T.E. y críticos de los últimos años del franquismo se reunieron para firmar un manifiesto que se publicó en *La Calle* (nº45, 1979). Allí, denunciaron los diferentes obstáculos que dictaminaban la marginalidad de la autoría española y reclamaban un cambio urgente de las políticas teatrales. Autores y críticos se unían para

evidenciar “la grave castración y la falta de identidad propia que supone para la cultura española la ausencia de un teatro propio” (Oliva, 2004: 81).

Sin embargo, el reciente pasado fue enterrado y, con él, toda la dramaturgia nacida en aquellos años. Como un pacto de olvido, cualquier intento de recuperar la historia era silenciado y, de esta manera, los textos de los dramaturgos seguirían sin ver la luz. Nada mejor que el testimonio de Alberto Miralles, que analizó este fenómeno en su artículo “La memoria asesinada”, para comprender el punto de vista de los autores:

La Transición fue una amalgama de disimulos, olvidos y rendiciones de los que los votantes, de derecha e izquierda, fingieron no enterarse [...] Y por ese deseo de borrar la memoria se olvidaron los pasados infames. Y así pudieron los de antes ser los de siempre. Concretamente, ¿fueron los censores aherrojados? No, continuaron exhibiendo sus ominosas patologías en tribunas públicas, mediante la crítica teatral en diarios y emisoras nacionales, dirigiendo festivales, asesorando la cultura en entidades públicas, decidiendo el destino de las ayudas y recibiendo premios y subvenciones [...]. Sólo el olvido podría hacer tolerable la aventura del futuro, aunque ese destierro de la memoria supusiera perder la identidad. Anclados en el pasado no era posible construir el futuro. Y España soltó amarras, olvidando. Se extirpó como un absceso la capacidad de recordar, se estranguló la memoria. España prefirió olvidar y sonreír y no recordar y entristecerse (1998: 104-107).

A pesar de que el cambio político pronosticaba casi de manera certera el rejuvenecimiento de la situación del teatro español, así como la transformación de sus estructuras, el aparato teatral permaneció prácticamente inmóvil. En el nuevo contexto de la democracia, se volvieron a perpetuar los valores tradicionales. José Monleón explicaría (1993: 31) tiempo después los motivos de la recesión:

La recesión ideológica –o, para que no haya confusión, del pensamiento–, el auge del materialismo neoliberal, el consiguiente debilitamiento de la solidaridad en favor del individualismo, las crisis económicas y éticas del conjunto de las sociedades orientales, los refugios nacionalistas, las nuevas forestaciones históricas y, como consecuencia, el renacimiento del conservadurismo, ha conllevado –en paradójica contradicción con otros discursos, igualmente vigentes e internacionalistas– el dominio de un teatro tradicional, destinado a matar el tiempo, escasamente ligado a los problemas colectivos, desencantado del presente, eco sólo espectacular de las transformaciones tecnológicas, alimentado a menudo de nostalgias de un pasado que muchos creíamos históricamente muerto. El resultado no puede ser otro que el desconocimiento del autor y la evidencia de que nuestra sociedad no ha sido capaz de sostener ese nuevo teatro de la esperanza y de las grandes transformaciones democráticas que se anunció no solo en España sino en todo el Occidente con ocasión de una serie de recientes acontecimientos.

Con el cambio político, la vigencia de las obras de los dramaturgos anteriores comenzó a ser cuestionada. El argumento de que las obras escritas durante el periodo franquista habían perdido eficacia se utilizó para justificar la escasa presencia del autor

español en los escenarios. Es cierto que muchas composiciones estaban demasiado vinculadas a la situación política e incluso pecaban de cierta sencillez expresiva que el hecho de haber sido prohibidas por la censura había encubierto. Estas obras no solo habían perdido eficacia, sino el sentido, pues ya no había oposición contra la que luchar. Como explica José Monleón (2003a: 8) la temporalidad, el “aquí y ahora”, es la característica fundamental del teatro político y, por ella, su actuación en la sociedad es limitada a un momento preciso.

Las acusaciones se extendieron a todos los miembros del Nuevo Teatro Español y su producción se calificó rápidamente como inaplicable o inválidas para el presente de la sociedad española de la Transición. Sin embargo, algunas obras de la generación del N.T.E. tenían un alcance universal que superaba las limitaciones de tiempo y espacio. La materia dramática de los dramaturgos no giraba en torno al régimen franquista, sino que de manera más amplia abordaban asuntos como la opresión, la falta de libertad, la violencia o el conservadurismo ideológico. Había obras, incluso, que habían sido compuestas aprovechando los aires de libertad del cambio político y que planteaban nuevos temas ajenos a los regímenes dictatoriales.

Ni todos los temas tratados por estos dramaturgos, ni la forma de abordarlos habían perdido la vigencia que se les presuponía. Los autores, perjudicados por la coyuntura, detectaban cierta obstinación en eliminar intencionada y prematuramente a los autores. Mientras López Mozo se preguntaba: “¿Cómo podíamos aceptar el retiro de autores que, por nuestra edad, estábamos en plena madurez o incluso en periodo de formación?” (1999a: 19), Alberto Miralles (1998: 108-109) denunciaba con dureza la injusta situación:

Era una visión de corto alcance y mezquino aliento suponer que no hubo obras escritas durante el franquismo que, llegada la democracia, podrían ser válidas. Pero, una vez creado el estereotipo, la moda se hizo imperiosa e irrectificable, pese a los muchos estrenos demostraron que obras escritas hacía más de diez años todavía poseían eficacia y valor dramático en la nueva situación política. [...] El pacto de olvido y silencio fue aplicado de manera inmisericorde y por ello, puede –y debe– hablarse de verdadero genocidio cultural, el de dos generaciones de autores que escribieron contra la Dictadura.

Los autores de la generación realista, por su parte, se vieron igualmente afectados por la nueva situación, ya que fueron tachados, una vez más, de anacrónicos. De acuerdo con la opinión de César Oliva (1989: 262), tal vez con ambas generaciones “la historia haya realizado una injusta prueba. O, más probablemente, el paso del tiempo, unido a determinadas circunstancias sociales, ha producido esta serie de desajustes”.

La llegada de la democracia, aunque anhelada, cogió por sorpresa a los autores de las postrimerías del franquismo. Lejos quedaban ya las represiones ideológicas y las estrategias para burlar la censura, con lo que los autores disponían de absoluta libertad para componer el teatro que tantos años habían deseado. Sin embargo, redefinir las formas y los objetivos, al fin y al cabo, redescubrir su concepción teatral, resultó un proceso complejo. La autoría española se sintió verdaderamente perdida, como explicaba Alonso de Santos en una entrevista (en Cabal y Alonso de Santos, 1981: 156):

Hemos pasado del campo de concentración al laberinto. Hay una sensación de pérdida de las escalas de valores, de las metas, de la realidad, de las posibilidades del ser humano; se han mezclado las generaciones, las estéticas, las formas de vida, las psicologías [...] Estamos en un absoluto laberinto de espejos en el que hemos perdido la identidad. Al menos es como yo lo vivo. Y ésa es una de las funciones del teatro: devolver la identidad.

En torno al año 1981, los grupos independientes había prácticamente desaparecido y la nómina de autores del N.T.E. se había reducido considerablemente, pues varios miembros de la generación abandonaron el teatro o se cambiaron hacia otro género literario –a saber, Pérez Casaux, Diego Salvador, Alfonso Jiménez Romero, Ángel García Pintado, Luis Matilla o Pérez Dann– (Oliva, 1989: 428). Cualquier posibilidad de estreno de textos de autores españoles se perdió igualmente con la disolución del Teatro Independiente. Al igual que otros movimientos vanguardistas, la inestabilidad, la precariedad de los medios de difusión y las insuficiencias de índole estética impidieron que el N.T.E. se asentara como grupo en la escena española (Fernández Insuela, 2009a: 22).

Si no como grupo, de manera individual varios de los nuevos dramaturgos continuaron su trayectoria en el contexto democrático, especialmente visible en el ámbito editorial¹⁶¹. Luis Riaza obtuvo un gran éxito en 1979 con *Retrato de dama con perrito* y después siguió componiendo obras de indudable calidad que, por desgracia, permanecieron en el cajón. Benet i Jornet consiguió estrenar en 1980 *Motín de brujas* y Miralles en 1982 *Céfiro agreste de olímpicos embates*. Romero Esteo continuó con la línea barroquizante en *El vodevil de la pálida, pálida, pálida, pálida rosa* (1975) y *La oropéndola* (1980) y creó para el grupo Ditirambo la obra *Horror vacui* (1983). Mientras Eduardo Quiles componía *La concubina y el dictador* (1978), *Esquilar al señor Buró* (1978) o *Largas noches de mujer* (1981), Francisco Nieva daba a conocer en este periodo

¹⁶¹ Véase Manuel Pérez (1995; 1998a) y Liz Perales (2004).

su faceta de dramaturgo con *La señora Tártara* (1969), estrenada en el Teatro Marquina en 1980 con dirección de Layton y Tarabolterri.

Decidido por la estética experimental y exiliado de los escenarios por ello, López Mozo compone *Muerte apócrifa de Antonio Machado, contemplada por Luis Buñuel* (1979) y *La flor del mal* (1980). Después del éxito cosechado con *Las hermanas de Búfalo Bill*, Martínez Mediero continúa con la estética farsesca en *Los clandestinos* (1979) y *El día que se descubrió el pastel* (1979) y recurre en el nuevo periodo a mitos literarios y mitológicos en obras como *Lisístrata* (1980), y *Juana del amor hermoso* (1982). José Ruibal compuso la pieza *Controles* (1976), pero su actividad dramática irá decayendo lentamente, como la de Diego Salvador, que tras *Cequis* (1977) dejó de escribir teatro.

Martínez Ballesteros, uno de los autores más veteranos del N.T.E., regresa en el periodo de Transición con *Volverán banderas victoriosas* (1977), una obra que se ajustaba a la perfección a la situación política de España, ya que presentaba el enfrentamiento entre la generación que sufrió las consecuencias de la contienda y la que estaba creciendo en libertad. Este mismo asunto es el abordaría López Mozo años más tarde en *Bagaje* (1983).

Los esporádicos estrenos y las numerosas publicaciones son el testimonio de la “llama viva”, que diría Mozo, de esta generación (1999a: 22). Sin embargo, la presencia de los autores del N.T.E. –y de los realistas, a excepción de los autores Buero Vallejo y Antonio Gala– fue disminuyendo hasta casi desaparecer de los escenarios, a los que si subieron fue por lo general para reafirmarse en su estética vanguardista o realista, pues apenas evolucionaron sus presupuestos teatrales, a excepción de aquellos dramaturgos que retornan parcialmente al teatro de construcción más clara aunque incluyan recursos técnicos visuales o dramáticos más elaborados, como es el caso de *Eloides* (1996) y de *Ahlán* (1995), de Jerónimo López Mozo, *Píntame en la eternidad* (2001), de Alberto Miralles, o *Te quiero zorra* (1989), de Francisco Nieva. Mejor suerte corrieron algunos grupos del T.I. en este periodo de Transición. La Cuadra continuó experimentando con las posibilidades del teatro ritual y el imaginario flamenco del pueblo andaluz en *Herramientas* (1977) y *Andalucía amarga* (1980), mientras que La Tartana comenzaban su andadura en 1977 con *Polichinela*.

Antes de que varios de sus miembros abandonaran la agrupación para formar la compañía El Búho y Uroc¹⁶², Tábano recurrió a algunos títulos clásicos tras el cambio

¹⁶² Creadas ambas agrupaciones por Juan Margallo, apostaron por la experimentación con las formas de la improvisación y las técnicas vanguardistas, pero las limitaciones de diversa índole hicieron que se

político y se atrevió con la puesta en escena de textos de Brecht –*Schweyck en la II Guerra Mundial* (1977)–, Cervantes –*El nuevo retablo de las maravillas* (1979)–, Shakespeare –*Un tal Macbeth* (1980)– y Darío Fo –*La mueca del miedo* (1982)–. Con unos resultados de gran calidad, el Teatro Lliure también parecía centrar su interés en la programación de obras extranjeras (Oliva, 2004: 87). Tras tres años sin subir al escenario con una pieza nueva, Els Comediants regresaba en 1979 con *Sol Solet*, una obra de carácter festivo que cosechó un considerable éxito de público. La otra compañía catalana por excelencia, Els Joglars, ya recuperada de los juicios por *La torna*, siguió trabajando en la misma línea estética e ideológica que había iniciado durante el franquismo y compuso espectáculos de gran compromiso, como *M-7 Catalònia* (1978), *L’Odissea* (1979), *Laetius* (1980) y *Olimpic Man Movement* (1981).

Disputando la cartelera, el teatro convencional continuó su actividad en el nuevo periodo histórico como si nada hubiera ocurrido. Las salas comerciales insistían en las producciones frívolas y en los espectáculos arrevistados, que con los comediógrafos del momento –José Alonso Millán, Julio Mathias o Eloy Herrera– componían a medida de los intérpretes más conocidos entre el público mayoritario (César Oliva, 2004: 83). El formidable éxito de Lina Morgan hizo posible que alrededor de estas fechas la actriz consiguiera su propia compañía y adquiriera el local La Latina. Con la desaparición de la censura, las comedias aumentaron el componente erótico aprovechando el aire liberal que había proporcionado el destape. Como los desnudos femeninos, tan presentes en el cine, constituían el mejor reclamo de público, las salas comerciales programaban ininterrumpidamente este tipo de comedias, que podían aguantar con éxito toda la temporada en cartel.

La tradicional comedia burguesa también encuentra su lugar en el contexto democrático y los dramaturgos que estrenaban con asiduidad durante el régimen –Torcuato Luca de tena, Alonso Millán, Alfonso Paso, Ana Diosdado, Jaime Salom o Ricardo López Aranda– continúan su trayectoria con absoluta normalidad. Las relaciones de los matrimonios burgueses, las infidelidades y los enredos amorosos siguieron subiendo al escenario, aunque los dramaturgos intentaron adaptarse, desde una postura sensacionalista y oportunista, a los nuevos asuntos surgidos tras el final de la dictadura, como el divorcio, la liberalización de las mujeres o la coyuntura política.

diluyeran. Finalmente, Margallo y algunos de los miembros de las compañías se reconvierten en El Gayo Vallecano, una compañía con local estable en el que trabajar de forma desahogada (Juan Margallo en Cabal y Alonso de Santos, 1981: 99-100).

Mientras las carteleras rebosaban comedias e importaban musicales extranjeros, y los autores anteriores a la desaparición del régimen intentaban adaptarse a los parámetros de la nueva sociedad de la democracia, en torno a los primeros años de la década de los ochenta, casi coincidiendo con el fin de la Transición y la llegada del partido socialista, un conjunto de jóvenes dramaturgos irrumpía en el panorama teatral español.

2.2.1.1. Un nuevo relevo generacional

La crítica teatral que redactó Fernando Samaniego para *El País* (23/10/1982) acerca de los estrenos de *Vade Retro!* y *El álbum familiar* anunciaba el nacimiento de una nueva generación, en la que se incluía, claro está, a Fermín Cabal y José Luis Alonso de Santos. Apenas una semana después, Andrés Amorós confirmaba en *Diario 16* la presencia de un nuevo grupo encabezado por Cabal y Alonso de Santos. Desde la revista *Pipirijaina* (24/01/1983) y casi un año después de las primeras menciones, el crítico Moisés Pérez Coterillo notificaba la llegada de un “relevo generacional”. En 1985, Fermín Cabal y Alonso de Santos publicaban *Teatro Español de los 80*, en cuya introducción presentaban el trabajo como una “colección de entrevistas con algunos de los creadores más destacados de la última generación” (9). En el mismo volumen, Alonso de Santos consideraba que la formación la supuesta nueva promoción había sido un mero producto de la casualidad:

[...] llegué al teatro cuando se estaba dando un recambio generacional, que aún no ha terminado porque a quienes vamos a recambiar se resisten, y hacen bien... Se estaba formando una generación de recambio y el azar quiso que yo estuviera dentro. Eran los años del TEM, de los comienzos del teatro independiente [...] (en Cabal y Alonso de Santos, 1981: 148).

Aunque la crítica les llamó también “Generación puente”, Ignacio Amestoy prefirió la etiqueta “Generación de la Transición”, en la que los límites eran ciertamente confusos, sobre todo porque incluyó a dramaturgos coetáneos y a otros más jóvenes que pertenecían al grupo generacional siguiente, como explica Virtudes Serrano (2004: 55). Bautizados finalmente como “Generación de los 80”, los intentos de clasificación y de definición de unos rasgos comunes fueron numerosos, según informa Cristina Santolaria (1999: 33). La mayoría de los especialistas que se arriesgaron a tal empresa –Patricia O’

Connor, Phyllis Zatlin, Candyce C. Leonard y César Oliva¹⁶³– coincidieron en que la utilización de la estética neorrealista confería entidad de grupo a esta serie de autores aparecidos en los inicios de la década de los años ochenta. Sin embargo, resultaba difícil establecer los límites que diferencian a unos dramaturgos de otros, debido a que, al margen de la estética realista, no existían otros factores homogéneos que permitiesen aglutinarlos en una generación. Entre los dramaturgos no se estableció ninguna unidad temática ni formal (Santolaria, 1999: 34), como demuestran las evidentes diferencias estilísticas de obras como *El álbum familiar* (1982), de Alonso de Santos, *Vade Retro!*, de Fermín Cabal o *Ederra* (1981), de Ignacio Amestoy. La estética realista, además, tampoco fue un rasgo excluyente de esta promoción. En el periodo de Transición, los autores de la generación realista siguieron cultivando las formas del realismo y hasta en la producción del Nuevo Teatro Español se percibe cierta inclinación hacia esta estética –valgan como ejemplo *El jardín de nuestra infancia* (1984), de Miralles, o *Es mentira* (1980), de Jesús Campos–.

Aparte de ya citados José Luis Alonso de Santos y Fermín Cabal, los otros dramaturgos que fueron incluidos en la nueva promoción de la Transición fueron Sanchis Sinesterra, Alfonso Vallejo, Ignacio Amestoy, Álvaro del Amo, Rodolf Sirera, Fernando Almena y Sebastián Junyent. Todos ellos, y aun no pudiendo considerarles oficialmente una generación, desarrollaron una nueva forma de concebir el teatro, cuyos rasgos definitorios serían el humor como vía de expresión, el hiperrealismo como opción estética y el tratamiento de temas de actualidad como manifestación de su compromiso social.

Desenvolviéndose con comodidad en los moldes de la comedia, los dramaturgos tratarán, más bien retratarán, las nuevas lacras sociales, como la delincuencia o el consumo de drogas –*Caballito del diablo* (1981), Fermín Cabal, o *Yonquis y yanquis* (1996), José Luis Alonso de Santos –, la nueva situación política y social –*¿Fuiste a ver a la abuela?*, Fermín Cabal (1979) o *Trampa para pájaros* (1990),–, el conflicto ideológico entre los progresistas y reaccionarios –*¡Tú estás loco, Briones* (1978), Fermín Cabal, y *Hay que deshacer la casa* (1985), Sebastián Junyent–, el comportamiento humano –*Geografía* (1983), de Álvaro del Amo– o la cuestión de la independencia femenina –*Señora de...* (1986), *Gracias, abuela* (1989) y *Solo para mujeres* (1993), de

¹⁶³ Véase Patricia O'Connor, "La primera década posfranquista teatral: balance", *Gestos*, nº 3, 1987, pp. 117-124, Phyllis Zatlin y Candyce Leonard, "Entrevista con J. L. Alonso de Santos", *Estreno*, XI.2, 1985, pp. 4-6, César Oliva (1989: 425-463) y Phyllis Zatlin (1988).

Sebastián Junyent y la pieza breve *Los buenos malos tratos* (2005: ed. Dig.), de Fernando Almena—.

La mayoría de las obras de este periodo, a excepción de algunos vaivenes como el de Fermín Cabal con *¡Esta noche, gran velada!* (1982), guarda una clara intención de denuncia y revisa la sociedad de su tiempo con mirada crítica. Sin embargo, el concepto de compromiso varía considerablemente en el posfranquismo, sobre todo porque los nuevos dramaturgos evitan la agitación política y suavizan la ideología de sus composiciones. Si las generaciones precedentes habían luchado abiertamente contra un régimen y lo había hecho de forma colectiva, ahora los dramaturgos del contexto liberal abandonarán el drama colectivo y sustituirán al pueblo por individuos anónimos de la realidad contemporánea (Serrano, 1997: 86).

Próxima al costumbrismo, la producción de estos autores subía al escenario la realidad más cercana al público y recurría a la intertextualidad de ambientes reconocibles de la cultura popular (Zatlin, 1988: 124). Tanto los personajes, como el marco y los asuntos son extraídos habitualmente de los entornos más castizos y que mejor reflejen los conflictos de la sociedad española de la democracia. Las piezas que reflejan de manera más exacta lo expuesto hasta ahora serían *Bajarse al moro* (1984) y *La estanquera de Vallecas* (1981), ambas de José Luis Alonso de Santos. En un tono cómico, el dramaturgo nos sumerge en Lavapiés y Vallecas, los barrios más populares de Madrid, para retrasmir el ambiente marginal en que se devuelven chulapos, ladrones y traficantes de medio pelo que protagonizan ambas historias. Al igual que sus coetáneos, Alonso de Santos reprodujo miméticamente el lenguaje castizo y el acento marcado de las zonas madrileñas más profundas, lo que, acompañado de una gestualidad pronunciada y una vestimenta muy precisa, ocasionaba situaciones de alto contenido humorístico.

Los dramaturgos del posfranquismo, como los denominó César Oliva (1989: 425), sometieron las fórmulas realistas, como el sainete, el entremés y demás manifestaciones del género chico, a un proceso de reescritura, es decir, de actualización. La revisión de este conjunto de formas será una constante en la producción de estos dramaturgos e igualmente en la de generaciones posteriores, pues el gusto por la marginalidad, rasgo propio de la posmodernidad, encajará adecuadamente con los personajes y los ambientes de la tradición costumbrista española. En obras como *El cero transparente* (1980), de Alfonso Vallejo, *¡Ay, Carmela!* (1987), de Sanchis Sinesterra o *El álbum familiar* (1982), de José Luis Alonso de Santos, son recurrentes el uso de técnicas cinematográficas y la desaparición del tiempo y del espacio, incluso de la estructura dramática. Era habitual

igualmente que a una situación realista se le añadiesen planos irreales u oníricos que rompiesen la lógica interna del drama y que, por tanto, reforzasen la carga lírica o metafórica de la historia.

La realidad histórica, por último, adquiere una relevancia considerable en la producción teatral de los primeros dramaturgos del posfranquismo. A través de personajes anónimos, revisan algunos episodios de la historia reciente en un intento de recuperación de la memoria histórica del país. Mientras la obra *¡Ay, Carmela!*, tal vez una de las más exitosas del teatro español del siglo XX, retrocede a los años de la contienda desde la perspectiva de dos comediantes ambulantes¹⁶⁴, *Guernika, un grito, 1937* (1996), de Ignacio Amestoy recrea los bombardeos de la ciudad. En *Dionisio Ridruejo. Una pasión española* (1983), el mismo dramaturgo dramatizó la enajenación mental de un militar para retomar los discursos políticos de esta reciente figura histórica y explorar la ideología fascista de la dictadura. En homenaje al título casi homónimo de Brecht, *Terror y miseria en el primer franquismo* (1979), de Sanchis Sinesterra, reconstruye la historia amarga de los primeros años del régimen de Franco a través de nueve episodios que compilan los horrores de esta época.

También será frecuente el retroceso a épocas más pretéritas que analicen las actuaciones nefastas de España. Una vez más a cargo del autor valenciano, la Trilogía americana vuelve los ojos a los hechos más oscuros de la conquista del nuevo continente en las obras *El retablo de Eldorado* (1985), *Lope de Aguirre, traidor* (1992) y *Naufragios de Alvar Núñez* (1992)¹⁶⁵. Según indica Virtudes Serrano (1997: 79), esta práctica no es exclusiva de los autores de esta promoción, ya que en este periodo también será frecuente que dramaturgos de generaciones anteriores trabajen con materiales de la historia española más reciente —*El sueño de una noche española* (1982) y *Sangre de toro* (1983), Rodríguez Méndez; *Carteles rotos* (1982), Martín Recuerda; *Pablo Iglesias* (1984), Lauro Olmo; *Yo, maldita india...* (1988), López Mozo; *La monja alférez* (1986) y *El doctor Torralba* (1988), Domingo Miras—.

Como vimos anteriormente, la situación política inmediata, es decir, la sociedad de la Transición y la democracia, constituirá la materia dramática de numerosas piezas,

¹⁶⁴ Antes del estreno y del consiguiente éxito de *¡Ay, Carmela!*, José Sanchis Sinesterra ya había publicado un manifiesto sobre su concepción teatral, que aglutinó bajo el concepto de “Teatro Fronterizo”. Véase *Primer Acto*, nº 186, 1980, pp. 88-89.

¹⁶⁵ Véase Virtudes Serrano, “Teatro de revisión histórica: descubrimiento y conquista de América en el último teatro español”, *Teatro (Revista de Estudios Teatrales)*, 6-7, diciembre 1994-junio 1995, pp. 127-138 y Andrea Flachmoyer, “La ‘Conquista de América’ en el drama español actual”, Fritz y Pörtl (2001), pp. 81-88.

bien adoptando el “aquí y ahora” o bien estableciendo una correlación con otros momentos históricos del pasado español. La realidad del País Vasco en este periodo, marcada por la violencia del terrorismo, determinan categóricamente el corpus dramático del bilbaíno Ignacio Amestoy. Los problemas internos de la comunidad se harán explícitos en obras como la anteriormente mencionada *Ederra, Doña Elvira, imagínate Euskadi* (1985), *Betizu. El toro rojo* y la más reciente *La última cena* (1992)¹⁶⁶. Por otro lado, cuando Fermín Cabal regresa a los escenarios en la década de los noventa con *Ello dispara* (1990) también se sumergirá en la realidad política más inmediata del país, sobre todo en *Travesía* (1993) y *Castillos en el aire* (1995), en las que realiza una dura crítica a la corrupción del Partido Socialista Obrero Español.

A mediados de la década de los ochenta y con características similares a las señaladas para los nuevos autores posteriores a la dictadura, el teatro español asiste al surgimiento de un conjunto de dramaturgas que conseguirán mantenerse en el medio escénico y consolidar su trayectoria. Concha Romero, Maribel Lázaro, Pilar Pombo, María Manuela Reina, Lidia Falcón y Carmen Resino conformarán la primera generación de dramaturgas de la historia del teatro español¹⁶⁷. Antes de la aparición de esta serie de autoras, que decidieron asociarse alrededor de 1984, existieron diferentes mujeres que asumieron la dirección escénica y la autoría teatral, pero ciertamente de una manera puntual e individual, no como conjunto consolidado. El fenómeno que reseñamos en este periodo se corresponde a una aparición de dramaturgas incomparable a ningún otro en la historia, especialmente porque se trata de un grupo numeroso que perdurará en el tiempo y cuya labor será continuada en el futuro por otras promociones más jóvenes de dramaturgas. Entre los temas más comunes de este conjunto de autoras, que podrían

¹⁶⁶ Sobre el tratamiento del terrorismo en la obra dramática del autor vasco, consúltese Manuela Fox, “El terrorismo en el teatro de Ignacio Amestoy: de lo particular a lo universal”, *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 20, 2011, pp. 59-77.

¹⁶⁷ Consúltese Virtudes Serrano, “Dramaturgia femenina de los noventa en España”, en Martha T Halsey y Phyllis Zatin (eds., 1999: 101-112), “Hacia una dramaturgia femenina”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 19, 3, 1994, pp. 343-364, “Dramaturgia femenina fin de siglo. Estado de la cuestión”, *Arbor* CLXXVII, 699-700, 561-572 pp., 2004 y “Fragmentos de vida. Piezas breves de autora en el siglo XX”, en José Romera Castillo (ed., 2011: 193-210); Pilar Nieva de la Paz, *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1993; Patricia W. O’Connord, *Dramaturgas españolas de hoy. Una introducción*, Fundamentos, Madrid, 1988; Concha Romero, “Dramaturgas españolas: presencia y condición en la escena contemporánea”, *Estreno*, 19.1, 1993, pp. 17-29; Lourdes Ortiz, “Nuevas autoras: coloquio”, *Primer Acto*, nº 220, 1987, pp. 10- 21; María Victoria Oliva, “Las dramaturgas se asocian”, *El Público*, nº 43, p. 41, 1987; Juan Antonio Hormigón (dir.), *Autoras en la historia del teatro español (1500-2000)*, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, vol. III (1975-2000), 2000; Wendy-Lyn Zaza, *Mujer, historia y sociedad: la dramaturgia española contemporánea de autoría femenina*, Ediciones Reichenberger, Kassel, 2007 y finalmente Itziar Pascual, *La AMAEM Marias Guerreras. Asociacionismo de mujeres y acción cultural*, Universitat Jaume I, Castellón de la Plana, 2014.

agruparse bajo el título la problemática social, política y femenina, cabe destacar la denuncia de una estructura patriarcal opresora, generalmente encarnada en la familia o en el trabajo, y las relaciones entre la mujer y las diversas formas de poder –*Ultimar detalles* (2004), Carmen Resino; *Remedios* (1987), Pilar Pombo; *La fosa* (1990), Maribel Lázaro; *Yo no quiero ir al cielo (Juicio a una dramaturga)* (2004), Paloma Pedrero–, la exploración de la sexualidad y el cuestionamiento de los roles de género –*La llamada de Lauren* (1984) y *El calor de agosto* (1989), de Paloma Pedrero–, el fracaso de las relaciones de pareja –*Usted también podrá disfrutar de ella* (1973), Ana Diosdado; *¿Tengo razón o no?* (2004), Concha Romero; *Un maldito beso* (1994), Carmen Resino–, la violencia de género –*Tres idiotas* (1987), Lidia Falcón; *Sobre ascuas* (1996), Margarita Sánchez Roldán; *La cinta dorada* (1988), María Manuela Reina– y la historia, si bien estrechamente vinculada a personajes femeninos, ya sean reales o ficticios –*Un olor a ámbar* (1983) y *Ulises no vuelve* (1973), de Carmen Resino; *Los sueños eróticos de Isabel Tudor* (1992), Carmen Resino; y *Juego de reinas o razón de Estado* (1991), Concha Romero; *Las murallas de Jericó* (1979), Lourdes Ortiz–.

A partir del año 1975, tal y como venimos exponiendo, la escena española configura un horizonte de límites difusos por la diversidad temática y estilística. Las distintas generaciones de dramaturgos que convivieron –y seguirán conviviendo– configuran una suerte de miscelánea de tendencias y corrientes que imposibilitarán las clasificaciones rigurosas. En las etapas posteriores a la Transición comprobaremos que esta pluralidad será la característica primordial del nuevo contexto posmoderno, que analizaremos en el apartado consecutivo.

2.2.2. La consolidación de la democracia

La nueva política aplicada por el primer gobierno socialista de la historia española introduce varios cambios en el ámbito cultural que afectarán, como es lógico, al panorama teatral del país a partir de 1982, fecha en que se celebraron las elecciones. El partido ganador se ocupó inmediatamente de las cuestiones referentes a la cultura teatral, conformando un programa que centraba su atención en la búsqueda de una identidad cultural, en el fomento de la diversidad y en la protección del patrimonio artístico nacional (Oliva, 2004: 113). La continuidad del gobierno socialista, que permaneció al frente del país durante más de una década, permitió que las estrategias se llevaran a cabo con coherencia, aunque no siempre con la conformidad de la autoría española.

Una de las primeras medidas consistió en el aumento del presupuesto destinado al teatro, incluyendo una mejoría de los fondos para el Centro Dramático Nacional y otras salas de titularidad pública. El gobierno socialista también ordenó la fundación del Instituto Nacional de Artes Escénicas y Música (INAEM), que englobaba las viejas Direcciones Generales de Música y Teatro y la Administración de Teatros Nacionales y Festivales de España. El INAEM financió la creación de la Compañía Nacional de Teatro Clásico en 1986 que dirigió Adolfo Marsillach y que pretendía la difusión del patrimonio teatral español, muy especialmente del Siglo de Oro¹⁶⁸. La nueva institución comenzó a patrocinar nuevos certámenes de teatro, entre ellos el Festival de Almagro, dedicado al teatro clásico, y el de Cádiz, en el que por primera vez se sometían a análisis las nuevas corrientes escénicas de Iberoamérica.

En relación con estas medidas, el Ministerio de Cultura había puesto en práctica una nueva política de festivales que buscaba la renovación del panorama teatral (Oliva, 2004: 120). Al Festival de Sitges y al de Valladolid, que sobrevivieron a los cambios políticos, se sumaron en 1983 el Festival de Granada, los Encuentros de la Universidad de Murcia, ambos destinados a la investigación y exhibición de nuevas tendencias, y el Festival de Mérida de teatro clásico. También se creó el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, una institución de carácter experimental que acogió y promocionó, a pesar de su corta duración, la actividad de la autoría novel y los movimientos vanguardistas de la escena española e internacional.

En el proyecto de rehabilitación de la situación del teatro español, se puso en marcha la apertura y remodelación de diferentes salas distribuidas por toda la geografía española para fomentar una actividad teatral adaptada a los avances escénicos. A medio camino entre la empresa y lo público, el partido socialista constituyó diversos locales concertados que estaban principalmente destinados a la programación de obras no comerciales. Sin embargo, todo tipo de entidades –teatros privados, públicos, compañías no profesionales, festivales o salas alternativas– estaba en disposición de recibir subvenciones gracias a que en 1985 entró en vigor la Orden Ministerial de Ayudas al Teatro. La nueva política de subvenciones despertó cierta intranquilidad entre la autoría

¹⁶⁸ Para más información sobre la historia de ambas entidades, adjunto la página web del Instituto Nacional de Artes Escénicas y Música y de la Compañía Nacional de Teatro Clásico: <<http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/artesescenicas.html>> y <<http://teatroclasico.mcu.es/>>

española, ya que preveía un elevado intervencionismo por parte del Estado, de quien se sospechaba que atendería a criterios de rentabilidad económica.

Desafortunadamente, el pronóstico de los dramaturgos se cumplió antes incluso de lo esperado y la cartelera del país apenas salía de la programación de éxitos comerciales, musicales y reposición de clásicos, que tenían una capacidad de recepción muy considerable. Es verdaderamente revelador que el mayor éxito de público de la primera temporada de la etapa socialista fuese la reposición de *Tres sombreros de copa*. Tal y como afirmó César Oliva (2004: 184), la ambición económica se impuso a la calidad y a la imaginación. El monopolio de los espectáculos comerciales forzó la desaparición progresiva de la dramaturgia española. Mientras la escena agonizaba cada vez más, los teatros públicos eran financiados con presupuestos desorbitados y cualquier proyecto, fuese de interés o no, requería necesariamente de las ayudas estatales para realizarse, lo que imponía unas condiciones difícilmente superables para los creadores comprometidos.

Desde los primeros años que siguieron al final del periodo de Transición hasta casi la actualidad, las obras de planeamientos ligeros y de baja calidad artística ocuparán la mayor parte de las carteleras del país. El tradicionalismo, tanto formal como ideológico, quedó anclado en la escena española, en la que predominaban las comedias de conflictos banales y finales felices de autores como Rafael Mendizábal, Alonso Millán, María Manuela Reina, Antonio Gala, Ana Diosdado o Jaime Salom. Los teatros públicos también reponían obras clásicas nacionales y extranjeras, algunas de gran interés y con importante carga política. Sin embargo, la recaudación de este tipo de espectáculos apenas lograba un tercio de lo ganado en la empresa privada, por lo que los centros comienzan a incluir en su programación obras de Zorrilla, Lope de Vega, Calderón y hasta Benavente, junto a los habituales textos de Mihura, Poncela, Benavente, Arniches, Muñoz Seca, Paso o Casona.

Los espectáculos de revista siguen asegurando las mejores cifras gracias al humor fácil, los enredos imposibles y la presencia de actores populares. En la temporada 1989-1990, por ejemplo, Antonio Gala, que ya había conquistado al público con *El hotelito* y *Samarkanda*, consiguió una de las mejores recaudaciones con el musical *Carmen, Carmen*. Las fórmulas de este género eran un buen reclamo de públicos y los musicales de mayor éxito en el extranjero eran inmediatamente importados y traducidos, como *Jesucristo Superstar* o *Runaway*. Comentaba al respecto la dramaturga Lidia Falcón (en Leonard y Gabriele, 1990: 258-259):

[...] la revista de corte antiguo, eminentemente machista, como *Carmen, Carmen*, está teniendo un éxito imparable, como también lo tuvo la que protagonizó Concha Velasco, *Mamá, quiero ser artista*, cuya estética, argumento y música corresponden al más rancio repertorio de hace veinte años. [...] El público español, ayuno de formación cultural, sigue prefiriendo los productos de menor calidad. Pero es que la formación cultural del pueblo español es otra asignatura pendiente de la democracia.

Desde el extranjero, la escena española recibía algunos espectáculos de gran calidad que asombrarían positivamente a la crítica y a los públicos más especializados, como sucedió con el montaje de *Las amargas lágrimas de Petra von Kant*, de Fassbinder, o la puesta en escena de obras de Brecht, *El círculo de tiza caucásico* y *La ópera de tres peniques*, a cargo del Berliner Ensemble en Barcelona (Oliva, 2004: 138). Pero quizá fuese el reconocido director británico, Peter Brook, el responsable de una de las mayores sorpresas del panorama nacional —e internacional, desde luego—. En 1985, los estudios de cine Samuel Bronston se convertían en el escenario de *Mahabharata*, un espectáculo de doce horas basado en una epopeya hindú a través de la cual Brook exploraría las relaciones entre las culturas escenificando la historia en diversas lenguas y con diversos lenguajes no verbales¹⁶⁹.

Alrededor de estas fechas, La Fura del Baus irrumpía con fuerza en la vida teatral española con el espectáculo que presentó al Festival de Sitges, *Accions* (1983). Aunque el joven grupo catalán había sido fundado en 1979, no comenzarían a ser conocidos en el medio hasta la puesta en escena de esta obra, que ya anunciaba las características que definirían su concepción teatral. El siguiente espectáculo, *Suz/O/Suz* (1985), confirmaría una trayectoria distinguida por la experimentación, la espectacularidad, el predominio de lo visual, la actuación en espacios abiertos y la utilización de nuevas tecnologías y máquinas. La poética de la original compañía rompía con el teatro al uso empleando todo tipo de técnicas novedosas y juegos sonoros, coreográficos y luminotécnicos impregnados de violencia (Sánchez, 1999: 186).

Las otras compañías que habían nacido en el Teatro Independiente no lograron el éxito de “los fureros” y se vieron obligadas a realizar cada vez mayores concesiones para subir a los escenarios comerciales y profesionales. Aunque aun era perceptible el carácter experimental de sus propuestas, los espectáculos de las compañías comenzaron a ser duramente criticados. *El Mikado* (1986) y *Mar i cel* (1988), de la compañía catalana

¹⁶⁹ Véase Rosana Torres, “El ‘Mahabharata’ de Peter Brook entusiasmó a los profesionales del teatro español”, *El País*, 14 de octubre de 1985. Documento en línea disponible en el siguiente enlace: <http://elpais.com/diario/1985/10/14/cultura/498092406_850215.html>

Dagoll Dagom, y *Los virtuosos de Fontainebleau* (1986), de Els Joglars, fueron acusados de baja calidad, sobre todo porque habían recurrido a la risa fácil y a la espectacularidad gratuita¹⁷⁰.

A lo largo de la década de los ochenta, los autores de la generación del N.T.E. todavía mantienen cierta presencia en los escenarios españoles, mayor que la posterior a estas fechas (Vilches de Frutos, 1999: 127). Francisco Nieva consolidaba su trayectoria como autor dramático con el estreno, entre otros textos, de *No es verdad* (1987) o *Corazón de arpía* (1989), que generalmente dirigía él mismo. Rescatando algunas figuras femeninas de la mitología clásica, Luis Riaza estrenaba en 1984 *Medea es un buen chico* y en 1986 *Antígona, cerda*. Romero Esteo insistía en la estética barroquizante con *La antigua y noble historia de Prometeo el héroe* y *Antígona la pálida* (1986), *Fiestas gordas del vino y el tocino* (1986) y *Teatro y antiteatro* (1987).

Aunque sin continuidad en los escenarios, Martín Elizondo pudo llevar a escena *Antígona entre muros* (1988) y Martínez Mediero estrenaba sus obras en el marco de diversos certámenes: *Fedra* (1983) en el Festival de Mérida y *Carlo famoso: sueño histórico* (1987) en el Festival de Alcántara. Alberto Miralles era el autor de la generación, junto a Nieva, que más estrenos alcanzó en estos años –*La asamblea de las mujeres* (1984), *El trino del diablo* (1986), *La edad de los prodigios* (1987), *El jardín de nuestra infancia* (1987) y *Capa y espada* (1988).

Otros dramaturgos del N.T.E. apenas pudieron registrar un estreno, como López Mozo con *Viernes, 29 de julio de 1983, de madrugada* (1986). En este periodo, muchos autores ya habían desaparecido del ámbito teatral y algunos, como Jesús Campos, se había exiliado voluntariamente de la escena. La presencia y la ausencia de los autores de esta promoción se explica por diferentes factores, entre lo que señalamos, de acuerdo con María Francisca Vilches de Frutos (1999: 131), los intereses económicos del sistema teatral, la presencia de directores de escena en cargos públicos, que implantaban sus criterios de selección –generalmente textos clásicos o extranjeros–, y la falta de formación del público, todavía poco acostumbrado a los lenguajes renovadores.

También debemos tener en cuenta que algunos autores contaban con su propia compañía, como Nieva o Miralles, lo que facilitaba considerablemente el estreno de sus composiciones. A veces, simplemente, el que unos consolidasen su actividad después del franquismo y otros fracasaran o abandonaran la profesión se debió a que supieron

¹⁷⁰ Véase Domingo Ynduráin, “Los virtuosos de Fontanebleau”, *Primer Acto*, nº 212, 1986, pp. 14-15.

adaptarse más fácilmente a los nuevos gustos del público de finales del XX. Por eso afirmaba López Mozo (2006b: 50-51): “fuimos conscientes de la necesidad de afrontar asuntos de interés para el espectador actual y de hacerlo con un lenguaje adecuado. No se trataba de renunciar a cuanto habíamos hecho con anterioridad, sino de buscar [...] nuevos registros para nuestra dramaturgia”.

Por otro lado, a finales de la década de los ochenta y al margen del sistema comercial se produce la eclosión de un buen número de salas teatrales que pretenden constituirse como un circuito alternativo sólido, al igual que lo intentaron las salas independientes de los años finales de la dictadura (Oliva, 2004: 147). Al mismo tiempo que nacía la que sería la principal sala de teatro alternativo de Barcelona, la Sala Beckett (1989), en la capital madrileña aparecían Ensayo 100 y Cuarta Pared, el local independiente de mayor actividad del país. Después de la labor pionera de estas pequeñas salas, fueron surgiendo nuevos espacios en diferentes ciudades españolas. En la década de los noventa, Alfonso Pindado, el fundador de la primera sala alternativa, la Sala Triángulo, dirigió un proyecto de asociación de las salas que dio como resultado la Coordinadora de Salas Alternativas de la Comunidad de Madrid (Ragué-Arias, 1996: 146).

En 1993, tuvo lugar en Barcelona el III Encuentro de las Salas Alternativas, del que nació, según relata Alberto Miralles (1994: 61-62), un manifiesto que compendia los planteamientos comunes de todas las salas no comerciales. En resumen, los teatros que conformarían el circuito alternativo buscaban la comunicación directa con el público, la prioridad del proceso creativo frente al resultado económico y, en definitiva, la solidificación de un proyecto cultural que volviese a recuperar el valor de lo artístico y su relación con la sociedad.

Con un aforo pocas veces superior a los cincuenta asientos, las salas alternativas nacieron con la intención de renovar las formas del teatro español y de promover un tipo de teatro que podríamos definir globalmente, por la amplitud de manifestaciones que van desde la estética hiperrealista hasta la *performance*, bajo la etiqueta ‘no convencional’. Dado que el interés que activó el movimiento de las salas alternativas fue artístico, los responsables de ellas programarán obras arriesgadas, de carácter experimental y socialmente comprometidas. La actividad teatral de estos espacios fue configurando gradualmente un nuevo público, cada vez menos minoritario. Por desgracia, las limitadas condiciones de las salas también condicionarían una nueva dramaturgia. La producción

de los dramaturgos se adaptó a repartos reducidos, escasos cambios de escenografía, escenarios vacíos o ambientaciones fácilmente reproducibles.

Actualmente, las salas más estables constituyen un verdadero circuito alternativo al sistema comercial y también formativo, pues organizan cursos, talleres y laboratorios de experimentación teatral. Gracias a su labor, en el teatro español proliferaron montajes de grandes avances escénicos e interdisciplinares y arraigó una dramaturgia en consonancia con las tendencias internacionales y con la sociedad de su tiempo¹⁷¹. En el ambiente cultural de estos espacios alternativos, además, tuvieron la oportunidad una serie de autores que daban sus primeros pasos a finales de los años ochenta y principios de los noventa. Los escenarios de estos pequeños teatros acogieron con bastante regularidad las propuestas de la joven autoría española, circunstancia que les permitió entrar en contacto con el público y probar sobre el escenario la eficacia de los textos, como vamos a explicar en el siguiente epígrafe.

2.2.2.1. Nuevos autores del contexto posmoderno: los llamados ‘bradomines’

Cuando recorrimos la vida y la obra de Jesús Campos, señalamos que el autor participó en una serie de coloquios organizados por la revista *Primer Acto*. Al primero acudió Campos en calidad de profesor junto a un conjunto de escritores noveles a los que había estado enseñando nociones teatrales. Aquellos jóvenes dramaturgos, que recordemos fueron Paloma Pedrero, Luis Araújo, José Manuel Arias, Ignacio del Moral y Maribel Lázaro, fueron denominados “nuevos autores” en el volumen de la revista en que se publicaron sus intervenciones, donde, por cierto, se publicaba *Humo de beleño*, de Maribel Lázaro (nº 212, 1986).

A los autores citados deberíamos añadir una amplia nómina de dramaturgos que conformaría la llamada “Generación Bradomín”: Ernesto Caballero, Miguel Murillo, Ignacio García May, Juan Mayorga, Sergi Belbel, Polo Barrera, Borja Ortiz de Gondra,

¹⁷¹ Sobre la actividad de las primeras salas alternativas de las capitales y el inicio del fenómeno de los circuitos alternativos, véase “Teatro Alternativo”, *Primer Acto*, nº 248, 1993, pp. 28-48; “Conversaciones con el teatro alternativo”, *Ibidem*, pp. 15-27; Luis Bodelón, “¿Qué alternativas?”, *Primer Acto*, nº 249, 1993, pp. 92-94; Javo Rodríguez, “Salas alternativas madrileñas. Apuntes para su definición”, *Primer Acto*, nº 250, 1993, pp. 92-97; Bernardo Antonio González, “El teatro alternativo hoy”, *Estreno (Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo)*, 22:2, 1996, pp. 51-58; Juan Muñoz, “Organización de las salas alternativas dentro del panorama teatral”, *El Teatro*, José Manuel Garrido Guzmán (ed.), Caja Murcia, Murcia, 1999; Daniel Carretero, “¿Algo diferente?” Opiniones de tres programadores de salas alternativas de Madrid”, *El Pateo*, 15, 2003, pp. 6-11; pp. 177-190 y el volumen colectivo *Salas alternativas: un futuro posible*, FTT-IEI, Lleida, 1994.

Miguel Alarcón, Maxi Rodríguez, Rodrigo García, Antonio Fernández Lera, Carlos Marqueríe, Sala Molina, Javier Yagüe, Gracia Morales, Pilar Campos, Yolanda García Serrano, Juan Ramón Fernández, Antonio Onetti, Carles Battle, Alfonso Plou, Antonio Morcillo, Yolanda Pallín, Itziar Pascual, Yolanda Dorado, Laila Ripoll, Antonio Álamo, Llúisa Cunillé y Angélica Liddell. Algunos autores de esta generación conformaron el grupo El Astillero –Raúl Hernández, Juan Mayorga, José Ramón Fernández y Luis Miguel González Cruz–, que dirigió Guillermo Heras y cuyo método de trabajo consistió en la creación conjunta de espectáculos, como *La orilla rica*.

La denominación “Generación Bradomín” deriva del Premio Marqués de Bradomín que había creado Jesús Cracio para autores menores de treinta años con la ayuda del Instituto de la Juventud. Nacidos entre la década de los cincuenta y especialmente los sesenta, muchos de estos jóvenes obtuvieron el galardón o el accésit del premio, gracias al que se dieron a conocer en el ámbito teatral. Los integrantes de la joven promoción, por el contrario, nunca estuvieron conformes ni con la clasificación ni con el nombre que les propició. Durante la celebración de un congreso en Alemania, Borja Ortiz de Gondra (2000: 21) expresaba como portavoz del grupo:

A nosotros nos parece poco riguroso decir esto [...] los que lo hemos ganado alguna vez no por ello tenemos automáticamente una identidad comunidad, dado que la composición del jurado varía cada año, y es de suponer que cada año se regirá por criterios distintos. ¿O es que a alguien se le ocurre que a todos los ganadores del premio Nobel, por ejemplo, les une algo más que la simple cualidad de escritores? [...] Dado que las personas que agrupa en torno a sí comparten una franja de edad, y por tanto unas influencias similares en cuanto a cultura, política, sociedad, etc., es lógico que entre ellos se encuentren afinidades. Intentar ir más lejos y encontrar características formales y temáticas que les constituyan en grupo literario es ir demasiado lejos.

Otro miembro, Juan Mayorga, que con el tiempo sería uno de los dramaturgos de mayor proyección nacional e internacional de nuestro teatro, afirmaba en una entrevista (en Gabriele, 2009: 183):

A mí me parece que el mero hecho de que a una generación se la caracterice por el nombre de un premio ya demuestra hasta qué punto esa generación es fragmentaria, compleja y heterogénea. Otra cosa sería si se caracterizase a una generación por un tema, por un rasgo estilístico o por un acontecimiento histórico [...]. Me parece un poco aventurado. Si se echa un vistazo, por ejemplo, a la gente a la que muchas engloban bajo la etiqueta Bradomín, gente como Rodrigo García, Antonio Álamo, Sergi Belbel, Llúisa Cunillé, Yolanda Pallín, etcétera, allí hemos caído gente muy diversa cuya obra no tiene nada en común formal o estilísticamente.

Para César Oliva (1999: 26), la última década del siglo XX estaba siendo testigo del fenómeno de “desintegración de las generaciones”. La evidente heterogeneidad del panorama teatral y las disimilitudes entre los dramaturgos jóvenes y maduros, incluso entre los pertenecientes a una misma promoción, obligaban a establecer una única clasificación: el teatro convencional y el teatro comprometido. Como explicaba Monleón en relación con los desacertadamente llamados “bradomines” (1993a: 32):

A la inevitable tentación de buscar un denominador común y proponer una fecha y un acontecimiento que los define como generación o como grupo, ninguna respuesta es satisfactoria, como, por lo demás, suele ocurrir con las generaciones literarias que habitualmente se nos proponen, amasadas a base de escamotear las diferencias, a veces profundas, entre sus componentes y de excluir los nombres que, ni aun así, encajan en el esquema.

Sí podemos hablar, por el contrario, de un conjunto de tendencias o preferencias que son constantes en la joven autoría de finales de siglo. En primer lugar, existe entre los autores una fuerte inquietud por la búsqueda de nuevas fórmulas que supongan una innovación para el teatro español. Estamos ante un grupo de dramaturgos que ha recibido una formación académica específica –generalmente en la reformada RESAD– que complementan con cursos de especialización en dramaturgia o dirección de escena. Por tanto, los jóvenes autores estarán altamente familiarizados con el espacio escénico y muchos de los autores –cada vez en mayor medida en la actualidad– compaginaron la labor textual con la dirección de la puesta en escena de sus propios espectáculos o de espectáculos firmados por otros. Al igual que ya hicieron Francisco Nieva, Jesús Campos, Alberto Miralles, Albert Boadella o Sanchis Sinesterra, los dramaturgos de la posmodernidad, a veces el magisterio de estos, apostaron por la concepción totalizadora del hecho teatral –Sergi Belbel, Carles Alberola, Ernesto Caballero, Rodrigo García, Fernández Lera, Laila Ripoll, Sara Molina o Angélica Liddell–.

Por otro lado, la exaltación del teatro de la imagen y el predominio de lo visual disminuyen notablemente en este periodo. Los dramaturgos de finales del siglo XX recuperaron el valor de la palabra y, con ella, el teatro de texto. Ahora bien, no se trata de la restauración de la tradicional carga literaria de un texto dramático. La producción teatral de estos autores se caracterizaría por el empleo recurrente de la elipsis, de los huecos y pausas, por la pérdida del sentido lógico del discurso, del juego con las informaciones ambiguas del texto y por una clara tendencia a dejar los pasajes inconclusos. La palabra gusta realista, es decir, preponderan los diálogos condensados, ásperos y cortantes, salvo que la intención sea la contraria y el autor persiga el lirismo o

la metáfora. En general, el contenido de las obras está construido para cuestionar la propia funcionalidad del lenguaje, para descubrir los mecanismos ocultos de los discursos convencionales o evidenciar que las palabras han perdido el sentido. Pareciera que los dramaturgos están más interesados por lo que esconden realmente las palabras que por lo que dicen literalmente. En este sentido, la influencia de Sanchis Sinesterra y David Mamet, que llegó por primera vez en 1990 con la adaptación de Fermín Cabal de *El búfalo americano*, serán fundamentales para los jóvenes autores (Ortiz de Gondra, 2000: 29).

El nuevo contexto posmoderno introdujo ciertas técnicas y procedimientos que consistían en la deconstrucción de los códigos dramáticos convencionales. Los personajes, la acción, el tiempo o el espacio son sometidos a un proceso de desintegración que dan como resultados propuestas fragmentadas con finales abiertos a diversas interpretaciones. Los autores recurren a la superposición de planos reales e irreales cargados de significados, a la mezcla de lo narrativo y lo dramático, a la ruptura de la lógica o la linealidad de la historia dramática, a los saltos temporales o al desdoblamiento, generalmente del actor, de cualquier elemento. La obra de Heiner Müller, que intentaba destruir lo dramático desde el propio texto, también resultó inspiradora para los dramaturgos. Como en *Máquinahamlet*, las propuestas dramáticas no podrán reducirse a una simple historia ni a un texto, pues los diálogos y las imágenes, sometidos a una ordenación no lógica, pretender despertar el inconsciente y las emociones internas del espectador. De esta manera, como expresaba Mayorga, el espectador debe descifrar la ambigüedad que envuelve a la obra y a sus personajes, “ha de ser un co-creador, ha de participar en la constitución de la obra” (en Gabriele, 2000: 10).

Por lo que respecta a los personajes, los autores configuran seres igualmente fragmentados y carentes de una identidad, como manifiestan los nombres genéricos con los que eran designados –hombre, mujer, él, ella, niño, madre–. Para reforzar la sensación de impersonalidad, los personajes son anónimos, están vacíos de pasado y de futuro. Aun así, los personajes que desfilan en los escenarios son construidos con verdadero hiperrealismo. Los lenguajes reproducen con exactitud el registro de los protagonistas, sin miedo a las palabras soeces y a la crudeza propia de los ambientes marginales en que se mueven.

En relación con esta pérdida de identidad, con insistencia los dramaturgos colocarán a sus protagonistas en espacios de tránsito o en paisajes inhóspitos, en aquellos lugares donde prácticamente sería imposible la identificación. Es el “no-lugar” de Marc Augé (1992), el lugar indeterminado, sin memoria, efímero y provisional. No hay cabida

para la continuidad o la permanencia. Por eso, abundarán las sucias habitaciones de moteles de carreteras, edificios abandonados, estaciones de tren, callejones nocturnos, parques retirados y hasta pasillos de supermercados, lugares, en definitiva, que transmiten la sensación de pérdida, de soledad o incomunicación.

Estos sentimientos propios del hombre contemporáneo que habita sociedades sobrepobladas y desestructuradas fueron tratados con mucha frecuencia en la producción de los dramaturgos de los últimos años del siglo XX –*Caricias* (1992) y *Después de la lluvia* (1993), de Sergi Belbel, *Holiday Aut (Postal de mar)* (1996), de Itziar Pascual, *Libración* (1996), de Llúisa Cunillé, y *Dedos* (1997), de Ortiz de Gondra–. También la puesta en escena de asuntos sociales y espinosas cuestiones políticas se dispara considerablemente al visibilizar en las tablas –o en su defecto en el texto– temas de elevada vigencia: la xenofobia –*Lista negra* (1997), de Yolanda Pallín, *Cachorros de negro mirar* (1999), de Paloma Pedrero, *La mirada del hombre oscuro* (1993), de Ignacio del Moral–, el terrorismo –*La sangre* (1998), de Sergi Belbel–, los conflictos bélicos –*Fuga* (1993), de Itziar Pascual, *Los días perdidos*, de Eva Hibernia (1997)–, el machismo¹⁷² –*Las voces de Penélope* (1997) y *Pared* (2005), de Itziar Pascual; *Solo para Paquita* (2000), de Ernesto Caballero; *Fugadas* (1994), de Ignacio del Moral; *Como si fuera esta noche* (2002), de Gracia Morales–, el terrorismo¹⁷³ –*11 voces contra la barbarie del 11-M* (2006), AA.VV.; *Ataque preventivo* (2005), de Juan Pablo Heras; *La paz perpetua* (2007), de Juan Mayorga; *Del otro lado* (2001), de Borja Ortiz de Gondra; *Móvil*, de Sergi Belbel (2006); *Sueños de arena* (2006), de Antonio Rojano; *Una luz encendida* (2014), de Gracia Morales; –*Electa en Oma* (2006), de Pedro Villora– o la opresión del poder sobre el artista de la actualidad –*El domador de sombras* (1996), de Itziar Pascual, y *Cartas de amor a Stalin* (1999), de Juan Mayorga–.

Mientras el sexo ha dejado de ser un asunto prohibido y sube al escenario deliberada y explícitamente, la violencia está tan presente en la producción dramática de los jóvenes autores que llega a invadir todas las esferas de la vida privada y social. Ambas parcelas establecen límites muy borrosos, de manera que lo individual representa lo

¹⁷² Véase Dieter Ingenschay, “El tratamiento del machismo en el teatro posfranquista”, Floeck y Vilches de Frutos (2004), pp. 53-64.

¹⁷³ Sobre la dramatización del terrorismo en el teatro español contemporáneo, consúltese Fox (2011), John P. Gabriele, “Tres imágenes del terrorismo rememorado en el teatro español contemporáneo: Antonio Buero Vallejo, Jerónimo López Mozo y Paloma Pedrero”, *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 20, 2011, pp. 39-58; Laura López Sánchez, “La barbarie del 11-M en el teatro español”, *Ibidem*, pp. 101-118; Candyce Leonard, “La edad de intranquilidad: terrorismo y el fin del sueño americano”, *Ibidem*, pp. 140-165 y S/N, “La violencia terrorista en el teatro”, *El País*, 2 de octubre, 2014, recuperado de <http://cultura.elpais.com/cultura/2014/10/02/actualidad/1412264808_562313.html>

político y viceversa. Los autores también mostraron mucho interés por la recuperación de la memoria histórica y la revisión de épocas históricas pasadas –*Elsa Schneider* (1987), de Sergi Belbel; *¡Santiago (de Cuba) y cierra España!* (1998), de Ernesto Caballero; *Los borrachos* (1997), de Antonio Álamo; *Vanzetti* (1996) y *La construcción de la catedral* (1998), de Luis Araújo; *El traductor de Blumemberg* (2000), *Himmelweg (Camino del cielo)* (2004) y *El cartógrafo-Varsovia* (2010), de Juan Mayorga–. La historia reciente española también será abordada por estos dramaturgos, sobre todo la realidad del régimen franquista y sus consecuencias –*El jardín quemado* (1997), Juan Mayorga; *El triángulo azul*, Laila Ripoll y Mariano Morente (2014); *Las manos* (2000) e *Imagina* (2001), piezas de *La trilogía de la juventud* compuesta conjuntamente por Yolanda Pallín, José Ramón Fernández y Javier Yagüe¹⁷⁴.

Algunos de los dramaturgos de la llamada “Generación Bradomín” se inclinaron por el teatro posdramático, como fueron Rodrigo García, Carlos Marquerié, Antonio Fernández Lera, Mónica Valenciano, Olga Mesa y Elena Córdoba –más especializadas estas dos creadoras en danza-teatro–, Angélica Liddell o las compañías La Tartana, La Ribot y Cambaleo Teatro. El espacio alternativo Sala Pradillo, que fundaron Juan Muñoz, Carlos Marquerié y Antonio Fernández Lera, trabaja y programa con asiduidad este tipo de teatro que en España habían iniciado La Fura del Baus, Albert Vidal o Esteve Graset¹⁷⁵.

En el ámbito internacional, el legado de Pina Bausch, sobre todo de la pieza *Café Müller*, es indiscutible. La plasticidad, el movimiento y la danza en escena serán los recursos empleados para contar a través del cuerpo historias de violencia, de soledad o de crímenes del ser humano. Tampoco se puede negar la influencia del director Rob Wilson, del grupo Wooster Group, fundado por Richard Foreman, Spalding Gray y Elisabeth LeCompe, o de la corriente norteamericana del *Performance Art*, cultivada por Laurie Anderson, Vhris Burden, Gina Pane, Schwarzkogler y más tarde Linda Montao y Marina Abramovic, y que tiene su origen en el *Body Art* de los años sesenta (Sánchez, 1999: 160). Desde Europa, el grupo inglés DV8 Physical Theatre, Robert Lepage y el belga Jan Fabre

¹⁷⁴ Consúltase Manuela Fox, “El recuerdo de la Guerra Civil en el teatro español del siglo XXI”, Romera Castillo (2006), pp. 549-564.

¹⁷⁵ El estudio del teatro posdramático en el contexto actual ha sido abordado con prolijidad por el especialista en materia José Antonio Sánchez, *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, Visor Libros, Madrid, 2007. Consúltase igualmente el volumen colectivo, José Antonio Sánchez (dir.), *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Castilla-La Mancha, 2006 y el artículo José A. Sánchez, “Los discursos del cuerpo en la creación escénica contemporánea”, Floeck y Vilches de Frutos (2004), pp. 269-281.

son referencias que no podemos ignorar para entender la eclosión del teatro posdramático en la escena español.

Con un carácter fuertemente experimental, en este tipo de manifestaciones el texto se convierte en un elemento más del espectáculo que se mezcla con otros lenguajes más visuales y físicos, como la danza, la luz, la gestualidad o la música. En el nivel técnico, existe mayor interés por la fisicidad del personaje que por la profundidad psicológica (Juan Villegas, 2006: 89). El cuerpo del artista-*performer* o del actor se entiende como la vía de protesta de los abusos del Estado sobre el individuo. La resistencia política es la resistencia física, por lo que abundarán los cuerpos maltratados y abyectos. Los cuerpos desnudos que suben al escenario han sido eliminados de cualquier componente erótico para alzarse ante la mirada del público como una imagen desagradable que, por lo general, incide en lo grotesco tanto en lo físico como en lo psicológico.

Sin embargo, el compromiso de estos autores no solamente fue estético, sino que utilizaba los procedimientos posmodernos con una intención crítica. En el panorama internacional, se perdió el compromiso político y el teatro atendía fundamentalmente a la investigación estética o formal con la llegada de la posmodernidad, que sería un movimiento artístico que surge en las últimas décadas del siglo XX y que se caracteriza por la predilección de la forma, el rechazo al racionalismo y el encumbramiento del individualismo, lo que haría perder cualquier signo de compromiso social y moral en el arte¹⁷⁶.

En España, por el contrario, desde finales del siglo XX ha ido resurgiendo el compromiso político y social del autor, característica que se mantendrá hasta la actualidad. Los dramaturgos españoles supieron armonizar el compromiso social y la técnica posmoderna, creyendo que el teatro todavía funcionar como instrumento de cambio. También es cierto que el sentido de compromiso sufrió algunas transformaciones frente al concepto de décadas pasadas. Las obras de los jóvenes dramaturgos no plantean soluciones sino preguntas, no enseñan nada del mundo ni lo describen, sino que comparten unas mismas preocupaciones sobre las que reflexionar (Wilfried Floeck, 2004:

¹⁷⁶ El concepto de posmodernidad, que es ante todo filosófico, como afirmaba Patrice Pavis (1989: 41) resultó muy controvertido. En 1969, Jean François Lyotard publicaba *La cuestión posmoderna* mientras los filósofos Jacques Derrida y Michael Foucault teorizaban sobre la sociedad posmoderna. Los autores citados elaboraron diversos ensayos en los que analizaban varios fenómenos del mundo contemporáneo: la incapacidad comunicadora del lenguaje humano, la involución de la historia, el individualismo y la pérdida de identidad humana.

48; Muñoz Cáliz, 2005: en línea)¹⁷⁷. El director Guillermo Heras (1998: 55) lo resume a continuación:

[...] la contaminación ético-estética es una constante en un discurso artístico. De ese modo observo cómo los años setenta fueron los del teatro popular, de fuerte influencia brechtiana, con un fuerte acento en el compromiso socio-político, tendencia a la creación colectiva, a la descentralización y al amparo del grupo como elemento dinamizador de las propuestas teatrales. En los ochenta la influencia de las filosofías de la posmodernidad nos llevó a un mayor individualismo, a la búsqueda de lenguajes de mayor investigación y riesgo, al predominio del teatro de la imagen sobre el texto, las influencias de otras artes de la representación como la danza contemporánea o de los audiovisuales en formato vídeo [...]. Quizá han sido los noventa un tiempo de fusión de ambas de esas dos grandes tendencias, de ahí que considero que ha salido un equilibrio que nos ha llevado a volver la mirada al texto dramático pero con unas nuevas estrategias en su construcción gracias a la mayor implicación de los autores en el proceso creativo del escenario, a incorporar otros lenguajes artísticos con mayor naturalidad, a soñar con las nuevas tecnologías y a volver a pensar que el teatro es en esencia una práctica.

En opinión de Virtudes Serrano (2004: 24), la recuperación del teatro comprometido en este siglo XXI tras un periodo de desconexión con la realidad política del mundo vendría provocada por la violencia extendida por todas partes:

[...] la violencia inusitada que se ha descargado sobre el mundo conocido, expresada en guerras, atentados, matanzas y destrucción ha tenido pronto eco en la dramaturgia actual, que se la llenado de perplejidades, angustias, desalientos y alegatos, contra el terrorismo, contra la injusticia de los más fuertes, contra el imperialismo y contra los genocidios.

Con el cambio de milenio, el horizonte teatral seguirá caracterizado por una sorprendente diversidad estilística que se atravesará incluso la producción de un mismo dramaturgo debido al gusto por la experimentación y la exaltación de la libertad del creador. No obstante, el rasgo común que traspasa las diferencias entre la autoría española contemporánea es, sin duda, el espíritu de denuncia. Los autores pueden trabajar diferentes estéticas que viajan desde el hiperrealismo al absurdo, a la farsa o al lirismo, la interdisciplinariedad de artes en el escenario o la abstracción absoluta; mas si algo une a todo el conjunto es la intención de cuestionar el mundo que proyectan.

¹⁷⁷ Además del artículo referido, Wilfried Floeck había escrito otro ensayo sobre el contexto posmoderno en España anteriormente. En él explica la discusión internacional sobre el concepto y repasa la tipología establecida por Alfonso del Toro sobre la posmodernidad y su posible aplicación al teatro español. Por su actualidad y por precisar con mayor detalle las características de lo posmoderno, nos quedamos con el artículo de 2004. Véase "Teatro y posmodernidad en España", en Martha T Halsey y Phyllis Zatin (1999: 157-164

2.2.3. El nuevo milenio o el teatro del siglo XXI

A lo largo de la primera década del nuevo siglo XXI, la situación teatral configura un panorama aun más complejo y confuso de lo que había dejado el final del siglo pasado. La autoría española ve impedida casi cualquier tentativa de estreno, que se vuelve más difícil incluso para los comediógrafos tradicionales que solían estrenar con regularidad, como Antonio Gala, Manuela Reina o Santiago Moncada (Oliva, 2004: 223-224). Ya sean jóvenes o más veteranos, los dramaturgos no consiguen darse a conocer ni mantenerse en el medio teatral porque las oportunidades de estrenar son cada vez más reducidas. A pesar de que, según los datos de Berta Muñoz Cáliz (2005: en línea), las condiciones no podrían resultar mejores para la dramaturgia española (más de 250 dramaturgos entre las filas de la AAT, setecientos festivales, tres mil compañías profesionales y aficionadas y alrededor de mil locales de teatro y un notable incremento de las recaudaciones, del número de espectadores y del número de funciones por obra), ni las salas privadas ni las públicas quieren asumir los riesgos de programar a un autor español que, con certeza, será rechazado por un público poco acostumbrado a las producciones no convencionales.

A comienzos del nuevo milenio se registra, en cambio, un aumento bastante sustancial de comedias y musicales importados de Broadway –*Wed Side Story*, *Chicago*, *Grease*, *El rey león* o *Sweeny Todd*– o realizados en España –*Cacao*, de Dagoll Dagom, o la versión musical de *La venganza de don Mendo*–, cuyos datos en taquilla darían al teatro español una apariencia de buena salud, tal como explicaba el dramaturgo López Mozo (2002: 9), que no correspondía con la realidad ni con la calidad de los montajes. También se pusieron de moda entre el público los monólogos cómicos que exprimían las diferencias entre hombres y mujeres. *Los monólogos de la vagina*, de Eve Ensler, inauguraban un nuevo formato que se mantendrá hasta la actualidad con sorprendente éxito y que sería reproducido con inmediatez –*5 hombres.com*, *5 mujeres.com*, *Confesiones de mujeres de 30*, *Los monólogos del pene* o *¡Entiéndemetúami!* (2000), de Eloy Arenas– incluso por dramaturgos que habían iniciado su andadura en el circuito alternativo, como fue el caso de Sergi Belbel –*¡Hombres!* y *Criaturas*–¹⁷⁸.

Mientras el público del nuevo siglo continúa dando la espalda al hecho teatral estética e ideológicamente avanzado, la imparable comercialización de la cultura ofrece una cartelera reaccionaria y continuista de las formas de la tradición española. Los

¹⁷⁸ Véase al respecto Juan A. Ríos Carratalá, “El monólogo cómico en España: del plató al escenario”, en Romera Castillo (2010), pp. 143-163 y Juan José Montijano Ruiz, “El humor en los espectáculos teatrales arrevistados del siglo XXI”, *Ibidem*, pp. 339-353.

programadores recuperan obras de otro tiempo y se reponen de forma ininterrumpida éxitos de Benavente, de los Álvarez Quintero, Jardiel Poncela, Alfonso Paso o Alejandro Casona. Igualmente suben al escenario títulos extranjeros que habían triunfado en décadas pasadas, de Arthur Miller, Albert Camus o Priestley (Oliva, 2004: 213). No sin tino, decía el autor Fermín Cabal (en Leonard y Gabriele, 1990: 257) que el teatro español tendía a dividirse cada vez en mayor medida en dos grandes grupos: el “teatro cortesano y grandilocuente que sirve lacayunamente al poder, y se nutre de cadáveres exquisitos”, es decir, clásicos financiados por el Estado a los que asistirá una pequeña élite cultural, y el “teatro comercial ramplón” y “conservador” dirigido a “lo peor de nuestra clase media, y que se nutre de media docena de autores (y autoras) nacionales y algún éxito extranjero”.

A una situación “compleja, confusa e incierta”, que dirá Buero Vallejo (en Leonard y Gabriele, 1990: 255), en que “la taquilla tiene la palabra”, como resume Lauro Olmo (265), se añadieron el problema del intervencionismo del Estado y de la reducción de las subvenciones públicas. Sobre este aspecto comentaba Alberto Miralles (en Gabriele, 2009: 142):

El Gobierno ha convertido la subvención de las artes en particular el teatro, en una herramienta política. Los profesionales del gobierno apoyan las actividades culturales que van a tener el mayor atractivo público y luego se aprovechan de eso cuando se presentan para ser reelegidos. Seamos realistas. Eso está claro. Alguien que procura fondos para montar las obras de Lope y Calderón tendrá el apoyo del público. Pero no sucede lo mismo si esa persona procurara fondos para montar una obra mía o de un autor de mi generación. [...] Los dramaturgos siguen escribiendo teatro pero sus obras son las que menos se montan. Es deplorable que solo un 17% de lo que está en cartel actualmente en nuestros teatros nacionales sean obras teatrales de autores españoles vivos. La gran mayoría de los dramas son de autores muertos o extranjeros. Lo que está ahora en Madrid es insípido y no tiene ningún valor social. Puede que tenga éxito comercial, pero no es representativo de quiénes o qué somos.

El circuito de las salas alternativas acogerá las propuestas de los jóvenes dramaturgos y las obras de carácter experimental. El Teatro de la Abadía, inaugurado en 1995 por José Luis Gómez, supondrá una buena oportunidad para los títulos comprometidos y presentará montajes de alta calidad técnica gracias a la amplia formación del director en Alemania¹⁷⁹. Sin embargo, la escasez de medios y la asistencia de un público reducido apenas permitían una verdadera repercusión en el medio escénico.

¹⁷⁹ Invito a consultar la síntesis de la trayectoria de la sala que realiza Antonio B. González, “Teatro y gestión: el Teatro de la Abadía de Madrid”, en Floeck y Vilches de Frutos (2004), pp. 31-50. Igualmente remito a su portal digital: <<http://www.teatroabadia.com/es/home/index.php>>

En general, para el público minoritario estos autores resultan absolutos desconocidos, a excepción de algunos casos particulares, como el del dramaturgo Juan Mayorga con *Cartas de amor a Stalin*, que dan el salto al teatro profesional.

La difícil situación de la cultura española dio lugar a un teatro carente de identidad propia y privado de la evolución natural que se espera de un fenómeno en constante cambio. Según César Oliva (2006: 102), la escena del siglo XXI, incluida la más vanguardista, registra en este periodo cierto estancamiento en la investigación teatral y en la búsqueda de nuevos formatos. Frente a la eclosión de la experimentación de los años ochenta, las propuestas, sobre todo en lo concerniente a la puesta en escena, han perdido riesgo y creatividad. El director Guillermo Heras (2006: 76-77) detectaba en los primeros años del nuevo siglo una ausencia acusada de procedimientos con personalidad propia. En la escena española se ha ido imponiendo la tendencia a trabajar con textos clásicos que luzcan una aparatosa puesta en escena. En no pocas ocasiones, los directores de escena son víctimas de los dictados de la moda y los efectos de la globalización.

En cuanto a la dramaturgia, los autores continúan trabajando con las líneas estéticas iniciadas a finales del siglo anterior. La recuperación del texto dramático se consolida finalmente, el elogio a la fragmentación y a lo inconcluso se reitera y la combinación de lenguajes no verbales y tecnológicos configura un teatro intermedial de fronteras difuminadas. La eliminación definitiva de cualquier jerarquía de los signos teatrales se verá reflejado en la presencia cada vez mayor de un tipo de creador que armoniza, como proponía Jesús Campos, la faceta de autoría y dirección. Rodrigo García, Angélica Liddell, Paco Zarzoso o Daniel Veronese representan un perfil multifuncional que sigue los modelos internacionales –David Mamet, Dario Fo, Heiner Müller, Fassbinder, Robert Lepage o Sarah Kane–.

En líneas generales, la escasez de recursos sigue imponiendo obras de reducido elenco y decorados mínimos, a pesar del gusto por la espectacularidad y la teatralidad. La dramaturgia del nuevo periodo histórico pone de relieve la eminente heterogeneidad al experimentar con todo tipo de géneros y lenguajes. Sin embargo, la actitud comprometida de la autoría española sobresaldrá entre la confusión de formas. La exploración del comportamiento humano y la revisión de los conflictos políticos o sociales del mundo contemporáneo serán la materia predilecta de los autores de los últimos años, incluso de la dramaturgia emergente, como veremos a continuación.

2.2.3.1. Última dramaturgia

En el diverso panorama de los últimos años del siglo XXI, pródigo en tendencias y formas que entorpece las clasificaciones rigurosas, podemos rastrear el surgimiento de una joven dramaturgia que se ha dado en llamar Teatro Emergente (Pérez-Rasilla, 2012: en línea). La definición no parece encajar demasiado con un conjunto de dramaturgos que cuenta con una amplia nómina de premios y publicaciones, participa en revistas especializadas, dirige compañías, colabora en otros montajes e incluso trabaja como docentes de teatro. La mayoría de los dramaturgos que integran la última promoción del teatro español superan los treinta años e intervienen con regularidad en la actividad teatral del momento. La incompatibilidad entre una trayectoria consolidada y la definición de “emergente” es otro síntoma más de una situación cultural gravemente desatendida y, por tanto, inmóvil.

La primera nómina oficial la estableció Diana I. Luque (2013: 48-53), una de las integrantes de esta generación, durante el Seminario *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)*, que organizó en 2012 el SELITEN@T para analizar los últimos movimientos del siglo XXI. De la amplia lista de nombres que ofreció la dramaturga citaremos a aquellos con una carrera más dilatada y afianzada en el panorama español, que son Carolina África, Paco Bezerra, Albert Tola, Lola Blasco, Zo Brinviyer, Antonio Rojano, Pere Riera, Marta Buchaca, Pilar Campos Gallego, Blanca Doménech, Diana de Paco, Ignacio Pajón Leyra, Juan Pablo Heras, Vanessa Montfort, Gracia Morales, Vanesa Sotelo, Alberto Conejero, Marcos Abalde, Enrique Bazo, María Velasco y Mar Gómez.

El panorama teatral español de los últimos años del siglo XXI estaría caracterizado por lo que el profesor Pérez-Rasilla (2012: en línea) ha denominado una convivencia pacífica de generaciones. Junto a los dramaturgos más jóvenes, coexisten desde hace varias décadas autores de diferentes edades y gustos estéticos, circunstancia que nos permite hablar de intercambio de experiencias artísticas y de trasmisión de saberes. El contacto entre los jóvenes y los dramaturgos veteranos propicia un ambiente enriquecedor que es posible gracias a la celebración de talleres, al asociacionismo, la colaboración activa en diversos proyectos dramáticos y a la mayor comunicación entre autores. Jesús Campos García, por ejemplo, ha colaborado en numerosos proyectos con autores de todas las edades y tendencias, que ha venido fomentado desde la AAT.

Por otro lado, el contexto de la nueva sociedad ha provocado cambios sustanciales en la organización, la gestión y los mecanismos de comunicación. La difusión de la producción dramática de los autores más jóvenes –y de otras generaciones que se han

sumado al fenómeno— se ha beneficiado enormemente de la inmediatez de Internet y las redes sociales. Las noticias de los estrenos, los reportajes fotográficos o la biografía de los autores están disponible en las diferentes páginas web de los dramaturgos e incluso sus obras se ofrecen gratuitamente en la red, en portales literarios y publicaciones de revistas digitales¹⁸⁰. En cuanto a las tradicionales formas de producción y financiación, el paradigma tradicional también se ha transformado enormemente a causa del nacimiento de nuevas estrategias, como el *crowdfunding*, que son una alternativa al sistema de subvenciones y a la soberanía del empresario¹⁸¹.

Dignos de mención son los nuevos espacios de creación que proponen una concepción totalizadora del hecho escénico. Las salas alternativas más estables, así como los teatros de titularidad pública, han añadido nuevas facetas que complementan la exhibición de espectáculos. Se trata de laboratorios de investigación escénica y dramática que las salas teatrales ceden gratuitamente a los artistas para que conciban la obra desde el escenario con todos los medios necesarios, incluidos actores, y sin ninguna presión económica. Asimismo, las salas organizan intercambios con centros extranjeros para estimular el aprendizaje de nuevas corrientes y difundir el teatro español en la escena internacional. “Proyecto Espacio Teatro Contemporáneo” de la Sala Cuarta Pared, La “Laboratorios de Escritura Teatral” de la SGAE, “Escritos en la escena” del Centro Dramático Nacional o “L’Obrador” de la Sala Beckett serían un ejemplo de lo que estamos explicando. De esta manera, nacieron, por ejemplo, *Günter, un destripador en Viena* (2009), de María Velasco, *El deseo de ser infierno* (2010), de Zo Brinviyer o *Nosotros, hijos de la guerra* (2009), de Eva Guillamón¹⁸².

Los rasgos estilísticos y temáticos de la última dramaturgia que vamos a exponer no difieren demasiado de las características de generaciones anteriores. Por lo general,

¹⁸⁰ Recomiendo el completo estudio bibliográfico de Berta Muñoz Cáliz, *Mapa de la documentación teatral en España*, vol. I *Fuentes y recursos para el estudio del teatro español*, Centro de Documentación Teatral, Madrid, 2011. Para una consulta sucinta, sugiero los siguientes artículos: Berta Muñoz Cáliz, “Internet e investigación teatral. Fuentes en la red para la investigación del teatro español de los siglos XX y XXI”, Romera Castillo (2013), pp. 33-60 y Ricardo de la Torre, “Autores y textos teatrales electrónicos (en castellano) del teatro español contemporáneo”, *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 23, 2014, pp. 343-371.

¹⁸¹ Sobre este asunto, véase el artículo de Rosa Murias Carracedo, “El *crowdfunding*: otra forma de financiarse, ¿otra forma de hacer teatro?”, Romero Castillo (2013), pp. 250-262 y de Isabel Marcillas Piquer, “*Flashmobs*: la transformación de la dramaturgia a través de las redes sociales”, *Ibidem*, pp. 235-349.

¹⁸² Información más completa en “Espacios de dramaturgias”, *Primer Acto*, nº 327, 2009, pp. 6-16 y pp. 60-63. En esta sección se incluye una entrevista de José Henríquez con Javier Yagüe, de Cuarta Pared, y con Carles Batlle, de Sala Beckett. Ambas salas tienen igualmente página web que se puede consultar con toda la información: <<http://www.cuartapared.es/> y <http://www.salabeckett.cat/es/>>

los jóvenes autores mantienen una actitud continuista que profundiza en las líneas estilísticas abiertas en décadas anteriores. A veces, incluso, los espectáculos más sorprendentes e innovadores, según indica Pérez-Rasilla, vienen de la mano de los dramaturgos precedentes, como Rodrigo García, Angélica Liddell, Carlo Marquerié o Antonio Fernández Lera, cuya producción ha influido enormemente a los últimos dramaturgos (2012: en línea).

Una vez aclarado este punto, podemos destacar las tendencias más representativas de la generación más joven del teatro español. En primer lugar, existe entre los autores una fuerte preocupación por la forma del texto dramático, por lo que el lenguaje verbal será sometido a proceso complejo de depuración y estilización. La cuidada composición formal del texto denota cierto gusto por la palabra, que adquiere una importancia esencial. Los jóvenes dramaturgos tienden a recrearse en diálogos, en ocasiones de tono lírico, que propenden a la dilación para reproducir las cavilaciones de los personajes. A veces, la complejidad formal se corresponde con la complejidad ideológica, pues los autores gustan de incluir en el texto referencias culturales, históricas o filosóficas que subrayen el contenido crítico. El teatro de María Velasco y Lola Blasco refleja adecuadamente esta predilección estilística porque ambas dramaturgas acuden con insistencia a la intertextualidad, recurso que confiere a sus obras una considerable carga ideológica.

Una vez más, la estructuración ordenada y lógica del drama es rechazada por los autores, que recurrirán nuevamente a la fragmentación, la elipsis, la distorsión del tiempo y del espacio o la presencia de la ensoñación en un mundo realista, como vemos en *Grooming* (2012), de Paco Bezerra, *Fictionality shows* (2012), de Diana I. Luque, *Günter, un destripador en Viena*, de María Velasco o *Kamuraska* (2014), de Vanesa Sotelo. En todas ellas es evidente la destrucción de la estructura clásica, la superposición de planos y la confusión por los saltos temporales.

El tratamiento realista de los temas se intercala con secuencias rituales y coreografiadas, con la proyección de videos o la inclusión de elementos propios de la instalación y la *performance*. En *Padre Coyote* (2010), la dramaturga Zo Brinviyer alterna las escenas crudas e hiperrealistas de un conflicto bélico con diálogos ambiguos o danzas violentas y acciones físicas que exploran el dolor extremo de las víctimas de una guerra. Las protagonistas, Olivia y Renata, se someten a mordiscos, golpes y choques brutales que repiten hasta el agotamiento para entrenar su cuerpo y su mente contra la brutalidad.

El tono de las obras, como vemos, rechaza la comicidad y las formas distorsionantes de la farsa y el grotesco. Los autores se decantan por las formas graves y

cuando incluyen elementos humorísticos o sarcásticos lo hacen en un ambiente extremadamente serio para que el contraste evidencie el patetismo de la situación y confunda al espectador, de modo que no sepa si reír o lamentarse ante lo que está presenciando.

Es importante señalar que la dramaturgia joven –y la contemporánea, en general– presenta un fuerte espíritu crítico y en cada propuesta dramática, pese a la multiplicidad de formatos, se asoma un intenso afán de denuncia. Las obras teatrales producidas en las últimas décadas resultan ejercicios políticamente irreverentes, socialmente comprometidos e ideológicamente controvertidos. Experimentando con los dispositivos escénicos y los géneros dramáticos para hallar la forma más eficaz, la dramaturgia pretende arrojar altas dosis de reflexión y pensamiento sobre los escenarios. Afirmaba la joven dramaturga Lola Blasco apenas unos años atrás en una entrevista para la revista *Don Galán* que el teatro, hoy, se define como un “espacio de compromiso, una forma de hacer política”¹⁸³ (2012: en línea), sobre todo porque los hechos históricos llaman a la urgencia y al debate. Se trata de adoptar una actitud crítica –e ineludible, por otra parte– ante aquellos acontecimientos que sumergen al ser humano en una incesante espiral de violencia contra sí mismo.

La estrategia que despliega la dramaturgia actual para salir de esta inercia que destruye las sociedades modernas en la dramatización de los sucesos más recientes. La historia del siglo XX y también la del XXI, que aunque breve ya registra estadísticas verdaderamente alarmantes, exhiben sin pudor un paisaje sobrecargado de horrores y crímenes que configuran una sociedad extremadamente violenta y cada vez más inmune a los excesos. Los dramaturgos se sienten herederos de una historia sacudida por el horror y la violencia, de ahí que asuman la responsabilidad moral de combatir la brutalidad del mundo contemporáneo.

Por esta razón los asuntos de actualidad constituyen la mayor fuente de inspiración de los jóvenes dramaturgos: la manipulación de los medios de comunicación –*La imagen de los sometidos* (2014), Diana I. Luque–, conflictos bélicos –*Padre Coyote* y *El tiempo de la sed* (2009), Zo Brinviyer–, la identidad cultural –*Dentro de la tierra* (2012), Paco Bezerra–, la crisis española –*Punto muerto* (2012), Blanca Doménech, *Un concierto de despedida* (2012), Lola Blasco–, la xenofobia –*Frontera* (2012), Vanesa Sotelo, *Librame*

¹⁸³ El segundo volumen de *Don Galán* adjuntó numerosas entrevistas realizadas a la autoría emergente en formato audiovisual. La cita está extraída del video disponible en el siguiente enlace: <http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/video.php?vol=2&doc=3_4>

de las cosas buenas que deseo, de María Velasco y estrenada en 2015–, los crímenes del poder patriarcal –*Las variaciones del golpe* (2012), Vanesa Montfort, y *Kamuraska* (2012), Vanesa Sotelo– o el abuso del poder político –*Pieza paisaje en un prólogo y un acto* (2012), Lola Blasco–.

También la violencia en sus múltiples formas y manifestaciones será el objeto de estudio preferente en las propuestas de los jóvenes, y no solo a nivel temático, pues también es perceptible una preferencia por aquellas formas de escenificación que tienden a la crudeza explícita y a la exhibición de horrores. Podemos afirmar que la violencia ha adquirido en el último teatro un carácter omnisciente e incluso se ha convertido en la estrategia subversiva favorita de la dramaturgia para conmocionar al público y sumergirlo en un universo de angustia y desasosiego. Bajo estos parámetros, que a veces se aproximan a la instalación o a la *performance*, el dolor se transforma en el lenguaje con el que relatar el espanto del mundo.

De nuevo nos encontramos, aunque no es propio únicamente de la última dramaturgia, con que los límites entre lo político y lo personal se desdibujan, incluso en obras de cierta ambientación o intertextualidad histórica. La joven autoría siente la necesidad de construir la memoria de hoy y reconstruir la de ayer, precisamente cuando las sociedades se muestran más proclives al olvido y a la amnesia. Vuelven la mirada hacia el pasado y, a modo de tribuna, se deja testimonio en los escenarios de los sucesos más atroces y desafortunados, poblando sus dramas con personajes sacados de los paisajes de destrucción y belicosidad que engendraron la II Guerra Mundial, la Guerra Civil de España, el bombardeo nuclear a Japón, la dictadura argentina, los atentados terroristas o la Guerra de Irak.

Una amplia nómina de autores y autoras aprovechan la revisión del pasado para establecer una correlación entre los desastres de tiempos pretéritos y las catástrofes que conforman la trágica crónica del siglo XXI. La reflexión que suscita el punto de encuentro entre la relación de hechos del pasado y de la actualidad pretende escarbar en la conciencia del espectador y prevenir sobre la reincidencia de los mismos actos de brutalidad contra la humanidad. Así, desfilarán sobre la escena historias de guerra, de exterminios, holocaustos y feminicidios; historias, al fin y al cabo, que mantienen las heridas abiertas y cuyas consecuencias todavía retumban en el presente. En el nuevo siglo XXI, el compromiso social del dramaturgo deja de ser una opción para convertirse en una obligación moral.

CAPÍTULO III
APROXIMACIÓN AL PENSAMIENTO
DE JESÚS CAMPOS GARCÍA

3. APROXIMACIÓN AL PENSAMIENTO DE JESÚS CAMPOS GARCÍA

3.1. A la caza de una poética: ideas literarias del autor

Las labores de compilación, análisis y clasificación de las ideas literarias de un creador, no solo teatral sino de cualquier género, siempre destacaron por la complejidad de su acometida, sobre todo si a quien tenemos delante es un autor que reniega sistemáticamente de cualquier intento de categorización y que, además, hace de la subversión su estandarte. En todas y cada una de sus intervenciones públicas en los medios de comunicación especializados en materia teatral, Jesús Campos García ha declarado de forma explícita un fuerte rechazo a la noción de preceptiva. De la misma manera, siempre se ha negado a establecer un ideario artístico propio que defina o, según el autor, que encierre su personalidad creadora. Campos defiende la idea de que cualquier proceso creativo –de mayor o menor envergadura, pues la calidad no se contabiliza en cantidad– debe permanecer ajeno a una normativa y su obediencia, por muy flexible que esta sea, impediría el fluir natural del impulso creador. En materia artística, la premisa fundamental que debería guiar al creador, sentencia Campos, es que “la única ley es que no hay ley” (en Martín, 1981: 420).

A pesar del rechazo manifestado a la asunción de preceptivas literarias, podemos rastrear a lo largo de su dilatada trayectoria una serie de ideas perfectamente definidas sobre el hecho teatral que el dramaturgo ha expresado en diferentes momentos de su carrera. Jesús Campos nunca ha compuesto obras ensayísticas de amplia extensión que expongan su ideario sobre el mundo de la escena o de la literatura dramática, pero sí encontramos numerosas opiniones y reflexiones que podrían acercarnos a los principios literarios del autor, que ha contemplado en diversos medios de comunicación, ya sea bajo la forma del ensayo –a través de los artículos de su sección “A tercera” de *Las Puertas del Drama*¹⁸⁴, las exposiciones en congresos de literatura y los “Cuadernos de bitácora” de algunas de sus obras teatrales–, sea en los debates con profesionales del teatro o en las muchas entrevistas que ha concedido a las revistas teatrales.

Sin embargo, también es cierto que nuestro autor ha confesado reiteradas veces no haber sido consciente de la presencia de estas nociones hasta mucho tiempo después de haber compuesto sus primeras obras y espectáculos: “lo que yo pueda teorizar hoy

¹⁸⁴ Durante dieciséis años Jesús Campos ha dirigido la revista *Las Puertas del Drama* hasta su reciente retirada a finales del año 2015. En cada número ha participado con su sección fija, desde el primer volumen hasta el 46, a excepción del volumen 11, cuya reflexión inicial para abrir la revista estuvo a cargo de Fermín Cabal. En su totalidad son 49 artículos escritos por Campos sobre diversos asuntos referentes a la situación del teatro, la autoría actual, la gestión cultural y la creación teatral.

sobre mi teatro, ya estaba en mi teatro cuando no era consciente de que estaba allí” (Campos García en Martín, 2002: en línea). No por ello podemos dejar de afirmar que los postulados que integran el pensamiento de Campos García han permanecido prácticamente invariables desde el inicio de su carrera teatral hasta la actualidad. De ahí que no podamos hablar exactamente de una evolución de sus ideas artísticas, sino que más bien tendríamos que hablar de un proceso de reafirmación de las mismas, como iremos comprobando a lo largo del presente capítulo cuando procedamos a la revisión de todo el conjunto de intervenciones del autor.

3.1.1. La creación sin método

Corría el año 1987 cuando Jesús Campos asistía a los debates de los grandes temas del teatro español organizados por la revista *Primer Acto* y el Círculo de Bellas Artes, cuya sección de teatro dirigía por entonces el autor. Durante la celebración del encuentro dedicado a *La enseñanza teatral en España*, José Monleón, moderador de la mesa, interrumpe las intervenciones de los invitados para dirigirse exclusivamente a Campos García. Si recordamos rápidamente su biografía, nuestro dramaturgo ya contaba con una experiencia considerable en el campo de la pedagogía teatral, ya que había sido alumno de varios talleres en las postrimerías del franquismo y en el contexto de la democracia también ocupó el cargo de docente. Precisamente por este motivo, su amigo Monleón considera oportuno formularle una pregunta sobre el beneficio y la utilidad de seminarios de aprendizaje teatral: “¿Tú crees como autor que, en general, estos seminarios son convenientes?” (en Campos García, 1987b: 22). Sin miedo a la polémica, un rasgo que bien podríamos asimilar a su personalidad, nuestro autor responde en una palabra: “No”. Después de una réplica tan rotunda, argumenta:

En esto de la escritura teatral hay poco que enseñar y mucho que aprender. Lo que ocurre es que se trata de algo interior, es una aventura en solitario. Mira, hay cosas que no se pueden transmitir, y lo que puede enseñarse no creo que merezca mucho la pena (Campos García, 1987b: 22).

Por muy paradójico que nos pueda resultar, no debemos olvidar que Campos había sido el responsable de la dirección e impartición del primer taller de escritura dramática en España en el año 1984, experiencia que él mismo definió en el debate citado con la expresión “tiros al aire” (22). Recordemos, asimismo, que nueve años antes de esta fecha el joven Jesús Campos ya fue docente en un Curso de Interpretación organizado en la Universidad de Granada, repitiendo la misma labor en el Centro Norte de Madrid. Varios

años después, coincidiendo con la presidencia de la AAT, impartiría regularmente talleres de teatro por toda la geografía española, aunque en su mayoría en la capital.

Pese a la amplia experiencia como docente en diversos seminarios y talleres, cuando de creación teatral se trata, nuestro autor rechaza las preceptivas y los métodos de enseñanza. ¿Cómo explicar, entonces, esta aparente contradicción? ¿Por qué dirigir talleres si para el autor no hay nada que enseñar? Pues bien, la idea que Campos propone –y que atraviesa, como veremos posteriormente, toda su poética teatral– es que la escritura dramática es una parte más de todo el proceso de la creación de la obra, que únicamente se complementaría con la práctica escénica. Y es en este trayecto, en el paso del escritorio a las tablas, donde Campos sí considera conveniente la orientación y la ayuda a los futuros dramaturgos a través de las sesiones de un taller, como lo explica a continuación:

En todo acto de creación se conjuga el qué decir con el cómo decirlo. A un actor, a un director, a un autor, puedes enseñarles cómo decir: difícilmente qué decir. Sería fundamental en la selección previa a cualquier enseñanza apartar del teatro a toda esa gente que no tiene nada que decir. Nuestro teatro está lleno de gentes que no tienen nada que decir, y así nos va (Campos García, 1987a: 16).

En cuanto a la creación escrita, “el qué decir” según Campos, no existen demasiados elementos que puedan ser explicados en clases teóricas, a excepción de algunas claves mínimas sobre el género teatral, como por ejemplo, “El silencio es tan importante como la palabra” o “Todo lo que no gravita sobre los conflictos es peso muerto” (Campos García en Santolaria, 1994: 237). El resto de materias, conceptos y elementos vinculados de alguna manera a la dramaturgia, cree el autor, son cuestiones que los dramaturgos deben aprender por sí mismos para que la suma de conocimientos y de experiencias vaya conformando un bagaje personal sólido que oriente sus creaciones. Las poéticas literarias y las fórmulas teóricas en poco pueden ayudar al dramaturgo que se enfrenta a la composición de una pieza porque, según la concepción teatral de nuestro autor, el único medio en el que se descubren las flaquezas o los éxitos del texto creado es el escenario. Allí resulta imprescindible poner a prueba el texto para someterlo a las correcciones que precise y que demande el montaje: “nos permite analizar, desde ángulos muy distintos, las disfunciones existentes entre texto y práctica escénica” (237). Por eso, tan solo en este proceso posterior a la composición escrita, es decir, en la puesta en escena de la misma, es donde Campos entiende que es posible una enseñanza útil.

Por la misma razón, Jesús Campos imparte talleres de teatro con un programa basado en sesiones prácticas, modelo que viene practicando desde aquel primer taller solicitado por Guillermo Heras desde el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas en 1984. Curiosamente, treinta años después, Jesús Campos volvía a reflexionar sobre esta experiencia pionera y, aunque se reafirma en la imposibilidad de enseñar la escritura teatral, rescata aspectos muy positivos que surgieron en los talleres:

En cuanto a los talleres, no sé en el extranjero cómo se iniciarían, ni cuándo, pero aquí fue a mediados de los ochenta: el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas los puso en marcha, y a mí me tocó dar el primero. ¡Qué cosas! Porque de escribir teatro puede que por aquel entonces ya supiera algo –poco, pero algo–; ahora, de enseñar a escribirlo, ni hoy, treinta años después, las tendría todas conmigo. Aun así, la experiencia fue muy útil para todos: para el Centro al apuntarse el tanto, lo que no está nada mal; para mí, porque me obligó a verbalizar el oficio, y eso siempre clarifica; y para los talleristas, porque se conocieron y se reconocieron en sus carencias y en sus capacidades (Campos García, 2014a: en línea).

A partir de aquella vivencia que inaugura su labor como docente, cada una de las sesiones de los talleres que propone Jesús Campos presenta un enfoque pragmático, a excepción de la primera reunión que dedica al debate con el alumnado de ciertas cuestiones teatrales. Tras este primer contacto, se procede a la puesta en escena de un texto, cuya dirección asume el propio autor de la obra. La materialización del papel escrito en el escenario, que incluye el trabajo con actores reales y la puesta en común delante del resto de integrantes del taller, es fundamental para encauzar la obra hacia la versión definitiva. Se trata de crear y corregir sobre las tablas y no desde el escritorio, sintiendo el quehacer teatral como un proceso orgánico, flexible y cambiante.

En alguna ocasión, Campos García ha relatado una anécdota que vivió durante un taller impartido en Vitoria y que expresa a la perfección la idea que acabamos de exponer. Entre el alumnado vasco se encontraba un joven con una marcada ideología nacionalista, cuyos fundamentos deseaba expresar y transmitir a través de las formas teatrales:

Esforzado como el que más y convencido de la nobleza de su causa, se entregó a las prácticas del taller con una disciplina, entre estalinista y estajanovista, que jamás hubiera podido imaginar. Sintonizaba bien con las motivaciones y con los objetivos de desenmascaramiento de la realidad que le proponía, y sin pensárselo dos veces se lanzó a escribir como un poseso [...] y entregó el texto. Dos semanas más tarde asistíamos a su representación. [...] El resultado fue impactante. (Ni él, que bajaba de Bilbao, ni yo, que subía de Madrid, habíamos asistido a los ensayos). La realidad a desenmascarar –su realidad–, que él debía conocer muy bien, nos sobrepasó a todos. La obra, una pieza breve, mostraba la relación de un etarra recién salido de la cárcel con su pareja. Los personajes “defendidos” con pasión tanto por el autor como por los intérpretes resultaban insoportables por su machismo, por su crueldad, por la ausencia absoluta de la más mínima nobleza. Al acabar la representación,

visiblemente contrariado, dijo: “Este no es el teatro que yo quiero aprender a escribir”. Y cogió los papeles y se marchó (Campos García, 2014a: en línea).

La importancia de la tarea de corrección de una pieza teatral es equivalente a la de la escritura y debe afrontarse necesariamente desde el escenario. Un creador puede manejar un mayor o menor conocimiento del entorno escénico o incluso aprender nuevas estrategias para la construcción de una pieza, pero eso no significa que tenga que regirse obligatoriamente por estas nociones en el instante de la escritura y aplicar todos los saberes teóricos. Se trata, por el contrario, de ignorar las voces de la razón y entrar con paso firme en los caminos imprevisibles de la intuición dramática. Cuando el dramaturgo haya concluido el proceso creativo y tenga definido el borrador de una pieza, llega el momento de que entre en juego la razón y se conjuguen todos los conocimientos. En esta fase de revisión es donde el creador ha de utilizar todas las herramientas a su disposición para mejorar, pulir o cambiar aquello que ha creado ahora desde la distancia del tiempo y el sosiego de las emociones.

La enseñanza teatral, en consecuencia, simplemente debería limitarse a un conjunto de “pautas que ayuden a ajustar la estrategia” (Campos García, 2014a: en línea) durante el proceso de corrección, pero nunca debería ser entendida como un credo incontestable. Para Campos García es imprescindible que el dramaturgo se distancie en la mayor medida del gabinete y de la metodología, porque por este camino nunca logrará la comunicación con el espectador, quien sintoniza mejor con el instinto que con la técnica. Tanto es así que incluso recomienda Jesús Campos que, una vez aprendidas las técnicas que respalden el proceso de corrección, el creador debería practicar el ejercicio de la desmemoria y el olvido. En suma, desaprender lo aprendido: “A mí es lo que más me cuesta, aunque es lo que más me vale. Por eso mis talleres siempre fueron de motivación y socialización, el resto –herramientas de corrección– fueron para ‘vestir la mona’” (en línea).

El propio Campos García ha reconocido alguna vez que este tipo de enseñanza basado íntegramente en la práctica escénica y en la creación escrita desde el escenario puede ser considerado “poco metódico”, incluso “caótico” (en Santolaria, 1994: 237). Durante una entrevista con Cristina Santolaria en la revista *Primer Acto* a mediados de la década de los noventa para un artículo sobre la labor pedagógica de los dramaturgos el autor se niega rotundamente, aun a petición reiterada de la especialista, a definir los puntos del programa del taller que se encontraba impartiendo. Sin embargo, los resultados

son verdaderamente eficaces para los integrantes del taller, a quienes Campos no les ofrece un programa o un método, sino libertad absoluta en el proceso de creación y de puesta en escena. Las ideas teóricas, en el caso de que surgieran, funcionarían únicamente como el punto de partida para la reflexión, el comentario y el debate entre los talleristas.

Nuestro hombre de teatro no solo muestra un intenso rechazo a los principios de una normativa que obstaculicen el devenir natural de la creación teatral, sino que también lo manifiesta para las artes en general. En otros campos literarios y humanísticos Jesús Campos encuentra el mismo conflicto entre la preceptiva, la enseñanza y el impulso creador:

El problema es más amplio y habría que situarlo en el contexto de la formación artística e, incluso, de la formación en general. La tendencia de los planes de estudio a la especialización empobrece en cualquier caso; tratándose de la formación de creadores el asunto es particularmente grave. La formación de un actor, de un pintor, de un músico, no debería limitarse al suministro de técnicas. Si queremos un actor creativo, lo fundamental es estimularle para que desarrolle su imaginación, excitar su sensibilidad, elevar su nivel cultural, situarlo en su sociedad, darle las referencias de lo que ocurre en otras parcelas de la realidad y, finalmente, enseñarle cuatro trucos del oficio. Lo importante es la formación de la persona, no el aprendizaje de la técnica específica para el ejercicio de la profesión, aun siendo ésta igualmente necesaria (Campos García, 1987a: 12).

Esta interesante reflexión, con la que Monleón se mostró totalmente de acuerdo en el debate citado anteriormente, bien podría resumir el pensamiento de Campos sobre la enseñanza teatral y la formación del artista. Ya sea un director de escena, un actor o un dramaturgo, el autor defiende que la única vía de expresión artística plena es la libre circulación de la imaginación y de la creatividad, si bien con las herramientas apropiadas. La enseñanza de cualquier oficio debería estar fundamentada en el ensayo y en la puesta en práctica de la teoría; es decir, en la adquisición de experiencias, que es el mejor método de aprendizaje. Si tomásemos, por ejemplo, el caso de la interpretación, sería aconsejable que la formación del actor, reitera Campos, siguiera igualmente un enfoque práctico, como ya había defendido con anterioridad para la escritura teatral y como propone a continuación:

Tal vez habría que plantearse un sistema mixto, en el que el alumno fuera preparado para nuevas formas teatrales, entrando seguidamente a completar su formación con períodos de prácticas, que le permitieran recibir por contagio ciertas sabidurías teatrales difícilmente teorizables y, por tanto, de imposible aprendizaje escolar (Campos García, 1987b: 13).

De hecho, cuando Campos García dirigía los Teatros del Círculo de Bellas Artes de Madrid, presentó un espacio disponible para que los actores y las actrices pudiesen ensayar y experimentar libremente en el escenario nuevos formatos –es decir, sin la presencia de un supervisor o profesor de interpretación–. Nuestro autor sostenía que el actor “debería compatibilizar el ejercicio de su profesión con prácticas e investigaciones que mantuvieran en forma su músculo creativo” (16). Con esta propuesta Campos quería reunir tanto al actor experimentado como al novel, ya que incluso el más curtido en el trabajo escénico puede aprender algo nuevo.

La oferta de esta sala del Círculo de Bellas Artes pretendía fomentar la espontaneidad creadora del artista, en este caso del actor, y ejercitar el potencial artístico desde un punto de vista autodidacta. El aprendizaje por uno mismo evitaría, según la opinión de Campos, la idolatría de procedimientos o normativas que a veces se instauran de forma incuestionable, cuando no intransigente, como ha sucedido en muchas ocasiones, por ejemplo, con el Método de Stanislavski: “El Método sistematiza la práctica teatral, creando así una herramienta valiosa. Otra cosa ocurre cuando, convertido en doctrina, el Método se utiliza como arma arrojadiza contra todos los que no consideran oportuna su utilización” (19). Advierte, por tanto, Jesús Campos una cierta peligrosidad en aquellos métodos de enseñanza que parecen –y permanecen– inalterables precisamente por ser entendidos como único camino de aprendizaje y de realización y cuyo cuestionamiento automáticamente “te estigmatiza como autor no homologado” (19).

Además, para el autor, no existiría un método, irrefutable o no, capaz de compendiar las formas de la creación por ser estas únicas e inexplicables. Los demás artificios teóricos, así lo explica el autor con buenas dosis de humor,

siempre me parecieron monsergas de iglesia; leyes cuyo incumplimiento no conlleva pena alguna –salvo la del infierno– y que se dictan, más que nada, para incordiar. Desde Dios Padre hasta el padre prior de menor rango, todo el que se precie de ostentar alguna autoridad dicta sus propios preceptos (Campos García, 2014a: en línea).

Razones más que suficientes las que venimos exponiendo para que el autor concluya que la transmisión de fórmulas teóricas en materia de creatividad resulta una práctica verdaderamente inútil, lo que dejaría al descubierto la artificialidad de aquellos talleres que ignoran la praxis y transfieren métodos improductivos. Y esta idea que recorre su pensamiento no debería parecerse en absoluto aleatoria. Si Campos García no se acoge a preceptivas, sino más bien todo lo contrario, es porque su escritura tampoco lo pretende, poniendo él mismo en práctica su teoría:

Lo cómodo sería partir de una sinopsis. Establecer: argumento, psicología de los personajes, contenido ideológico. Eso sería, sin duda, el mejor procedimiento para producir una dramaturgia industrial (la televisión la demanda). Yo no lo sé hacer, y por consiguiente, no lo sé enseñar; quien quiera iniciarse en ese oficio tendrá que acudir a otra parte (Campos García en Santolaria, 1994: 236).

3.1.2. La creación sin etiquetas

Acabamos de comprobar que Campos García es un autor que reniega de cualquier tipo de imposición teórica que provenga de postulados o métodos previamente establecidos. Pues bien, cuando su personalidad creadora y sus obras teatrales son igualmente sometidas a clasificaciones y teorizaciones, el dramaturgo también expresa cierta disconformidad. A Jesús Campos le gusta pensar que su escritura es plenamente libre, por lo que los agrupamientos generacionales y demás categorizaciones formales, cuya utilidad también se ha cuestionado en más de una ocasión, le hacen sentir verdaderamente incómodo. En pocas palabras, “Campos es enemigo de las etiquetas” (Martín, 1981: 420).

El corpus literario de Campos demuestra que la diversidad es un rasgo inherente a la naturaleza creadora del autor y un solo vistazo a su obra teatral es más que suficiente para corroborar esta idea. A lo largo de más de cincuenta años de dedicación al mundo de la escena, Campos ha explorado una amplia multitud de lenguajes escénicos y se ha atrevido con la experimentación de un buen número de géneros teatrales, dando como resultado una amplia muestra que incluye formas tan diferentes entre sí como el sainete, el café-teatro, el happening, el absurdo, el teatro musical o el auto. De ahí la complejidad –y el carácter antinatural de la empresa– de encasillar a un autor difícilmente clasificable.

El procedimiento creativo de Jesús Campos se mantiene al margen de pautas estilísticas y de esquemas previos. Esto se debe a que a la hora de concebir una nueva obra el único criterio es el instinto, el olfato. Ni siquiera el intento de forjar un estilo propio o incluso la fidelidad a uno ya modelado son factores que Campos tenga presentes cuando se dispone a la composición de piezas de nueva creación. Al menos, así lo pretende el autor a pesar de que su corpus teatral guarda la huella genuina e inconfundible del autor:

Verás, quiero plantear unas cosas y busco la forma más útil de hacerlo, me importa la eficacia, no hacerme un estilo, lo que no quiere decir que a la larga no tenga la desgracia de encontrarlo. Le temo a los estilos más que a una vara verde. [...] Existe, sí, un denominador común en todo mi trabajo, que podría definirse como una actitud crítica, el resto es anecdótico y circunstancial. Vamos, que son materiales que pongo al servicio de esta actitud. Y vuelvo sobre lo mismo, esos materiales tendrán mayor

eficacia, aun a riesgo de errores, si se producen por una búsqueda, y no por su producción en serie, aun en el caso de que se trate de una buena fabricación (Campos García en *P.A.*, 1975: 36).

Al margen de que nuestro dramaturgo no se identifique con los valores filológicos, más bien humanísticos, de análisis y clasificación del arte según ciertos criterios generacionales o estilísticos, pues él mismo se define hombre de acción y no de estudio –tarea que encomienda encarecidamente a los especialistas cuando la materia tratada es su obra–, el verdadero motivo por el que Campos García reniega de una etiqueta o un estilo es el miedo a malograr la capacidad comunicativa de su teatro. Existe, a su juicio, un alto riesgo de desactivar el mensaje cuando un autor asimila un estilo porque en ese preciso momento el creador deja de ponerse al servicio de la comunicación eficaz con el público para ponerse al servicio de otros intereses. Cuando un autor afianza y consolida un estilo sin importar demasiado, como explica Campos, que sea personal o generacional, su teatro acaba inutilizado, neutralizado, pues “hay como una recreación de fórmulas aprendidas, que deleitan, pero que clarifican muy poco” (en *P.A.*, 1975: 36).

Ya a mediados de la década de los setenta del siglo XX, el autor revelaba en sus primeras entrevistas que su intención como autor consistía en mantenerse alejado de un estilo concreto, ya que la consecuencia más temible para Campos era la anulación de su habilidad comunicativa: “Espero no tener estilo, y me preocupa bastante la idea de que algún día llegaré a tenerlo. El estilo es la muerte, y tanto una cosa como la otra nos llegarán por muy prevenidos que estemos” (Campos García en *P.A.*, 1974b: 28). Casi tres décadas más tarde, Campos García vuelve a reiterar la misma idea, lo que no debería sorprendernos en absoluto. Como iremos comprobando a lo largo del presente estudio, un rasgo definitorio de su personalidad creadora es el fuerte arraigo de sus ideas literarias, que echaron raíces en los inicios de su carrera teatral y que el autor sigue reafirmando en la actualidad. Como si se tratase de una batalla contra la implantación de un estilo, Campos no encuentra mejor estrategia que desatender los mandatos de la razón y dejarse arrastrar por el torrente creador, que a veces conduce a lugares insospechados, pero siempre alejados de un estilo:

Lo divertido de este oficio es que siempre te sorprende, y lo mismo que cuando acabas una obra te parece imposible haberla escrito, es más, hasta dudas de que seas capaz de escribir la siguiente, pues igual acabas entusiasmándote con los modos que en principio te son más ajenos (Campos García en Martín Bermúdez, 2001: 127).

3.1.3. La creación como indagación

Una de las ideas literarias que vertebra la poética de Jesús Campos García, y tal vez la que con mayor insistencia haya defendido durante toda su carrera en entrevistas, talleres y ensayos, consiste en la vivencia del arte como un proceso de depuración, es decir, una vía de expresión del lado más desagradable de la realidad que nos envuelve o, más bien, de aquellas experiencias que nos han provocado algún tipo de malestar que únicamente por el camino del arte nos es posible manifestar. Jesús Campos siempre ha condensado esta idea bajo la siguiente premisa: “la creación no es sino el vómito de aquello que la vida nos indigestó” (1999b: 3).

La creación, por consiguiente, de una obra, en este caso teatral, aunque extensible a las artes en general, cumpliría una función purgativa. Sin embargo, no debemos caer en el error de entender este planteamiento desde una óptica ética o moral, como ya propuso Aristóteles –y muy posteriormente Lessing– con la idea de purificación de las pasiones a través de la catarsis artística, sino que se trata de percibir la creación en el sentido de alivio, de descarga de las emociones. Esta forma de concebir la creación de una obra implica, según la vivencia personal del autor, que el proceso creativo por el que exteriorizamos nuestros desasosiegos debe estar guiado por la espontaneidad, la sinceridad y el instinto. En ningún caso la creación habría de estar condicionada por la lógica, es decir, por el razonamiento de los sentimientos.

Ahora bien, esta concepción de la creación como revulsivo no siempre ha acompañado al quehacer literario de Jesús Campos García. Cuando a finales de los años cincuenta del siglo pasado se iniciaba en la creación dramática, el autor abordaría aquellas primerísimas obras de juventud desde una postura más reflexiva. Siendo totalmente consciente del mensaje que deseaba expresar, las piezas inaugurales de Campos se sustentaban en ideas ya establecidas en el pensamiento crítico del autor, por lo que no había un proceso de indagación y cuestionamiento de sus propios principios. No será hasta el episodio del encontronazo con la Junta de Censura, pues recordemos que la prohibición de la obra *Furor* obtuvo la unanimidad de dieciocho vocales, que Campos empiece a concebir la escritura bajo una óptica diferente.

El suceso ocurrido con el Pleno de la Junta de Censura tuvo como consecuencia el nacimiento de *Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura*, cuya composición le brindó al dramaturgo la oportunidad de adentrarse en un proceso de creación radicalmente distinto al que había puesto en práctica con anterioridad. A raíz de esta experiencia, Campos se desvincula de los esquemas previos y las estructuras

preestablecidas, tanto ideológicas como estilísticas, para introducirse en una forma de creación totalmente intuitiva que permite el fluir libre del inconsciente, tal y como relata el autor en una entrevista reciente con Lourdes Bueno:

Los procesos de creación son algo muy personal y no quisiera que la exposición del mío se entendiera como menosprecio de otros que me son ajenos. Hecha esta aclaración, te diré que mis primeros textos siempre los abordaba a partir de una idea previa que más o menos desarrollaba, pero a raíz de *Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura* fui siendo consciente de que, a veces, la vehemencia en la escritura puede llevarte a lugares inesperados, generalmente, más interesantes que los previstos. A partir de entonces, fui desprendiéndome del esquema previo y, en obras sucesivas (*En un nicho amueblado*, *Es mentira*, etc.), comenzaba la obra a partir del reconocimiento de un material dramático (Campos García en Bueno, 2011: 25-26).

Aunque el tiempo de revisión y corrección de *Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura* abarcó varios meses, lo cierto es que el primer borrador de la obra lo “arrojó como un vómito”. Así lo explica en el “Cuaderno de bitácora” de la obra cuando relataba que la composición de la obra la terminó en apenas diez horas, justo tras recibir la noticia de la negativa de los censores. Tras el alumbramiento espontáneo de la obra, como si de una epifanía se tratase, Campos dejó de escribir al servicio de sus ideas y entendió que el mayor beneficio de la creación reside en el descubrimiento de las verdades más inesperadas, aquellas que ni siquiera el propio creador podría intuir que utilizaría en una pieza de teatro. Merece la pena citar aquí, a pesar de la extensión, un interesante fragmento del “Cuaderno de bitácora” en el que explica detalladamente lo expuesto hasta ahora:

No siempre lo hice así. De hecho, aquella fue la primera vez que me lancé a la aventura. En mi opinión, hay dos modos de acometer la escritura de un texto: reafirmandote en lo que sabes o indagando en lo que no sabes. Hasta entonces, sin ser consciente de ello, mi escritura se sustentaba en la reafirmación. Y no quiero decir con esto que no hubiera revelaciones parciales, hallazgos más o menos turbadores, o incluso algún final inesperado, que algo de todo hubo, sino que, al margen de los pequeños descubrimientos que pudieran producirse durante el proceso de su escritura, el plan de mis obras respondía, en su globalidad, a la dramatización de una idea previa, y lo que es más significativo, a la confirmación de una idea consciente. [...] Daba así por cerrado un oscuro capítulo en el que empleé, como otros compañeros, muchas horas perdidas, mucho esfuerzo baldío y mucha frustración. Con matices, pues si bien es cierto que la desproporción entre empeño y eficacia alcanzó en aquellos años las cotas más altas, no todo fueron pérdidas, que perdiendo se aprende. Y allí aprendí a escribir al margen de la voluntad, a desprenderme de las ideas previas, a no quedarme en la reafirmación. [...] Las obras están dentro, y no cabe más aprendizaje que el de encontrar el modo de dejarlas salir sin contaminarlas con las verdades que nos enseñaron. Ese fue el pago que recibí por los esfuerzos: entender que escribir, como vengo diciendo desde entonces, es vomitar lo que la vida te indigestó (2004h: 2).

A partir de entonces y en lo que concierne a la actividad creadora, Jesús Campos comienza a vislumbrar cuáles son los caminos por los que transitará su teatro y define, quizás sin pretenderlo, las bases de una poética –más personal que artística– que respetará aun en las diferentes etapas de su producción literaria. Jesús Campos comienza a entender que solo existen dos únicas vías de creación de una obra: la escritura de reafirmación o la escritura de indagación (Campos García en Muñoz Cáliz, 2012a: 219).

La primera manera, que también llama militante, explica Campos que consistiría en la plasmación artística del ideario del dramaturgo. Cuando es el intelecto quien guía la escritura, el artista llega a lugares que ya conocía y le es factible, incluso provechoso, el diseño previo de personajes o situaciones dramáticas que se acomoden a las ideas que desea expresar o poner de manifiesto. En cambio, el acto de escritura a través de la indagación de aquellas realidades que el artista desconoce o que le resultan contradictorias resulta más enriquecedor para el autor, que deja que sus criaturas le hablen y creen ellos mismo la escena:

Solo escuchando lo que dicen los personajes sabes quiénes son, solo visualizando lo que ocurre puedes saber hacia dónde progresa la historia; eres el primer espectador, el primero que se emociona, que se ríe, que se sorprende. Cuando escribes lo pensado las obras parecen de segunda mano, recalentadas, en cambio, así todo es inaugural. La escritura orgánica –que no automática– garantiza que escribes lo que sientes y no lo que piensas, que el pensamiento es una trampa, pues, por sumisión o por reacción, siempre está contaminado por la ideología dominante (Campos García en Muñoz Cáliz, 2012a: 220).

Varias veces, a fin de explicar este complejo proceso, el autor ha empleado un símil con el artista Miguel Ángel, a quien solo con ver un enorme monolito de mármol le resultaba más que suficiente para intuir la escultura que se encontraba dentro. De igual manera parece entrever Jesús Campos la obra que va a componer al detectar en primer lugar la materia dramática con la que trabajará, “que puede ser una imagen, un sueño, una experiencia; un material en bruto ante el que intuyes que hay teatro dentro” (Campos García en Muñoz Cáliz, 2012a: 220).

La identificación de ese material dramático en bruto del que habla Campos, que está compuesto por el conjunto de aquellas experiencias vitales o emocionales que necesitan ser comunicadas por un cauce de comunicación diferente al ordinario, es el arranque de la obra dramática. Si el creador es capaz de divisar el conflicto, ya puede contar con la base del drama y, por tanto, con el nacimiento de la pieza teatral. Y el conflicto, como venimos advirtiendo, es el enfrentamiento o el choque “de nuestro mundo

interior con el mundo exterior” (Campos García, 2000f: 98). De ahí que la función que cumple cualquier tipo de creación artística se basaría en “dar sentido a nuestros sinsentidos”, que vendrían originados por esos enfrentamientos con la realidad exterior y que el creador debe comunicar desde la indagación o, en palabras de Campos, expulsar como un vómito. Según la experiencia de nuestro autor, el resultado de este procedimiento de escritura dramática es “siempre impredecible, suelen ser obras que, si se perdieran, sería incapaz de volver a escribir” (Campos García en Muñoz Cáliz, 2012a: 220).

Tras este primer período de inspiración, marcado por la apremiante exteriorización de aquellos conflictos que nos han provocado un fuerte malestar con nuestro medio, la creación de la obra debe alcanzar su segunda fase: “la del pulimiento” (Campos García en Bueno, 2011: 25-26). Es el momento de revisar el boceto creado prestando atención a la técnica y limando cada detalle. Por este motivo, Campos García suele repetir a menudo, como ya habíamos explicado en epígrafes anteriores, que crear es corregir, una fase tan importante como la creación en sí misma.

La primera vez que Campos explicó estas ideas se encontraba en el primer taller de escritura dramática impartido en 1984, circunstancia que le obligó a poner en orden y repensar su forma de escribir para poder afrontar las sesiones sobre la creación dramática:

Y así se lo dije. Escribir es vomitar lo que la vida nos indigestó: un acto escatológico en el que sobran consejos, pautas o recetas; ataduras que domesticarían ese impulso vital. Lanzarse a lo desconocido y utilizar la escritura como herramienta de conocimiento podría ser otro modo de entender la creación. Me estorban, pues, las escaletas y todo tipo de planificaciones porque anticipan lo imprevisible, lo desactivan. “Todo lo que anticipe un resultado debería considerarse como una trampa con la que el sistema te conduce hacia el lugar común” (Campos García, 2014a: en línea).

Situado en la segunda década del siglo XXI, con más de cincuenta años de experiencia en el mundo escénico, Jesús Campos sigue entendiendo la creación de la misma manera en que la formuló a su primer alumnado del Círculo de Bellas Artes. Es la creación la más poderosa “herramienta de conocimiento”, mediante la cual el individuo sería capaz de liberarse de las corrientes ideológicamente imperantes y los valores socialmente normalizados. Es justo señalar que Campos García no se limita tan solo a la formulación teórica de su concepción del arte dramático. Si dirigimos la atención al corpus dramático del autor, podemos afirmar que asume los riesgos de lo imprevisible y lo desconocido; esto es, que acomete la creación desde la intuición. Así lo ha hecho, por solo mencionar algunas obras, con la escritura de *Es mentira* o *Triple salto mortal con*

pirueta, aunque el mejor ejemplo podemos encontrarlo en la composición de *A ciegas*. Esta pieza es la prueba de que nuestro autor no es consciente de cómo va a empezar una obra y mucho menos de cómo va a terminar. Precisamente porque inició su escritura obedeciendo al inconsciente, sin prever a dónde le conduciría la obra, este “auto inverosímil” tuvo que esperar unos cuantos años en el cajón sin terminar:

La verdad es que cortarme en seco y no tener ni idea de cómo acabar sólo me pasó en esta. Que el resto, más o menos, pues lo vas intuyendo; quiero decir que, según las escribes, entrevés el final y ya trabajas en esa dirección. Ahora, quedarme en blanco y que sea la obra, ella solita, la que se resuelva, sólo me pasó en esta, lo que me hace pensar que debe ser de las mejores. Si no la mejor. Porque, lo que es yo, puse muy poco de mi parte (Campos García en Martín 2002: en línea).

La razón por la que Campos la sitúa en el podio de las mejores obras de su producción es porque la historia, así como los personajes, el tema que plantea o el género que trabajó, le vino por sorpresa. Al enfrentarse al papel en blanco, la intuición fue la única responsable de poner a dialogar a los personajes que allí se plasmaron sobre el papel, por lo que la composición se produjo de una manera absolutamente libre y ajena a cualquier tipo de condicionamiento. Este es el resultado que persigue el teatro de Campos:

[...] sólo busco el modo de que desaparezca todo vestigio de voluntad para que mi escritura responda a razones más profundas. Y es que, querámoslo o no, la educación –y entiéndase aquí tanto la reglada como la vital– condiciona nuestra visión de la realidad y, sólo mediante un ejercicio de inmersión en lo íntimo y su liberación, podemos llegar al fondo de lo que realmente sentimos y, en consecuencia, queremos expresar (Campos García en Bueno, 2011: 25).

Para Jesús Campos, la creación de cualquier pieza dramática o artística, si se prefiere, implica no solo el abandono, sino también el desmantelamiento de todas aquellas estructuras normativas y constructos sociales que los individuos adquieren sin filtro mediante la educación tanto reglada como vital. Es imprescindible que hagamos hincapié en esta idea porque nos conduce directamente, como veremos a continuación, a otro de los pilares básicos de la poética de Campos.

Ya hemos comentado anteriormente que Campos García solo encuentra sentido a la creación dramática cuando esta se produce en un contexto en el que la indagación y el inconsciente actúan de forma libre sobre el folio en blanco. Por eso, el proceso de exteriorización de nuestras emociones ha de ser un proceso sincero. Esta honestidad que se exige a sí mismo Campos implica forzosamente el cuestionamiento de las ideas más profundas que conforman el pensamiento del autor. Por esta vía, el resultado artístico no

acabaría contaminado por aquellas ideologías del sistema social que, aunque de manera inconsciente, dominan nuestro raciocinio.

Y es aquí donde para Jesús Campos reside el verdadero compromiso con la creación. El compromiso es cuestionar la manera de pensar en la que el individuo cree, subvertirla y deconstruirla para alcanzar nuevas realidades –premisa que conecta directamente con la concepción de la escritura dramática como indagación–. De lo contrario, el creador estaría instaurado en la comodidad de sus ideas, lo que para Campos se correspondería con una forma de subordinación a sus principios o a los imperantes, según los intereses, claro está, del creador. El compromiso del dramaturgo, por tanto, se establece consigo mismo y con su manera de enfrentar la creación:

La obra de arte, por más que sintonice con una visión del mundo, lleva siempre implícitos elementos que la cuestionan. [...] Y ese es el compromiso, ahí radica, en la actitud inconforme. Y es que el creador comprometido (valga la redundancia), por el solo hecho de tomar partido no ha de convertirse en publicista, vendedor, docente, catequista, paladín o abanderado de su ideario político (tareas todas ellas muy nobles y necesarias, de las que ya se ocupan los ropavejeros del arte). Muy al contrario, su compromiso le obliga a cuestionar los principios en los que cree. [...] Crear fue siempre, al margen de la codificación del compromiso, un modo de hacer comprometido: comprometido con la memoria, también con los demás; con los que nos precedieron y con los que nos seguirán (tradición y vanguardia). Un modo de hacer que se fundamenta ante todo en el compromiso que cada creador establece consigo mismo (Campos García, 2003d: 3).

El quehacer comprometido, el que viene dictado por la (auto)indagación, no debería supeditarse a los intereses personales de un autor ni tampoco manipular la creación para obligarla a encajar en los moldes preestablecidos, es decir, que la obra debe vivir “al margen del éxito o del fracaso” (Campos García, 2003d: 3). De lo contrario el autor estaría perdiendo su lazo con el compromiso y traicionando su vocación:

A solas (que la interpretación puede ser colectiva, pero la creación es unipersonal); a solas, digo, uno sabe las reglas del juego, la lógica interna que determina la autogeneración de la obra y, como el jugador de naipes 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 (Campos García, 2001f: 31).

En el mismo artículo de la cita anterior Campos narra una anécdota de juventud que tuvo lugar en la Almería de los años cincuenta y que nos ofrece una imagen muy reveladora acerca del compromiso en la escritura dramática. Recuerda Jesús Campos que durante una noche en la plaza principal de su ciudad natal una joven se negó ante la

petición de bailar y le respondió hinchada de orgullo: “estoy pillá” (2001f: 29). Y este “estar pillao” es lo que siente el autor cuando habla de teatro, porque desde bien temprano comprendió que es fundamental sentirse orgullosamente comprometido con algo. Con esta misma elementalidad concibe Campos su relación con el teatro. Sin otra opción posible, ser autor es ser comprometido, es salvaguardar el compromiso artístico que todo creador debería querer.

3.1.4. La creación como totalidad

Una gran mayoría de los especialistas que se han aproximado al estudio de la obra teatral de Jesús Campos García, si no la totalidad, ha coincidido en definir al autor bajo el título de integral hombre de teatro. Ya sean prologuistas, críticos teatrales, estudiosos o compañeros de oficio, ninguno de ellos ha olvidado destacar la concepción globalizadora del hecho escénico que defiende y practica Jesús Campos. El dramaturgo jienense sostiene la idea de que la escritura y la dirección de cualquier obra únicamente deben realizarse a manos de una misma figura a fin de que el espectáculo pueda alcanzar sentido pleno.

Así lo señalaba Sabas Martín ya en 1981 en relación con el estreno de *Es mentira* aun cuando la presencia de Campos en el panorama escénico español por aquel entonces era intermitente. En su estudio afirmaba que Campos García era “una de las más poderosas vocaciones de nuestro teatro contemporáneo” y añadía:

Una vocación que le lleva a concebir el hecho escénico como una experiencia vital y que, lejos de un afán protagonista o estelar de acaparamiento de funciones, le incita a ser parte activa del mismo como director, escenógrafo, bailarín y actor, además de autor. Jesús Campos –lo ha dicho más de una vez– no pretende acumular papeles, sino que intenta que no se subdivida la función del autor, que su propuesta se cumpla íntegramente y en toda su medida. Jesús Campos es un creador de perspectivas totalizadoras (Martín, 1981: 420).

César Oliva, por su parte, destacaba con acierto que sus creaciones escritas no son más que “pretextos de representación en los que hay que desarrollar las propuestas” (1989: 402), observación con la que el mismo Campos podría estar de acuerdo cuando manifiesta reiteradamente que sus textos teatrales necesitan siempre de una materialización en el escenario que matice el significado de las palabras y amplíe la emoción del texto. Otra especialista que ha asumido más de una vez el análisis del corpus de Campos García, Cristina Santolaria, acentúa ya en sus primeros estudios la capacidad

teatral del autor para concentrar la labor de escritor, escenógrafo y director, a veces hasta la de intérprete (1994: 238). Tres años después, la misma Santolaria confirmaba aquellas reflexiones:

Jesús Campos no concibe la creación, cualquier creación, de una forma fragmentada: para él, el espectáculo es un todo que no admite especializaciones parciales. Esta visión del teatro como totalidad le permite rectificar sus textos en los ensayos sin ningún tipo de violencia, garantiza la presentación totalizadora de su concepción y, por otra parte, provoca la individualización de sus montajes, es decir, es la causa de que éstos adquieran un carácter exclusivo que impide la puesta en pie de los mismos por otro director (Santolaria, 1997b: 39).

Poco tiempo después y al igual que otros especialistas, Cornago Bernal (1998: 319) ponía de relieve la perseverancia y la tenacidad de Campos en la defensa de este modelo teatral que propone la construcción de la pieza teatral como un proceso íntegro. Cornago Bernal, además, sitúa a Campos García entre las principales figuras del panorama escénico que salvaguardan esta concepción teatral. Martín Bermúdez, compañero y amigo de Campos durante largos años, calificaba al dramaturgo como “una mente escénica” y valoraba con vehemencia el fuerte compromiso del autor, toda una “postura ética” ante este modo de hacer teatro (2001: 124). Asimismo, Fernández Insuela define la personalidad creadora de Campos mediante la atinada categoría de “integral hombre de teatro” (2012: 12).

Se deduce, entonces, que uno de los principios básicos de la poética teatral de Campos García es la idea reiterada –casi obsesiva– de que el teatro es un acto de totalidad en el que cada faceta –espacio escénico, texto, dirección– es asumida por una misma figura. Y no solo eso, sino que además la puesta en escena del conjunto otorgaría un valor equitativo en el empleo de los signos verbales y no verbales¹⁸⁵. Las obras perderían efectividad si se eliminasen las imágenes u otros signos escénicos, cuya función no consiste solo en complementar las palabras, sino también en potenciarlas para darles pleno sentido desde la escena (Campos García en Muñoz Cáliz, 2012a: 222).

Curiosamente este planteamiento no fue asimilado por Campos como un esquema (auto)impuesto o elaborado con anterioridad a la creación de las obras. A raíz de diversas

¹⁸⁵ En su *Diccionario del teatro*, Patrice Pavis (2014: 152-153) explica que la definición tradicional de dramaturgo es aquella que lo considera autor de dramas. Un concepto más moderno define al dramaturgo como “consejero literario y teatral de una compañía, a un director de escena o responsable de la preparación de un espectáculo”. En lengua alemana, añade Pavis, hay un matiz entre *dramatiker* y *dramaturg*. Mientras el primer concepto englobaría únicamente al escritor de dramas, el segundo término sería aplicable a la persona responsable del espectáculo en su globalidad, que también organiza, realiza y orienta. A este modelo es al que más se acerca Campos García desde sus postulados teóricos y su práctica teatral.

experiencias vividas durante los primeros años de su andadura en el mundo teatral, esta opción teatral fue surgiendo progresivamente. Cuando se distanció por primera vez de los escenarios a comienzos de los años sesenta y renunció a la escritura de piezas teatrales durante casi una década, Jesús Campos decide reanudar el quehacer teatral desde una perspectiva completamente nueva:

Quando vuelvo, lo hago como autor. Escribiendo. Y a partir de ahí, a veces por necesidad, a veces por gusto, me voy metiendo en todo. Eran cosas que yo ya conocía, en otras me preparo. Y así hasta llegar a percibirlo en su globalidad. Yo es que creo que el teatro debe hacerse de forma global (Campos García en Martín, 2002: en línea).

La nueva forma con la que retomó la actividad artística fue la consecuencia de una serie de vivencias artísticas –otras veces también vitales– que marcaron la actividad creadora y también el devenir teatral del autor –e igualmente sucedió con el asentamiento de sus otras ideas literarias–. Jesús Campos tan solo se siente en plena disposición de precisar su concepción teatral o de teorizar sobre el hecho escénico después del ensayo, es decir, tras haber experimentado con las formas estilísticas y haber profundizado en el manejo de los diferentes lenguajes del ámbito escénico. Para Campos, el único motor que impulsa la formulación de cualquier noción, incluso el desarrollo, la rectificación o el perfeccionamiento de esta, es la experiencia. Este procedimiento basado en la experiencia es el responsable de que el autor no sea plenamente consciente de cuáles fueron procesos que le condujeron a decantarse por una determinada manera de crear. Para el dramaturgo primero se produce la creación y posteriormente el análisis de los resultados, que son el camino para la teorización: “A mí me gusta abarcar al máximo. Y no es que partiera de una idea previa; vamos, que no es que pensara que mi teatro debía ser así, sino que fue surgiendo” (Campos García en Martín, 2002: en línea).

Muchas veces ha declarado que “[l]a creación es una selva en la que los caminos se van abriendo sobre la marcha” (2014: en línea), por lo que no es de extrañar que la noción de la totalidad del hecho escénico se haya instalado en su ideario teatral de manera instintiva, aunque no tan posterior como pudiera parecer. Esta concepción está presente en la labor artística del autor desde los inicios de los años setenta, precisamente cuando hace su entrada definitiva en la escena española del momento. Ya en el año 74 en la revista *Primer Acto* afirmaba:

No entiendo el teatro como ilustración de un texto literario-intelectual, y no tiene sentido que me encierre en el mundo de las ideas, cuando necesito hacer teatro de una forma total. [...] El director tiene una función muy clara, cuando el autor está

muerto, ausente, o es autor de textos y no autor de teatro. Ninguno de estos casos es el mío (Campos García en *P.A.*, 1974b: 27).

Una buena muestra del arraigo de esta concepción teatral en la poética de Campos nos la ofrece un pequeño suceso ocurrido a principios de su carrera. Durante una de sus primeras entrevistas con motivo del Premio Lope de Vega en 1974, Jesús Campos se opuso a realizar un resumen de la obra premiada, *7000 gallinas y un camello*, que le solicitaba el entrevistador. Campos justificó la negativa explicando que presentar una síntesis sería ofrecer al público un resumen de los signos verbales, del argumento o de los acontecimientos, lo que, en consecuencia, equivaldría a declarar la supremacía del texto dentro del conjunto del hecho teatral, que nuestro dramaturgo valora a partes iguales (Campos García en *P.A.*, 1974b: 28).

Desde entonces, en varios momentos de su carrera Campos se ha visto obligado a justificar y proteger su vocación de teatro integral. Cuando ha tratado de explicar la razón principal por la que el autor debe asumir todas las funciones del hecho teatral, Campos García ha argumentado que el dramaturgo es quien realmente se encuentra en posesión del conocimiento absoluto de la obra. Tal como explica a continuación, es el único que conoce las intenciones originarias de la pieza que ha engendrado y, por tanto, el modo en que ha de llevarse a las tablas sin traicionar esos propósitos:

La ventaja de que sea el autor del texto el que lleva a cabo la puesta en escena (otros procedimientos tendrán, sin duda, otras bondades, por más que yo las desconozca) es la de poder continuar con igual criterio el proceso creativo, y así completar, con la materialización de los signos escénicos, el discurso escrito sin que ninguna voluntad inventora añada nada que no venga ya dado, no ya desde el texto, sino incluso desde el enunciado a partir del cual el texto se generó. Esto, claro, está, sometido a las leyes escénicas, pues, al igual que las ideas se modifican a la medida que las vamos ahormando con el lenguaje, también el texto dramático ha de amoldarse al espacio, a la luz, al tiempo, a la organicidad del actor; de forma que lo que se concibió en la escritura con un significado, al trasladarlo a la realidad escénica mantenga dicha significación. Y diría más: palabras, luces, tiempos y sonidos forman parte de un único discurso, sólo que en el texto su presencia es implícita o narrada, pero no real, de ahí que al convertir el contenido de la acotación en acción física, el conjunto se altere de tal modo que para mantener invariable el conjunto sea necesario modificar las partes. (Campos García, 2000f: 99).

Tampoco ha desistido ante los medios de comunicación de la defensa del autor como creador absoluto del espectáculo, circunstancia que, aunque loable, le trajo por aquellos años como consecuencia más de una controversia. Es más, la voluntad de dirigir sus propias obras fueron los detonantes de duras críticas por parte de la crítica y de ciertos cuestionamientos gratuitos a principios de su carrera. Si recordamos las dificultades a las

que Campos se tuvo que enfrentar para alcanzar el estreno, comprobaremos que el autor fue puesto en tela de juicio por empresarios de salas privadas, directores de locales públicos y hasta por algunos entrevistadores. Según explica Campos, el criterio de entonces imponía la intervención de otros especialistas que enriqueciesen la puesta en escena de sus textos y aportasen nuevas perspectivas; de lo contrario, el autor estaría traicionando el texto, incluso incurriendo en el error, como muchas gentes de teatro juzgaron.

Lo cierto es que en la mayoría de las entrevistas realizadas a Jesús Campos siempre ha surgido la misma pregunta sobre la motivación que impulsa al autor a dirigir sus propios textos. Pese a que el dramaturgo ha respondido detalladamente a esta cuestión en todas y cada una de las ocasiones, explicando que se trata de una imperiosa necesidad de hacer teatro íntegramente, no deja de sorprenderle que esta opción escénica – intrascendente, recalca Campos– pudiera siquiera suscitar una pregunta. En otras entrevistas, este asunto derivó en ciertos encontronazos que bien podría haber evitado, explica el autor con el paso del tiempo: “Si con mayor astucia me hubiera definido como director que escribe sus propios textos (otros después lo han hecho), me hubiera ahorrado mucho ninguneo” (Campos García, 1998b: 27).

Durante la entrevista que concedió a la revista *Primer Acto* con motivo del Premio Lope de Vega, le preguntaron si tenía algo en contra de la figura del director, a lo que Campos contesta de la siguiente manera para hacer entender su postura: “no al contrario, yo quiero serlo. Bueno, no “director” exactamente, pero sí el enlace entre texto, espacio, actores” (en *P.A.*, 1974b: 28). En otra entrevista al año siguiente en la misma publicación, esta vez por el Premio Arniches, el periodista le preguntaba si creía que un autor podría equivocarse al asumir el montaje del texto él mismo. Veamos la declaración de Campos:

Sí, claro que puede equivocarse, como también los directores cuando dirigen textos de otros, todo el mundo puede equivocarse, y como no existe una estadística... pues para que se equivoque otro... Además, no es cuestión de equivocarse o no. La idea de montar mis textos no responde a una desconfianza en el oficio del director, considero que el teatro es un acto de creación colectiva, propuesta y actuación, autor y actores, el que por diversos motivos, el colectivo “histórico” haya derivado hacia un teatro de especialistas, no quiero que sea mi problema. Estoy, sí, abierto a entender todas las formas de producción que intenten vivificar ese teatro, que cada cual haga lo que crea más conveniente. Por mi parte, sé lo que quiero y es lo que voy a hacer (en *P.A.*, 1975: 34).

Por si no hubieran sido suficientes las explicaciones, el entrevistador vuelve a inquirir al autor acerca de los peligros que conlleva ser director, autor y escenógrafo al

mismo tiempo, pues, por un lado, atentaría contra la idea de trabajo colectivo y, por otro, potenciaría el riesgo de que el autor se convierta en el único individuo que comprendiese el espectáculo. Una vez más, la respuesta de Jesús Campos insiste en las mismas nociones:

Sí, claro que es peligroso, pero no menos peligroso que el director como intermediario entre autor y actor. [...] mi mundo está más cerca del escenario que de la mesa. Es curioso, pero estamos tan acostumbrados a vivir bajo direcciones que se hace difícil admitir que una persona proponga y otras interpreten sin que nadie los dirija, enseguida se piensa que alguien tiene que seguir dirigiendo porque si no, no se va a entender. [...] Desde luego de lo que sí estoy seguro es de que escritor, director y escenógrafo aportando tres visiones del espectáculo no garantizan que el colectivo se produzca, sobran ejemplos. [...] Concretándonos en mi caso, espero no ser el único que sepa por dónde van las cosas. Planteada la propuesta, los actores, en mayor o menor medida van modificándola, y no sé hasta dónde llegaremos, pero, para que el colectivo se produzca, antes habrá que crear un método nuestro, que no podremos importar, y este será un instrumento que se perfeccionará con el uso, en cualquier caso, lo que sí está claro para nosotros es que el colectivo ha de surgir de una necesidad y no debe ser utilizado frívolamente como bandera, sólo porque la palabra esté de moda (Campos García en *P.A.*, 1975: 37).

Pasadas más de tres décadas desde entonces y con la experiencia de los años y el humor como estrategia, durante una entrevista reciente Campos respondía a la misma pregunta esta vez con bastante ironía: “Claro que igual podrías preguntarme que por qué escribo los textos de mis puestas en escena. Para mí es que son una sola cosa” (en Serrano, 2012: 66). Así es, “una sola cosa”. La visión del hecho teatral interiorizada por el autor a lo largo de varios años de profesión no le permite hacer distinciones entre la autoría escrita y la autoría escénica, de la misma manera que un pintor no permitiría, ejemplifica Campos, que los sombreados de un cuadro los realizase un artista y los contornos otro. Además, señala el dramaturgo que a un pintor, a un escultor o a un coreógrafo nunca se les cuestionaría por negarse a dividir su trabajo en varias voces y ni siquiera parecería lógico preguntar a estos artistas acerca de la totalidad de sus procesos creativos. En cambio, parece no escandalizar a nadie que a un autor de teatro que se responsabiliza de todas las facetas del hecho teatral se le pregunte sin reparo sobre su labor íntegra. Y esto, nos dice el dramaturgo, es porque lamentablemente aún perdura una concepción teatral dividida en dos mundos –literatura dramática y puesta en escena– apenas vinculados.

Consciente de que la escritura por sí misma no completaría el sentido de una creación teatral, Campos ha luchado por desterrar esta vieja noción desde su propia práctica teatral. Una de sus mayores habilidades consiste en tensar las relaciones entre la palabra y la imagen para potenciar las emociones de la representación, todo un juego

escénico que el autor pone en práctica siempre que tiene la oportunidad. De hecho, después de una dilatada carrera repleta de numerosos estrenos, el autor concluye que su decisión de comprometerse con el conjunto de la obra teatral fue acertada:

Vamos, que si llego a hacer caso a los que me aconsejaban que me dejara dirigir por otro, por aquello de que una mirada distinta podía enriquecer mi obra, el resultado no hubiera sido ese. Y es muy probable... probable no, seguro, que en lo de la riqueza tuvieran razón; pero como yo no busco la riqueza, sino la expresión, a mí me expresa más expresarme yo que no que me exprese otro (en Martín, 2002: en línea).

Al desafiar los modelos escénicos convencionales, los inicios de la carrera teatral de Campos como director, dramaturgo y escenógrafo vinieron marcados, como acabamos de ver, por las dificultades y por la defensa de su particular punto de vista sobre la creación teatral. Con el final del siglo XX y la llegada del nuevo siglo XXI, los modos de hacer y de entender el teatro han cambiado notablemente –aunque aún queden numerosas cuestiones que resolver– y los planteamientos teatrales se han flexibilizado hasta el punto de dar cabida a concepciones totalizadoras como la de Jesús Campos. Frente al autor de gabinete, el panorama actual de la diversidad escénica y de la complejidad de lenguajes ha dado lugar a un dramaturgo más familiarizado con el escenario que retoma una larga tradición de autores naturalmente integrados en la dirección y en la escenografía.

Gracias a que un buen número de autores y de autoras se han sumado a la idea de totalidad del hecho teatral y dirigen sus propios textos, incluso a veces su propia compañía, el teatro español ha podido vivir una reciente transformación del paradigma. De entre los cambios que están recomponiendo el equilibrio entre la palabra y la escena en el campo teatral, Jesús Campos valora por encima de cualquier avance que finalmente se haya asumido –y se esté aplicando– la idea de que la escritura dramática necesita forzosamente de la puesta en escena y viceversa, porque, en realidad, “un texto no alcanza su plenitud (sin que esto cuestione su valor intrínseco) mientras no se soporta en los signos escénicos” (1998b: 27). Después de tantos años de defensa y también de controversias en un momento histórico en que la literatura dramática era considerada expresión autosuficiente del hecho teatral, por fin, Campos percibe en las últimas décadas que la creencia de que el teatro solo halla su sentido desde las tablas ha alcanzado pleno reconocimiento. Con esta premisa cumplida, el resto de circunstancias, como la concepción totalizadora o la división en funciones, para Campos ya podrían relegarse a un segundo plano y únicamente los gustos personales o las habilidades del creador serían los criterios para decidir si la obra debe ser asumida o no por la misma figura.

Con todo, Campos tampoco acaba de reconocerse del todo en los paradigmas actuales y ha manifestado en muchas ocasiones sentirse más identificado con las formas de producción teatral anteriores al siglo XX, cuyo advenimiento impuso la supremacía de la figura del director de escena, a excepción de algunas personalidades aglutinadoras que rescata Campos, como Beckett, Pinter, Dario Fo o Mamet (en La Tarasca, 2001: 11). No sería la primera vez que el autor recurre a aquellos referentes de la historia de la escena que demuestren la viabilidad, incluso la idoneidad, de la figura del autor como creador de todo el conjunto. Los autores que Campos rescata de la tradición son figuras de gran peso en la historia del género teatral –Aristófanes, Lope de Rueda, Shakespeare, Calderón, Molière, Bertolt Brecht, Arnold Wesker o Kantor– y dejan al descubierto la existencia y permanencia de los verdaderos modelos de hacer teatro desde sus orígenes.

El nacimiento de las nuevas figuras del arte escénico en el siglo XX trajo consigo la creación de nuevos patrones de producción, enfrentando el teatro integral al teatro especializado, como explica nuestro dramaturgo:

Entiendo el teatro como un hecho global y no como la suma del trabajo de especialistas. El teatro artesanal frente al teatro industrial. Hago teatro como siempre se hizo [...]. Por tanto, no creo que me corresponda a mí justificarme, que los que han cambiado la fórmula expliquen por qué lo han hecho y en función de qué intereses (Campos García en Herrero, 2002: 9).

De manera paralela a Europa, la postergación del autor de su función en las tablas también sacudió la escena española, especialmente en el período histórico en el que Campos hace su aparición. Aun así, encuentra importantes excepciones –referentes al mismo tiempo–, cuya presencia inusual en el panorama teatral de aquella época la define el autor como una “travesía del desierto” (2014: en línea). En el último artículo que publicó en la revista digital *Don Galán*, Jesús Campos (2014: en línea) rebusca entre las diferentes etapas del siglo pasado y selecciona figuras que lucharon igualmente por la totalidad creadora del autor en tiempos más remotos, como Castelao o Adriá Gual, de quien destaca “Ideas sobre el teatro futuro”¹⁸⁶. También rescata personalidades coetáneas como Nieva, Távora o Boadella y posteriores a su generación, como Angélica Liddell o Rodrigo García, entre los que es más frecuente cada vez que combinen ambas facetas e incluso dirijan su propia compañía, fenómeno que practican los anteriormente citados y otros como Zo Brinviyer, Laila Ripoll o Juana Escabias. La dirección y la escritura

¹⁸⁶ En *El Heraldo de Madrid*, 21 de marzo, p. 5, 1925.

dramática confluyen en el nuevo milenio en una misma práctica que los autores asumen con normalidad. Ya en año 2000 declaraba Borja Ortiz de Gondra (24):

Prácticamente todos los autores de la última escritura coincidimos en que nuestro trabajo no consiste en “escribir palabras”, ni en “crear desde el lenguaje”. Quien más, quien menos, todos recurrimos a diferentes soluciones técnicas para invadir otros ámbitos del hecho escénico. Parece haber un consenso en que la escritura dramática no es literatura, sino un híbrido a medio camino entre la página y el escenario. [...] la figura del autor que escribe en su casa y espera a que le monten el texto es, además de una especie en vías de extinción, un modelo denostado y rechazado por la mayoría. [...] si en los años ochenta el director de escena usurpó el papel del autor, en los noventa muchos autores entran en los campos antes reservados a los directores de escena.

Pero si un autor de teatro pretende derribar las estructuras escénicas imperantes, es necesario que desoiga aquellos dictados de la moda que tantas veces se han empeñado en vaciar el teatro de palabras o en llenarlo únicamente de juegos escénicos que prescindían del dramaturgo —exceptuando las acciones escénicas, *performances*, danza-teatro o espectáculos improvisados, cuyo valor artístico es indudable para el—¹⁸⁷. El teatro, según la concepción de Campos, se define como una conjunción inexcusable de propuesta escrita y propuesta escénica, a pesar de que la historia, entiende Campos, guiada por intereses oscuros, se ha obstinado en suprimir este modelo integrador.

Ya en 1974 nos encontramos con la publicación en la revista *Pipirijaina* de un artículo del autor realmente esclarecedor y que supone toda una declaración de principios sobre esta polémica cuestión. Nuestro dramaturgo lleva a cabo un particular análisis de la historia del autor, del auge y el posterior declive de esta figura en aras de un teatro físico donde la imagen es el elemento principal. En el artículo citado, Campos defiende la noción de teatro artesanal, es decir, aquel que es realizado por las manos de un mismo creador, como demuestra la historia del teatro desde los autores griegos hasta Molière: “el hombre estaba dentro del fenómeno y participaba de él en su totalidad [...] sin importarle hasta dónde sí, o hasta dónde no” (Campos García, 1974: 16). La obra de teatro no era sometida a la división de funciones y el autor tampoco se imponía a sí mismo, ni se cuestionaba, ningún límite escénico, pues el único interés al que obedecía era la comunicación artística con el público.

¹⁸⁷ Jesús Campos conoce —y reconoce— la audacia y el atrevimiento de innumerables propuestas que han experimentado con las modalidades escénicas dentro y fuera de nuestras fronteras. Entre los artistas que menciona como referentes de una intención teatral eficaz que trasciende son Beckett, Arrabal, Cocteau, Bob Wilson, Dario Fo, Kantor o Valère Novarina.

El germen de este cambio de perspectiva lo encuentra Campos en dos sucesos simultáneos que fueron determinantes en el rumbo de la escena. Por un lado, se produjo el encumbramiento del autor intelectual –y, por tanto, de la palabra–, lo que provocó el menoscabo de la concepción integral y el descuido cada vez mayor de la práctica sobre las tablas por parte del autor, a quien relevará el primer actor, futuro director de escena del siglo XX. Y la prueba de esta transformación, a juicio del autor, se halla en las acotaciones, mejor dicho, en la considerable dilatación de estas, que las más de las veces entorpecían la futura puesta en escena a causa de la extensión, el detallismo y el abundante número de las mismas. El autor impregnaba su texto de directrices y sugerencias, así como de toda la información relevante, probablemente para que el director pertinente que asumiera la *mise en scène* se mantuviese fiel a la propuesta imaginada por el dramaturgo.

Por otro lado, advierte Campos, es imprescindible asociar a este suceso el surgimiento de la maquinaria y con él, el “reparto de especializaciones a diestro y siniestro” (Campos García, 1974: 17). Es en este preciso momento donde el espacio entre la escritura y la puesta en escena se ensancha hasta tal extremo que el abismo se alza infranqueable para el autor, aunque no así, dice Campos, para los especialistas –musicotécnicos, escenógrafos, luminotécnicos o directores– a los que define como intermediarios entre el autor y su obra. Se produce el cambio del teatro artesanal por el teatro industrial, que según la definición de Campos es equivalente al teatro de especialistas. La complejidad de este nuevo tipo de sistema, rico en procedimientos técnicos más modernos y en propuestas de elevado carácter experimental o espectacular, requirió de un especialista mayor, el director de escena, que organizase semejantes maniobras.

Los nuevos modelos de creación teatral traerían como secuela la relegación del autor a mero libretista y, por tanto, la producción de obras neutras, o en palabras del autor, obras “asépticas” y “clínicas” (17). El éxito de los nuevos formatos escénicos vendría respaldado por la premisa de que “el teatro de los especialistas fabrica productos teatrales con menor costo, mayor rapidez, y un alto grado de perfección, lo que tiene mucho que ver con una sociedad de consumo” (17). De tal manera, el teatro queda desgraciadamente reducido a un producto comercial que atiende a las leyes de oferta y demanda de una industria que mercantiliza con el arte y cuya rentabilidad exige un teatro hecho en serie, en lugar de un teatro artesanal más elaborado y menos productivo. La consecuencia más inmediata que detecta Campos es la insuficiencia de materiales dramáticos comprometidos y transcendentales en las carteleras, situación que el mercado teatral

resuelve con la importación de textos, las adaptaciones y la reinterpretación de clásicos, es decir, modalidades teatrales que requieran de directores y escenógrafos especialistas, pero no de escritores.

Cuando se ha llevado al límite esta situación, señala el autor, se ha generado un teatro exuberante e (híper)tecnificado que invade las carteleras del país, instaurando, a fuerza de repetirse, prototipos escénicos que olvidan que la realidad del teatro debería ser simplemente la suma de una propuesta y una representación. El fenómeno de los recursos técnicos, la suma de los aditivos, que llama Campos, a manos de los especialistas, además de ciertos usos indebidos del poder a favor de su propio beneficio, desencadenó la tendencia a un teatro vacío de contenido y repleto de técnicas escénicas. Así lo explica el autor:

Cada sociedad genera el teatro que la expresa, y la nuestra, compleja y tecnificada, ha optado por un teatro complejo y tecnificado. Aunque siempre cabría preguntarse si ha optado o la han hecho optar. [...] la acomodación a ciertas aberraciones sociales, tales como las leyes del negocio en el teatro comercial o las del rendimiento político en los montajes institucionales, ha producido una mutación del proceso creativo que menoscaba el valor del teatro como herramienta de conocimiento. Al parecer, la moda dictamina que los aditivos suplanten a los fundamentos. (Algo así como si en materia culinaria convirtiéramos la carne a la pimienta en pimienta a la carne). Y esta es la mutación a la que me refería. Los aditivos escénicos han enriquecido sin duda el acabado, y no habría nada que objetar si no fuera porque esta preponderancia de lo escénico ha ido acompañada de un cierto menosprecio hacia el contenido. Así, semejante moda nos ha llevado a la paradoja de que, con más recursos para expresarnos, es menos lo que expresamos (Campos García, 1999f: 3).

Pero no sería justo que dejáramos al margen aquellas declaraciones en las que Jesús Campos también ha reconocido la función revitalizadora de la figura del director de escena. Durante el desarrollo del siglo XIX, el horizonte escénico asistió a un período crítico de la historia del teatro a causa de la producción sobrecargada de obras acartonadas y repetitivas que estancaron la evolución natural del género. Gracias al surgimiento de la figura del director, el autor opina que la escena redescubrió el camino de la vitalidad y del riesgo de la experimentación. Más cercano a la época contemporánea, Campos ha valorado de forma positiva al director de escena, por ser quien mantiene avivada la parte escénica del teatro, ya que el autor parece haberla perdido casi definitivamente (Campos García, 1996: 195).

Aquellas valoraciones positivas, sin embargo, se separan del posterior fenómeno de endiosamiento que ha sobrevenido a una buena parte de los directores de escena, hasta el punto de que han sido considerados —a veces incluso por ellos mismos y siempre por

el poder– la parte imprescindible del hecho teatral. Mientras nuestro dramaturgo entiende que los únicos ingredientes obligatorios para conformar un espectáculo son únicamente el creador y el actor, la creencia extendida de la necesidad de la figura del director le ha otorgado una situación de privilegio, de obtención del poder tanto en el escenario como en el despacho. Quienes dictaminaban muchas veces el repertorio a producir son los intereses o los gustos personales del director de escena, cuya presencia ha cambiado “dentro y fuera del escenario, tanto el dispositivo artístico como el mecanismo empresarial” (Campos García, 2002f: 5). Y sobre esta cuestión ha deliberado mucho nuestro autor, incluso ha tomado una historia de Fernando Arrabal para ilustrar las inapropiadas relaciones que mantienen el poder, la cultura y los directores de escena:

[...] lo repito siempre que tengo ocasión, sin preocuparme de lo que pueda tener de cierto, pues la historia en sí, independientemente de su veracidad, me parece clarificadora –pero, sobre todo, divertida– de que, recién llegado Stalin al poder, se cuestionaba en quién debía delegar ese poder dentro de los distintos oficios teatrales, y, al pensar en el autor, de inmediato desconfió porque, tratándose de un intelectual, su capacidad crítica podía volverse contra él; pensó entonces en el actor, pero también lo desechó, temiendo que su popularidad se volviera igualmente contra él, y fue entonces cuando cayó en la cuenta de que el más indicado era el regidor, pues, al no tener vocación crítica ni popularidad, poseía el perfil idóneo para recibir instrucciones de lo que debía hacer. Y fundó así el estamento de los directores de escena (Campos García, 2002f: 5).

Con el propósito de solventar la compleja situación que aceleró la instauración de las nuevas formas de actuación y comunicación del panorama teatral, Campos proponía –aún lo hace– la vuelta a la noción de autor integral, el retorno a la vieja interpretación del teatro como un único lenguaje. Y proponía el siguiente ejemplo para hacer comprender la injusticia que se cometía contra el género dramático:

Y a los que defienden la idea de un autor subdividido yo les preguntaría, ¿por qué no también subdividir al escultor, al compositor, al novelista? ¿Vale un ejemplo? ¿Creen de verdad que Kafka habría mejorado su *Metamorfosis* trabajando en equipo con sociólogos, psicólogos y biólogos? Mejor escritor + mejor sociólogo + mejor psicólogo + mejor biólogo = mejor revelación de la sociedad en que se podría. No será que nos están proponiendo una fórmula con la que nunca podremos llegar hasta el fondo de las cosas. Incautamente, ¿no les estaremos haciendo el juego? (Campos García, 1974: 18).

La intención de Campos no estriba en imponer su visión totalizadora del hecho escénico, pues ya sabemos que rechaza cualquier dogma que reprima la libertad del creador; se trata, por el contrario, de defender el derecho a poner en práctica su manera de concebir el teatro frente a las exigencias del sistema teatral y a la tiranía de las modas

estéticas, cuya implantación extendió a mediados del siglo pasado la idea entre las gentes de teatro –incluso entre los dramaturgos– de que el autor es un “un mero proveedor de palabras y no el creador de una estrategia” teatral (Campos García, 2014: en línea).

En los inicios del nuevo milenio, Jesús Campos ha detectado una apertura bastante considerable a las formas escénicas globalizantes, circunstancia que habría debilitado los modelos industriales establecidos en el siglo XX por la fiebre de las modas escénicas, de las que Campos únicamente destaca como rasgo positivo “su caducidad” (1999f: 3). Las palabras parecen reconquistar su lugar ante las propuestas técnicas que no comunicaban nada, al menos así lo expresaba en 2001 ante una pregunta de Martín Bermúdez sobre la situación de los autores en España. Campos no solo se alegra de que “las aguas vuelven a su cauce” (en Martín Bermúdez, 2001: 125), sino de que el teatro pueda incluso beneficiarse de los años de tumultuosos cambios que han asistido a la escena española e internacional. Si algo positivo ha dejado el período de dominación y supremacía exclusivamente escénica es el valor de los signos no verbales y la importancia de su utilización como elementos comunicativos igualmente válidos a la palabra. El autor de los nuevos tiempos puede nutrirse de los signos escénicos para enriquecer su teatro, de lo que se deriva que el dramaturgo “tiene mucho más que aportar al teatro del futuro” (125).

Sin embargo, para Campos García es importante que exista un verdadero equilibrio entre los signos teatrales. En un contexto contemporáneo marcado por la pluralidad de estilos y la profusión de medios técnicos, en su mayoría audiovisuales, y medios de comunicación, como el cine o internet, el autor advierte del riesgo de programar una cartelera recargada de espectáculos que comunican mayoritariamente con signos visuales o incluso trabajan con ellos de forma exclusiva. El dramaturgo es consciente de que la llegada y la instauración definitiva de estos nuevos modelos han influido enormemente en los actuales sistemas de producción teatral. El auge de la imagen en sus diferentes formatos ha ocasionado su inmersión directa en el teatro y los creadores podrían dejarse seducir por el uso de imágenes innecesarias y aditivas que poco aportan a la comunicación. Cuando lo más aconsejable sería beneficiarse de la diversidad de voces que ofrece el horizonte teatral, a veces el ruido de las tendencias y de las corrientes estilísticas se impone a la cordura:

Suma de lenguajes y suma de estilos, [...] así podría ser el teatro del siglo XXI: un teatro plural, inesperado; sí, inesperado, menos previsible. Cada obra, un universo de signos, sin más limitaciones que las de nuestra capacidad. Y es que todo teatro es posible; desde el momento en que se han roto las fórmulas que lo encorsetaban, en nuestra mano está hacer lo que queramos hacer, incluido seguir haciendo lo que ya veníamos haciendo. Adiós a las vanguardias y las retaguardias; que da mucha risa

eso de ser modernos o quedarse antiguos. Todo está ahí, a nuestro alcance. Además, ¿de qué se trata, de hacerse oír y de hacerse entender? Pues para eso no hay más ley, ni moda, ni tendencia, que la del principio de necesidad: todo lo que sea necesario, nada que sea innecesario para contar lo que queramos contar. Y no hay más cáscaras (Campos García, 2002h: 250).

Si algo rescata Campos de la llegada de los nuevos soportes audiovisuales en la época actual, es que permiten la (re)visualización de las representaciones más inspiradoras –y también las no tan inspiradoras, que igualmente sirven de herramienta de conocimiento y de especialización—¹⁸⁸. El autor insiste en la idea de enriquecimiento y aprovechamiento de la diversidad teatral que la tecnología pone al alcance de todos, sobre todo porque hoy, frente al estudio de la historia de la escena mediante el texto, es posible el análisis de los montajes y, por tanto, de los signos no verbales. Y no solo posible, sino imprescindible, ya que los nuevos patrones de creación de la época contemporánea, en los que el autor asume la dirección o, a la inversa, el director escribe el texto, demandan asimismo nuevos modelos de estudio que otorguen igual importancia a la escritura y a la materialización en el escenario.

Además, el estudio pormenorizado de la historia de la representación ayudaría a registrar aquellas actividades escénicas que hacen gala de los malos usos de las mismas para evitar en el futuro la incidencia de propuestas erróneas:

Cuánto Shakespeare simplificado, cuánto Lorca zapateado, cuánto manipulado, falsificado, banalizado podrán analizarse a partir de los vídeos. Pruebas con las que documentar la historia del teatro en cuatro risas, o mejor, la historia de la delincuencia teatral en cuatro mil atracos. ¿Una nueva materia? La verdad es que el estudio de los atropellos cometidos en las últimas décadas da para muchas tesis (Campos García, 2004d: 3).

La documentación a través de la grabación de la escenografía y de los signos no verbales, así como del trabajo de los actores, también permitirá, a juicio de Campos, salvaguardar la autoría del director de escena. En relación con esta idea, Jesús Campos ya había expuesto a finales de la década de los 80 algunos planteamientos similares durante el debate organizado por la revista *Primer Acto* y el Círculo de Bellas de Artes, cuyo comité reunió a varios especialistas para discutir sobre la ley de propiedad intelectual. A colación de los nuevos parámetros de producción escénica, esto es, del fenómeno de eclosión de la puesta en escena y de la dirección que estaba sobreviniendo

¹⁸⁸ Véase Pablo Iglesias Simón, “Tentativas para una sistematización del uso de audiovisuales en la puesta en escena”, *Acotaciones* 20 (enero-junio), 2008, pp. 47-82.

al teatro español y también europeo, los allí reunidos sintieron la necesidad de interrogarse sobre la autoría de la puesta en escena.

Nuestro autor presentó ante los asistentes su desacuerdo con el ya asumido desmembramiento del creador teatral en director y escritor que el acontecer social había instaurado como modelo dominante. Esta fragmentación, que Campos define como una incomprensible dicotomía, derivó en la constitución de un sistema de especialistas que clamaban por la individualidad y la delimitación exacta de su función en el hecho teatral. Tras esta declaración, Campos añadió durante el encuentro que la figura del director debe ser también considerada como un creador, porque hay una interpretación personal del texto y una singular forma de materializarlo en las tablas; en definitiva, una “escritura del hecho escénico” (Campos García, 1986a: 11). Para Campos García este motivo ya resultaría suficiente para que cualquier ley amparase la creación del director, siempre que no se olvide al autor original de la obra y que cada labor establezca unos límites bien precisos para evitar pugnas por la autoría. Precisamente por eso, el dramaturgo proponía durante el debate “un pacto de coautoría” previo al proyecto escénico, lo que solventaría las tensas relaciones entre las diferentes figuras que manipulan y moldean la obra de teatro para conducirla a las tablas (11).

Es necesario aclarar que Campos ha mostrado siempre cierto recelo ante las leyes de protección intelectual, prolongable igualmente a las leyes en general. El dramaturgo piensa que los reglamentos de las instituciones públicas no protegen adecuadamente ni los derechos del dramaturgo ni los del director de escena. Como prueba que confirma esta circunstancia, Campos relata una serie de sucesos bastante frecuente en las gestiones de la actividad teatral:

Un autor estrena y dice públicamente que le han perturbado su obra, que se la han traicionado. Este señor, si decide que su obra se retire de cartel, pierde el derecho que tenía, como Premio Lope de Vega, a ser estrenada en un teatro nacional, porque ya ha sido montada, aunque sea pasando por las malformaciones que un director impuesto, o medianamente pactado, ha hecho. Planteado el problema, las instituciones públicas, el Ayuntamiento en este caso, no interviene. El autor en cuestión ha sufrido una falta de protección clara. No se le dice: retire usted su obra y se le dará una nueva oportunidad con un director que haga lo que usted quiera, aunque yo creo que, en este caso, el autor tenía derecho a ello. Paralelamente, el Estado aparece en la Ley como protector de la ideología del autor, cosa que a mí me parece absolutamente peligrosa y, además, contradictoria, puesto que cuando el autor muere, ese Estado que no le defiende estando vivo, interviene. Pienso que la Ley debería decir lo contrario: que, justamente, el Estado es el único que no puede intervenir en la salvaguardia de la ideología del autor (1986a: 14).

Tal vez sea la desconfianza en la protección que ofrecen los organismos públicos, o simplemente los crímenes sin condena cometidos a lo largo de la historia de la escena española, como las reescrituras o los plagios, la razón que mueve a Campos a inclinarse a hablar de leyes y derechos en términos de moralidad y no de legalidad. En muchas ocasiones, la cartelera rebosa espectáculos basados en adaptaciones y versiones libres que reinterpretan una obra original. Esta forma de dirección escénica, y su posterior programación en el circuito, responden, para nuestro autor, a motivaciones meramente económicas y comerciales, “pues conservando el referente de la firma prestigiosa como reclamo comercial, permite hacer pinitos al amparo del maestro” (Campos García, 2001e: 3). En opinión de Campos, esta tendencia del panorama artístico actual sería una de las peores consecuencias del endiosamiento del director de escena y del auge de los formatos puramente escénicos. A excepción de ciertas propuestas reinterpretativas que resultan juiciosas y enriquecedoras para el público, los modelos de trabajo que no aportan nada a los materiales originales o solo variaciones superficiales –y que el autor incluye en la categoría de la práctica “neopicaresca”– esconden un fin lucrativo ajeno al compromiso moral del creador con el arte.

La concepción teatral de Campos pone de manifiesto que la obra teatral ha de escuchar la voz interna del magma creador, una práctica incompatible con los ejercicios de reescritura de piezas clásicas. Independientemente de que la estrategia sea la intertextualidad o la referencia, es imprescindible que todo impulso artístico salga al exterior en estado puro, es decir, transitando territorios inexplorados y significantes para la sociedad y el público actuales. Las versiones, adaptaciones o reescrituras insustanciales las cataloga el autor en lo que en varias veces ha denominado “escribir sobre lo escrito”:

[...] una mínima declaración de principios: confieso –o me vanaglorio, que para el caso tanto da– que antes que dedicarme a la traducción, a la adaptación, a la reescritura, a la versión, a la intertextualidad o al plagio –recursos todos ellos respetables, aunque en distinto grado–, prefiero la obra original, partir de la nada; por más que tenga claro que no hay forma de partir de la nada, pues cada obra tiene el todo por ciento de tradición y un apenas nada por ciento de originalidad. Aun así, prefiero lanzarme al folio en blanco con la memoria en ristre antes que disponer de la obra de terceros para expresarme o participar en la expresión de otros. Seguramente es un problema de exceso de autoestima, de fe desmedida en la propia fertilidad; pero bueno, algún defecto hay que tener (Campos García, 2001e: 3).

La preferencia por una actividad teatral que experimente con materias dramáticas originales constituye una de las causas, aunque quizá la menor, por las que Campos García manifiesta un abierto rechazo a las adaptaciones de obras clásicas, aparte de las

otras prácticas ya reseñadas de la “neopicaresca”. Junto a esta razón, habría que añadir un motivo de gran peso que, como sabemos, recorre de pies a cabeza el ideario del autor: la imposibilidad de escindir la escritura de la puesta en escena. Efectivamente, en más de una ocasión nuestro dramaturgo ha cuestionado la conveniencia de llevar al escenario los textos clásicos, aunque este ejercicio escénico haya sido asumido sin objeciones como una práctica forzosamente necesaria. Sin embargo, Campos discrepa y nuevamente a contracorriente plantea a finales de la década de los ochenta que la “*obligatoriedad*” de la representación de los clásicos es una cuestión que debe someterse a debate, pues el simple hecho de discutir sobre “[c]ómo deben representarse los textos clásicos, es una pregunta que ya establece que deben ser representados” (Campos García, 1987: 3).

El argumento con el que Campos se posiciona en contra de las reposiciones de piezas clásicas se basa en que el texto escrito es el único elemento que se conserva de cualquier obra escenificada en tiempos pretéritos, lo cual implica que la adaptación ofrecería una visión parcial o incompleta del hecho teatral originario. Jesús Campos establece un vínculo muy estrecho entre la obra de teatro y la sociedad en la que se ha originado, de modo que los signos no verbales que se activaron en ese preciso momento para la puesta en escena de una obra ya no se encuentran a nuestro alcance. Es más, aunque así fuera, tampoco estos signos se corresponderían con los que maneja la sociedad actual. La consecuencia más perjudicial para el público es que el significado pleno de la obra original se vería afectado por la diferencia temporal entre las representaciones del texto, la pasada y la presente, hasta el punto de que para nuestro dramaturgo su transmisión resultaría del todo inviable.

Los mismos planteamientos suscitaron el acaloramiento de un debate en el que participó Campos y que proponía como materia de discusión la adaptación de los clásicos o, mejor, la manera más beneficiosa de llevarlos a las tablas en el contexto teatral de finales del siglo XX. La osadía de los comentarios de Campos y su impudoroso rechazo hacia los clásicos, cuando todos los asistentes comulgaban con la idoneidad de la práctica escénica de la adaptación, obtuvieron como respuesta el silencio de los participantes, quienes por lo general desoían las opiniones del autor para continuar con el trascurso del debate. La excepción vino de la mano de algún asistente que hizo explícita su disconformidad, como, por ejemplo, Adolfo Marsillach, quien preguntó directamente a Campos por qué creía que los clásicos no podían servir para otras épocas, como sí lo hacen Valle o Lorca. En su respuesta, Campos estableció en primer lugar una diferencia entre los dramaturgos citados y los clásicos, pues la similitud y la proximidad entre la

sociedad de los primeros y la sociedad contemporánea permiten el perfecto entendimiento de los signos originales empleados por Lorca o Valle. Y es que la validez o la vigencia de una obra –y, por tanto, la viabilidad de su adaptación– tan solo obedece al “momento en que se hace, ante quien se hace, cómo se hace, quién lo hace” (Campos García en *P.A.*, 1975: 35). Siguiendo con el mismo razonamiento, el autor añadió que el intento de reconstruir los signos escénicos de la obra clásica –o incluso de hallar signos correspondientes para remendar la diferencia– es una labor imposible:

¿Consideramos el arte como universal y eterno? Yo, desde luego, no. [...] Los signos modifican su *significación* según el lugar y la época en que se producen; trasladar los signos en el espacio o en el tiempo obliga a la traducción, es decir, al signo equivalente. Lo que ocurre es que solo pueden traducirse aquellos signos que se conocen. [...] Y ahí creo que está la imposibilidad de los clásicos, sólo nos quedan componentes verbalistas, el resto de los matices, fundamentales para el entendimiento de la creación teatral, los desconocemos (Campos García, 1987: 6).

Nuestro autor considera, por otra parte, que si el creador se nutre de las escrituras dramáticas del pasado para construir un nuevo mensaje no estaría practicando necesariamente el fenómeno de la adaptación de un clásico. Sin caer en la ligereza o en el exceso, la acción de la intertextualidad y de la reescritura de textos o mitos clásicos actuarían como fuente de inspiración a partir de la cual se crearían nuevas formas literarias y nuevos lenguajes adaptados al teatro del presente. Esta idea, a nuestro entender, sirve para legitimar obras suyas como la serie de las *Danzas de ausencia* y, sobre todo, *d.juan@simetrico.es*, pues revisa las danzas medievales de la muerte en la primera y en la última reactiva con nuevos códigos el mito de don Juan Tenorio.

Precisamente en la idea de teatro hecho para el presente reside otro de los postulados que empujan a Campos a rechazar las reposiciones de clásicos y aquellas manifestaciones culturales que “escriben sobre lo escrito”. Ya que cada creación es fruto o consecuencia de la realidad que la circunscribe, el autor reclama un teatro comprometido con la sociedad en la que se gesta y con la autoría viva de esa sociedad, máxime si este colectivo combate cada día contra los abusos de un sistema comercial atiborrado de musicales, importaciones extranjeras, comedias frívolas y reposiciones de clásicos. Según el autor, reconstruir obras del pasado contribuye a forjar un teatro completamente ajeno a su sociedad, con unos signos verbales y escénicos que son imposibles de trasladar y adaptar al mundo actual. Por eso, y aunque la adaptación se lleve a cabo desde una postura fidedigna al clásico o bien desde postulados más

alternativos, Campos advierte que el público no estaría contemplando un hecho teatral sino una manipulación:

Yo apuesto por un teatro orgánico, donde ninguna manipulación es posible. De la manipulación sólo se pueden derivar productos híbridos, de escasa significación, aunque, eso sí, muy adecuados para contribuir a la confusión cultural (Campos García, 1987: 3).

Sin embargo, la postura de Campos sobre la cuestión de los clásicos no debe inducirnos a error y concluir que reniega categóricamente de las obras clásicas. Simplemente el autor pone en tela de juicio lo concerniente a la puesta en escena de este tipo de composiciones. En muchas de sus entrevistas ha reconocido el indiscutible valor cultural de los textos clásicos e invita a su lectura para ampliar los conocimientos sobre el teatro y su historia. De hecho, afirma Campos: “leer es tan importante como vivir. Hay que amueblar la mente, ya está bien de tanto teatro escrito por mentes deshabitadas” (en Santolaria, 1994: 238). Si un individuo siente la necesidad de escribir, es fundamental que antes se haya acercado a la lectura de las obras imprescindibles de la tradición teatral, pero también de la práctica escénica –Aristóteles, Stanislavski, Mayerhold, Grotowski o Brecht, recomienda el autor– para profundizar en los códigos no verbales. El conocimiento y la investigación constituyen el único camino para afrontar mejor, ya incluso desde la escritura del texto, las dificultades que conlleva la representación de la palabra.

Ahora bien, y dado que Jesús Campos concibe el hecho teatral como un conjunto indivisible de signos verbales y no verbales que deben fusionarse sobre las tablas para lograr una comunicación plena, siempre ha promovido la vivencia del autor como espectador, no solo como lector. Todo dramaturgo ha de ser en primer lugar espectador de todos los espectáculos a los que pueda asistir, independientemente de los gustos personales del creador, porque la observación en sí misma ya es una herramienta de conocimiento: “El teatro es un lenguaje, y hay que practicarlo; que se haga el oído” (Campos García en Martín, 2002: en línea). Su ideario literario deja entrever que la manera natural de aprendizaje, de adquirir los instrumentos necesarios para la práctica y el dominio del lenguaje teatral, se encuentra a ambos lados de la función; es decir, poniéndose en la piel de espectador y en la de creador para un conocimiento basado en la observación y el ensayo de un género que exige desarrollarse necesariamente en su medio originario, el escenario:

Creo que la creación teatral se hace en el escenario. El texto previo al estreno es como el boceto que hace el pintor antes de meterse con el cuadro. Después del estreno, o con el tiempo, la obra supongo que se transforma en un intangible cultural que sí tiene interés por sí misma, pero a toro pasado. La lectura de la literatura dramática, evidentemente, también puede ser fuente de placer (Campos García en Salvatierra, 2002: 10).

Mientras exista la posibilidad de plasmar en el escenario el texto escrito, la literatura dramática no es un modo plausible de transmisión del conjunto teatral. Mas si las vías naturales quedan obstruidas, la lectura de la obra –y, por tanto, la publicación– constituyen un medio adecuado para dar visibilidad a la autoría española. Ya sea por un pasado marcado por la censura y el totalitarismo o bien por un presente asfixiado por las censuras económicas, Campos opina que el acceso a los escenarios de las autoras y los autores españoles se ha visto duramente obstaculizado por un sistema teatral opaco, basado en el mercantilismo, en el abuso de poder y en la explotación de intereses. Como consecuencia, la edición de los textos teatrales –en las últimas décadas también la digitalización– ha sustituido al medio originario del teatro con la intención de difundir las creaciones contemporáneas y, al mismo tiempo, protegerlas del olvido, recatarlas de la inexistencia a la que obliga la industria teatral. Por esta razón, Campos fomentó desde su presidencia de la AAT la lectura dramatizada como un posible sustituto de la representación que mantenga vivo el contacto con el público.

En cuanto al mundo editorial, la única forma posible en que Campos acepta la difusión de la literatura dramática es cuando funciona como estrategia alternativa que promueva a la autoría viva¹⁸⁹:

Desterrados de los teatros y condenados al ostracismo, el libro viene a ser paño caliente, remedio casero con el que aliviar magulladuras de contienda, vamos, cataplasma; cuando su finalidad debería ser la de documento previo o posterior a la representación, y nunca una realidad sustitutoria. Que es lo que ha ocurrido con muchas obras que nunca subieron al escenario y que, al no hacerlo en su momento, sólo existirán en los libros. El teatro se escribe para confrontarlo, y si nos amputan el público, mal puede el lector solitario confrontar su respuesta. [...] Mientras tanto, se renueva la escena –lavado de fachada, pura vanagloria– y, perplejos, contemplamos cómo, al margen de la realidad, se pasa del teatro casoso al teatro esnobista; dos opciones igualmente “catetas”: la una, rancia y obtusa; la otra, de nuevo rico, que compra lo más caro, lo más moderno, lo más superlativo; cualquier teatro antes que permitir que el escenario refleje a la sociedad que lo contempla. [...]

¹⁸⁹ Recordemos que el lema de la AAT durante la presidencia de Campos ha sido “El teatro también se lee”, que tuvo su origen en la creación del Salón Internacional del Libro. Bajo la intención de paliar la precaria situación de la autoría contemporánea y construir caminos alternativos que aseguren la visibilidad de las obras dramáticas actuales, el dramaturgo ha puesto en práctica distintas maniobras de transmisión y difusión del teatro actual –concursos, lecturas dramatizadas, debates, exposiciones, maratones de teatro y publicaciones–, tanto en la modalidad extensa y como en la breve.

Y en última instancia, mientras los teatros sigan secuestrados, siempre nos quedarán los libros (Campos García, 2004g: 3).

Si bien nuestro autor ha editado la mayoría de sus textos como medio de difusión, debemos insistir en que la publicación no se encuentra entre sus opciones predilectas. Las labores de escritura, dirección y escenografía guardan un mismo peso –y valor– en su quehacer artístico: “me parece tan importante el trabajo que hago como escritor como el que hago luego al montar ese texto” (Campos García en Salvatierra, 2002: 10). Aun siendo uno de los mayores defensores de la concepción totalizadora, Campos valora de forma individual cada fase del proceso creativo y disfruta de las distintas etapas que conforman la creación, aunque no por igual. El proceso de composición de una pieza teatral lo divide en la escritura, la escenografía, la dirección, la interpretación y la producción. Todas ellas las practicó en algún momento de su carrera. En varios de sus espectáculos participó como actor y tras la experiencia afirmó que la fase interpretativa era lo mejor del teatro, aunque la dedicación que requiere ser intérprete no le permita ejercer como tal. Más complicado le parece el trabajo con el equipo de interpretación, los ensayos y la dirección, porque exige elevadas dosis de paciencia para armonizar los distintos puntos de vistas de todo el elenco. La escritura de la pieza es un momento verdaderamente emocionante para Jesús Campos, quien confiesa que asistir en primera persona al nacimiento de unos personajes con un conflicto que no sabe cómo evolucionará ni resolverá es una experiencia única. En correlación con el espacio escenográfico, Campos siente esta fase como una de las más frías, en tanto que la obra ya se aproxima a la realidad de las posibilidades económicas, lo que le conduce directamente a la fase de producción, que sería la más dificultosa. Conseguir el estreno dentro de un sistema teatral tan castigado es una tarea que el autor define como un infierno (Campos García en Bueno, 2011: 17-18).

Con todo, al final nuestro dramaturgo condensa el quehacer teatral en las dos únicas fases esenciales, el alumbramiento del texto y la puesta en escena. Estos son procesos en los que se implica en cuerpo y alma, aunque le aporten emociones diferentes aun siendo parte de un mismo conjunto: “Escribir es lo imaginado mientras que representar es la realidad [...] aunque lo más gratificante sea escribir, lo que más me gusta es poner en escena” (Campos García en Serrano, 2012: 57). Mientras la escritura se desarrolla en un plano ficticio e hipotético, donde las acciones y los personajes se desenvuelven en un clima de inconcreción, la puesta en escena revela las debilidades y

los posibles desaciertos del texto, ya que forzosamente traslada todos los elementos desde la imaginación a la realidad para concretarlos.

En cualquier caso, y no podemos dejar de insistir en ello al igual que lo hace el autor siempre que tiene la oportunidad, ambos procesos necesitan ser integrados por la misma personalidad creadora. El autor de teatro, reafirma Campos (2002h: 250), “es un creador de estrategias dramáticas, y no un proveedor de palabras”, es quien comprende al milímetro las hechuras de su creación y la sensibilidad específica con la que debe ser trasladada al escenario, ya que su interpretación de la realidad es única e intransferible:

[...] y reafirmemos la función del autor teatral en el teatro, que no es otra que proponer la partitura en la que se conjuguen palabras, silencios, sonidos, imágenes, para, con tan copioso vocabulario, componer la obra en la que se contengan nuestras contradicciones, progresen nuestras historias, se evidencie nuestra conducta, de forma que, cuando los distintos oficios teatrales orquesten la representación, la sociedad en la que se originó la propuesta pueda reírse o conmoverse ante su propia realidad reflejada en los signos escénicos (Campos García, 2002f: 5-6).

3.1.5. La creación como reciclaje de la realidad

De entre todos los artículos que ha compuesto Campos a lo largo de su actividad como presidente de la AAT y como autor de teatro, hay uno en concreto que condensa con especial elocuencia –aunque todos son esclarecedores–, algunas de las principales ideas literarias del autor. Se trata de la conferencia que pronunció en Egipto durante el homenaje que le rindió el Festival de El Cairo, “Crisis personal y crisis colectiva en el origen de los procesos de creación. Como ya nos anuncia el título, Jesús Campos reflexiona sobre el origen de la creación artística, que él encuentra en las crisis vitales del individuo, sean de tipo personal o social. Este planteamiento se relaciona directamente con la idea del autor basada en que toda creación arranca de un conflicto, de una fricción entre el creador y la realidad. Según el ideario literario de Campos, el arte es una herramienta de conocimiento que ayuda a comprender los entresijos de la realidad que la razón no alcanza –es decir, las crisis vitales que citábamos y que Campos también denomina conflictos–. Aunque también existan otros creadores que opten por la expresión de la realidad tal y como la conocen, es decir, reafirmandose en aquello que conocen, en ambos casos la fuente de inspiración sigue siendo la realidad:

[...] lo cierto es que, sea cual sea su modo de trabajo, y con independencia de sus fines últimos, el creador carga los signos con su bagaje emocional, y en este sentido podríamos considerar el acto creativo como un proceso de reciclaje de nuestros desechos vitales. El reciclaje de los desechos vitales. Ésa es la clave que nos permite establecer la comunicación entre creadores y receptores. Por mucho que inventemos y reinventemos los sistemas de comunicación; por mucho que se modernicen los

soportes o se amplíen los espacios de su difusión; por mucho que arriesguemos en los aspectos formales; por mucho que pudiera parecer que la abstracción, el surrealismo, el absurdo u otras formas experimentales se constituyen en universos autónomos, la realidad y sólo la realidad es el referente obligado de la ficción. Sólo el reciclaje de la realidad confiere a la obra el nexo de unión capaz de conectar a creadores y receptores (Campos García, 2004c: 83-84).

Por tanto, todo acto de creación, sentencia Campos, es una *interpretación* de la realidad (1999f: 3). Y esta idea es extensible a todos los creadores que eligen la vía del arte como vía de comunicación:

[...] no creo que esto sea algo personal, es lo que hacemos todos: prestarle carne a los personajes, apuntalarlos, armarlo con antiguas emociones, si es que la cosa va de emociones, porque, si va de risas, de quién mejor que reírte de ti mismo (Campos García en Serrano, 2012: 57).

Jesús Campos trabaja con la memoria, la memoria de las historias pasadas y de los recuerdos tal vez no tan pasados que vuelca sobre sus creaciones teatrales. Bien es cierto que ninguna de sus piezas puede ser tildada de autobiográfica, pero sí encontramos que en el corpus de Jesús Campos el peso de la realidad y de sus vivencias –la materia prima, que diría el autor– es importante, incluso revelador. Una buena parte de los textos se han servido de esta estrategia de reciclaje de la realidad personal del autor, del conjunto de experiencias que han marcado en algún grado su trayectoria vital. Dado que el reciclaje de la memoria es su forma de trabajar el teatro, él mismo reconoce en varias de sus entrevistas y sus “Cuadernos de bitácora” que las historias le salen al encuentro, aunque a veces no sea consciente de los procesos que activan estos recuerdos o estas vivencias. Así, por ejemplo, la granja avícola que dirigió en Almería inspiró *7000 gallinas y un camello*, la prohibición de *Furor* trajo como resultado *Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura* y la Guerra de Irak dio lugar a la pieza breve *La primera en morir*, creada al calor de los acontecimientos. Sin embargo, la obra que mejor da cuenta de esta forma de creación es la pieza *Es mentira*. En los meses previos a la escritura de la obra, el régimen franquista había llevado a cabo los que serían los últimos fusilamientos de la historia de España. Sin embargo, para llevar el asunto a escena, Campos tomó como punto de partida una anécdota que rescata de entre sus aventuras como decorador de interiores y que sucedió siete años antes del momento de la composición de *Es mentira*:

Pasado un tiempo, y después de haberlo olvidado, me acordé. Algo, no sé, lo trajo a mi memoria. [...] La situación era de una teatralidad total: una mujer encerrada entre ratas. “¿Qué haría?”, me dije. Jugaría con ellas, ¿no? Y como quien se sienta en la butaca para ver la representación, yo me senté a escribir a ver lo que pasaba. [...] Es meses después de acabar la obra cuando caigo en la cuenta... [...] hasta ese momento

jamás lo había relacionado. [...] en ningún momento se me pasó por la cabeza escribir sobre una cosa así. [...] Procuro escribir lo que tengo necesidad de escribir, lo que no puedo evitar escribir. Trabajar al margen de todo propósito y abierto, eso sí, al más mínimo estímulo. Como comprenderás, escribiendo así, es muy difícil hacer un teatro que no tenga que ver con la realidad. La clave está en poner de tu parte lo menos posible, escribir relajado, lo que no tiene nada que ver con que la obra no tenga tensión. Es, ¿cómo te diría? Una relajación expectante. O mejor, una disposición receptiva. Dejar que lo que hay en tu interior se manifieste. [...] Elijo la situación, es decir, lanzo la energía y dejo que sea la función la que se escriba (Campos García en Martín, 2002: en línea).

Pero no solo se beneficia de sus experiencias con su entorno, Campos García también exprime aquellas que han sido vividas por otros y que han dejado algún tipo de huella. Al fin y al cabo, todas son vivencias extraídas de una realidad común, de una memoria colectiva o, en palabras de Campos, de una tradición. Tanto el autor como el público comparten una serie de signos que se activan en la escena y hacen que un individuo alcance a comprender, identificar y empatizar con los conflictos expresados en el escenario tanto en el contenido como en la forma. Si, por el contrario, el material dramático o la puesta en escena no son capaces de comunicarse con el espectador, significa que los códigos empleados no comparten una misma realidad y no podrán ser descifrados. Cuando Jesús Campos compuso *Es mentira*, estaba combinando un conjunto de signos culturales, políticos e históricos fácilmente inteligibles para el público, aunque la historia naciese de una anécdota personal del autor. Al margen de que el público comulgue o no con la interpretación que el creador haya hecho de esa tradición, es esa misma tradición la que sirve para expresar al creador y para hacerse entender:

La creación se genera a partir de nuestra memoria, tanto para expresarnos como individuos como para expresar al colectivo al que pertenecemos. Y en nuestra memoria, también en la del colectivo, se acumulan tanto las vivencias (fragmentos de realidad con los que construimos la ficción) como el modo, la forma de ensamblarlas. No solo compartimos la impronta de los grandes hechos históricos o los datos de la cotidianidad, sino que, sobre todo, nos reconocemos a través de la expresión creativa con una suerte de matices, pequeños guiños y sobreentendidos fuertemente ligados a ese conjunto de saberes que cohesionan a una sociedad, su tradición. Nos expresamos partiendo de la tradición, y poco importa que nos posicionemos a favor o en contra. La tradición no es dogma; la tradición es un punto de partida común, una suerte de claves con las que entendernos, tanto en el reconocimiento como en la controversia, y tanto en su afirmación como en su negación (Campos García, 2002e: 3).

Jesús Campos está tan convencido de esta concepción del arte, en definitiva, de que todo nace de la realidad, que llega incluso a cuestionarse la creación en sí misma, de

modo que la labor artística no se podría considerar creación, sino más bien como un proceso de recolocación y de ajuste del conjunto de experiencias de cada individuo:

Incluso la ficción, cuando trata de escapar de lo real, lejos de situarse fuera de sus límites, lo único que hace es ampliarla (la realidad). [...] ¿Qué es eso de crear? Digamos que ordenamos, o que recolocamos, las piezas que ya existen. Con las vivencias o con la observación –el yo y el entorno–, y a partir de los materiales que la memoria nos proporciona, “creamos” nuestras obras. Los personajes, las emociones, los acontecimientos de nuestro pasado, convenientemente reciclados, son los componentes de las nuevas historias inventadas; ficciones que de algún modo nos expresan y que, en ocasiones, nos ayudan a descifrar la realidad más inmediata (Campos García, 2013c: 3).

Como los códigos de comunicación cotidianos resultarían limitados para expresar los asuntos esenciales de la “realidad más inmediata”, el creador necesita de unos más elaborados. Los lenguajes convencionales, explica Jesús Campos, han sido desactivados a causa de un mal uso por parte de los individuos, es decir, “por banalización o fraude” (en Santolaria, 1994: 234). Tal vez podamos comprender mejor esta teoría de los sistemas de comunicación mediante una metáfora que Campos ha empleado en más de una ocasión para reflexionar sobre la ineficacia de los lenguajes cotidianos. Se trata de lo siguiente:

Los presos se comunican utilizando la palabra libertad, pero cuando el carcelero es quien más la utiliza, el término pierde su sentido. Alguien entonces, de entre los presos, lanza un nuevo sonido que el resto de los prisioneros reconoce como la expresión de ese anhelo. El carcelero, de inmediato, trata de impedir la difusión de ese nuevo signo. Mas cuando comprende que el término ha sido generalmente aceptado, aplaude, premia su invención y lo repite hasta la saciedad, para así conseguir inutilizarlo. Y... vuelta a empezar (235).

La parábola de los presos y el carcelero explica cómo un empleo indebido de los lenguajes acarrea un desgaste del mismo y, en consecuencia, su desactivación. De ahí que únicamente el creador pueda canalizar su mundo interno mediante el empleo de sistemas más complejos, esto es, lenguajes creativos y medios artísticos que, además de superar las limitaciones de la comunicación tradicional, liberen plenamente la savia del creador. Sin embargo, Campos también advierte del riesgo de neutralización de los sistemas de comunicación artísticos si se llegase a producir un uso incorrecto de estos códigos. Con la intención de que no pierdan eficacia, como sucede con los convencionales, el artista ha de mantener una postura de renovación y fomentar el afán de experimentación, siempre que lo renovado o experimentado tenga como punto de partida la realidad compartida y que construye la identidad de una comunidad. Ya a mediados de los setenta, Campos había presentado esta idea en una de sus primeras entrevistas:

Existen cosas elementales que hay que decir, cosas cotidianas, que dichas con un nuevo lenguaje –escultura, música, teatro...– toman una nueva dimensión, se hacen evidentes en la medida en que la forma no es cotidiana. Cuando estos lenguajes creativos se solidifican en fórmulas rutinarias para resolver las distintas necesidades de expresión –bien a nivel de colectividad, bien a nivel de individuo– esos lenguajes definidos en un estilo quedan inutilizados, y ya no es problema de autenticidad, los que los crean pueden poner lo mejor de ellos mismos en su trabajo, es problema de impacto, de revelación de la realidad, revelación que nunca puede llegar por el lenguaje de cada día, y el estilo es eso, una clave descifrada, como las palabras que una debajo de otra están amontonadas en el diccionario de la lengua. Yo lo que hago es acometer cada trabajo con un impulso distinto, acomodar la forma al contenido y no a mí, sabotear deliberadamente el estilo que pudiera producirse, todo antes que mi capacidad de comunicación se solidifique y se vuelva materia cultural (Campos García en *P.A.*, 1974b: 28).

En la práctica teatral, Campos procura inventar signos nuevos con los que comunicarse con el público y abordar estilos diferentes en cada obra dramática. De esta manera, el autor mantiene activos los códigos de comunicación y asegura que su material dramático no acabe siendo banal, como sucede con aquellas obras cuyos lenguajes comunicativos se diluyen bajo la producción en cadena del sistema comercial. Frente a la inmensidad de propuestas que pueblan el panorama cultural, el autor debe singularizar su obra y salvaguardar la eficacia de su creación. Una buena vía para cumplir estas metas, explica Campos, consistiría en la combinación de la osadía y el compromiso para “hacerse oír” ante el público (Campos García, 2013b: 3). Aunque tampoco consiste, claro está, en forzar los signos hasta el punto de que la originalidad de los lenguajes expresados no sea entendida por el conjunto de receptores y el resultado sea la incomunicación. La clave reside en hallar el punto intermedio que dé pleno sentido al trabajo artístico, pues, como advierte Campos, “saber es plantarse en el punto justo (ya cantar las siete y media es un don que otorgan los dioses)” (3).

Otro mecanismo de inutilización de los sistemas comunicativos lo encuentra Campos en la pretensión de que los lenguajes desarrollados sean universales. Si la creación se nutre de experiencias, situaciones y contextos compartidos por una comunidad, es evidente que cada creador, según la realidad que habite, ideará un material artístico específico. De lo contrario, se caería en el error de concebir el arte desde un punto de vista unificador y homogeneizante. Así lo declara el autor: “Que el arte es universal y eterno es una falacia tras la que se oculta el deseo de someterlo a normas, de imponer modelos, de establecer escalas de valores para así arbitrar, controlar, en definitiva: desactivar su capacidad transgresora” (Campos García, 2000d: 3).

El único elemento que Campos siente universal es la condición humana, cuya naturaleza es idéntica sea cual sea la distancia espacial o temporal que pueda existir entre el creador y el receptor, incluso a pesar de los diferentes sistemas de comunicación presentados en el escenario. Porque, al final, el único motor que da sentido a la labor artística es la expresión

de un individuo que, mediante imprevisibles asociaciones surgidas de su memoria, transmite emociones a otros, de forma tal que, al emocionarlos, subsidiariamente, los expresa. Y así, expresándose y expresándolos, construye con su memoria la memoria del colectivo. El creador (siempre en minúscula) tiene esa rara habilidad: recicla sensaciones, imágenes, sonidos y otros desechos de la vida, datos en apariencia irrelevantes, materiales comunes que forman parte de una experiencia común, y al reciclarlos, al ponerlos en uso mediante el proceso de creación, transforma lo insignificante en significativo. Crea signos, sí, sin más propósito que el de entenderse o hacerse entender; mas, al comunicarlos, al compartirlos con sus afines, estos signos se constituyen en referentes, en distintivos de quienes comparten un modo de sentir o de pensar, y pasan a formar parte fundamental de una identidad común (2003d: 3).

3.1.6. La creación como transgresión de la tradición

En casi toda la dramaturgia de Jesús Campos García podemos observar con facilidad una clara intención de transgresión de las formas teatrales, lo que ha dado como resultado un corpus pleno de diversidad. Las propuestas del autor llevan a cabo una revisión de los géneros dramáticos y se mueven con total libertad en el terreno del sainete, el teatro histórico, la alta comedia, el auto sacramental o la tragedia. Sin embargo, una vez más nos encontramos con varias declaraciones del autor que manifiestan el carácter intuitivo, casi inconsciente, de esta suerte de experimentación con los géneros.

Ya explicamos que la improvisación es la guía del proceso creador de Jesús Campos, de modo que cuando inicia una pieza teatral se entrega a la espontaneidad de las formas estéticas que van surgiendo durante el desarrollo de la misma. Como explica el autor, “siempre escribo sin saber por qué, y sin saber el qué, no digamos ya el cómo, y es por tanto la obra la que se autogenera” (Campos García en Muñoz Cáliz, 2012a: 218). Aunque eliminar cualquier ápice de voluntad resulte una tarea bastante compleja, si atendemos a lo que ha manifestado Campos García, el autor persevera en el empeño de suprimir el más mínimo condicionamiento y aspira a trabajar en absoluta libertad durante el alumbramiento de la obra.

Otra cuestión ya es que, llegado el proceso posterior a la creación, quiere decir la corrección de la pieza, el autor destine un largo período de tiempo al análisis y a la

revisión en profundidad de las formas teatrales que ha trabajado. Por eso, podemos afirmar que no existe un propósito previo y premeditado de contravenir los géneros, sino una revisión intencionada del borrador. En esta fase, examina el género teatral al que se ha amoldado su contenido para potenciar aquellos elementos que más evidencien el género y la transgresión de este:

Es entonces cuando constato que, sin proponérmelo, suelo ceñirme a las reglas de un género para, en aras de una mayor eficacia, saltármelas a la torera cuando me viene en gana. Es un juego, ¿no? Y es a partir de este momento cuando el proceso de corrección entra a saco para potenciar tanto lo ortodoxo como lo heterodoxo que la pieza pueda tener (Campos García en Muñoz Cáliz, 2012a: 218).

Así es como interpreta Jesús Campos el hecho teatral, como un juego cuyas normas es necesario subvertir para alcanzar una mayor eficacia comunicativa. “Crear es transgredir –lo contrario es vegetar–”, decía el autor jienense ya en los años setenta con una enorme seguridad (1974: 18). Es preciso explicar que para Jesús Campos las normas del juego son la tradición, es decir, las formas convencionales que la historia del teatro ha alumbrado durante siglos. Sin embargo, no debemos pensar la tradición en un sentido negativo ni asimilar esta noción a obras ortodoxas y fosilizadas. La tradición significa que existen unos géneros teatrales conocidos y compartidos por todos, unas formas estéticas que pueden ser activadas por el creador y entendidas por el espectador. Gracias a este conocimiento común, el autor tiene la posibilidad de jugar con las convenciones sin perder la comunicación con el público, a menos que la experimentación con los géneros fuese excesiva. En este caso, se dispararía el punto de partida y el propósito quedaría desactivado. Bien lo avisa Campos: “hasta para transgredir es necesario conocer lo que se transgrede” (en Muñoz Cáliz, 2012a: 227).

Al margen de las dosis justas de transgresión para hallar el equilibrio entre la obra y el público en beneficio de una comunicación eficaz, lo que está claro es que para Jesús Campos la actividad artística viene irremediabilmente marcada por la tradición, por aquellos conocimientos que previamente hemos asimilado y que ponemos bajo los moldes de la revisión con la intención de potenciar la expresión de un mensaje. Jesús Campos no encuentra mejor manera de innovar en el escenario que transgredir las formas de la tradición teatral: “no hay nada tan agradecido como la tradición para hacer vanguardia” (Campos García en Serrano, 2012: 59). Y así lo hace en obras como *Danza de ausencias*, *Entremeses variados*, *Triple salto mortal con pirueta* o *A ciegas*, en las que renueva y transgrede los códigos del entremés, la comedia burguesa, el auto sacro o las

danzas medievales. En definitiva, Campos reitera y reivindica la idea de que nada se inventa, tan solo se transforma o, mejor, se reinventa, como los géneros teatrales. Pero dejemos que sea él mismo quien concluya este apartado con las siguientes palabras:

[...] me influye todo. Todo me vale y todo lo disfruto por igual; de hecho, si tuviera que definir mi obra de forma global, diría que juego a reescribir los géneros: fundiéndolos, extremándolos o transgrediéndolos, pero partiendo de las tradiciones. Y es que sólo siguiendo el rastro de la tradición se puede llegar a la vanguardia. De hecho, y esto es algo que no conviene pasar por alto, la tradición no es sino el conjunto de transgresiones que se ejercieron frente a lo establecido a lo largo de la historia. Vamos, que no hay nada tan tradicional como transgredir (Campos García en Bueno, 2011: 19).

3.1.7. La creación como juego

Jesús Campos García siempre ha concebido el teatro como un juego. Y así lo entiende también cuando habla de otras artes. Ya sea música, danza, poesía o pintura, la creación para Campos no deja de ser un juego mediante el que el artista aspira a explicar su mundo, que, al fin y al cabo, también es el de los demás. A este juego de exteriorización y representación de los conflictos lo llama Campos “ordenar el caos”, en tanto que el autor se ve obligado a organizar el complejo mundo que convulsiona en su interior si desea expresar sus emociones y comunicarse con el receptor.

El germen de este juego reside, por tanto, en los conflictos que asisten al creador –“la existencia es una fuente inagotable de conflictos”, nos repite Campos (1998b: 25)–. Sin la existencia de un conflicto, no habría modo posible de alcanzar la teatralidad que requiere el medio escénico, pues “el teatro debe producirse a partir de las contradicciones” (25). Los conflictos son “nuestros juguetes que, en virtud del juego, se convierten de insignificantes en significativos” (Campos García, 1999b: 3). Fijémonos en la reflexión del autor sobre esta idea:

El teatro es un juego de contrarios, y aunque los colores, los sonidos, las palabras y los volúmenes son su soporte final, lo cierto es que, dicho en términos de juego, la ficha a mover son los conflictos. Se trata, pues, de un juego basado en nuestra ambivalencia, de un juego que juega con nuestra capacidad de contradicción, y para cuya práctica resulta imprescindible una cierta destreza en autofragmentarse; una suerte de esquizofrenia controlada (no siempre), consecuencia y reflejo de un mundo no menos esquizoide. Así, tanto el autor (cuando reparte sus vivencias entre los distintos personajes) como el intérprete (cuando, para encarnarlos, aporta parte de sí, amputando el resto de su personalidad) no hacen otra cosa que fragmentar su universo, descomponer su realidad en componentes de otra realidad. Y es así como la amargura, la risa, el dolor, la ironía, el desprecio, la ingenuidad, el odio, la dulzura, la venganza, la duda, la avaricia, la nostalgia, el rencor, el anhelo, etc., se convierten en las piezas del discurso con el que se expresan. No son los colores, ni los sonidos, ni las palabras, ni los volúmenes los que expresan la realidad, sino que es la propia

realidad, a través de su representación, la que se expresa a sí misma. Pura dinamita (Campos García, 1996a: 24).

En el símil que establece Campos entre el hecho teatral y jugar, la tradición equivaldría al conjunto de normas que regulan el juego y que, por tanto, determinan cómo se debe poner en práctica este juego. Como sabemos, todo acto creativo guarda una conexión, por transgredirla, imitarla o rechazarla, con la tradición, con la realidad compartida por un conjunto de individuos. Y aunque la intención del autor sea saltárselas, es preciso establecer y conocer las bases del juego:

Jugar es, ante todo, una convención. Jugamos siempre a partir de unas reglas del juego, y aun en el caso de que el juego consista en negar esas reglas, el referente de las reglas que se niegan es condición obligada para poder negarlas. De hecho, toda actividad social, por principio, es convencional, pues la convención es eso, un pacto para la convivencia, y si convenimos formas de relación para poder entendernos en la realidad, cuánto más necesario convenir los signos de la ficción. En la más primaria de las comunicaciones, la locomotriz, los caminos se hacen a base de andarlos; ese es el origen de cualquier vereda. Porque no hablo de reglas impuestas, sino de reglas transitadas. Ir y venir por el campo abierto acaba por trazar el camino, y es así como, a resultas de innumerables voluntades, se establece la voluntad de la tradición (Campos García, 2003e: 3).

Jesús Campos es consciente de que la práctica del teatro implica una fuerte responsabilidad moral por parte del autor. Sin embargo, la composición de una obra la emprende ante todo como un pasatiempo, es decir, desde la perspectiva de que la creación no es más que un juego, al margen de que finalmente la obra se ocupe de asuntos serios que conlleven a consecuencias más profundas: “Que luego el juego sea herramienta de conocimiento, experiencia de desazones, mirada irónica o vaya usted a saber qué, no deja de ser un además” (Campos García en Herrero, 2002: 8). Campos García entiende el género teatral como un modo de divertirse y para explicar esta concepción retoma la etimología latina del verbo: “el teatro siempre es divertido, pues nos *di-vierte* de nuestra realidad, nos sustrae de nuestros argumentos y nos vierte en los argumentos de la ficción” (Campos García, 2003e: 3). De hecho, esta misma idea es la que convierte en consejo para los dramaturgos venideros:

Yo les diría que esto es solo un juego, y que esa perspectiva no deberían perderla nunca. Como oficio es muy duro, aunque juegues con pasión, con generosidad e incluso con una cierta inocencia, en este, como en todos los juegos, siempre hay quien hace trampas y puedes perder la partida. Blíndate entonces, que el fracaso no te derrumbe, porque podremos ganar pero lo que no nos podemos permitir es que sus trampas contaminen nuestro entusiasmo, nuestra generosidad, nuestra inocencia de jugadores (Campos García en Serrano, 2012: 68).

Nuestro autor conoce de cerca, por haberlos experimentado, los riesgos y los obstáculos que entraña la decisión de hacer teatro. El impedido acceso a los escenarios o las duras leyes de mercado –los adversarios del juego que hacen trampas, como diría el autor– no son suficientes para que el autor deje de perseverar en su idea de que el teatro es un juego tan apasionante como conmovedor; incluso, a veces, inocente, porque solo la imaginación, la pureza y la ingenuidad de un niño serían capaces de concebir el teatro verdaderamente como un juego. El mundo de los adultos, por el contrario, esconde aspiraciones más profundas que enaltecen el arte hasta transformarlo en un acto inflexible:

Y es que no hay más opciones: o eres niño o eres mayor. La humanidad se divide así: los niños son los que convierten la vida en un juego, mientras que los mayores, hasta los juegos los ven con seriedad. Tal vez sea cuestión de vocación. Hay quienes desde pequeños ya se les ve que lo suyo es la adultez, mientras que a otros no hay modo de hacerles crecer. Pura y simple polarización. [...] Por eso los niños pintan, cantan o escriben teatro: para seducir, para atraer a los demás a su visión de la realidad; mientras que los adultos, que se ocupan en oficios menos gratificantes, llaman a estos juegos “arte” o “cultura”, para solemnizarlos y así poderlos asumir, al tiempo que adoctrinan a la infancia y despiertan entre los niños vocaciones de vejez (Campos García en Martín Bermúdez, 2001: 124).

Si Jesús Campos concibe la escena como un juego de niños, cuando el teatro está destinado exclusivamente a un público infantil o joven la diversión del juego alcanza su punto más álgido. No por este motivo la tarea es más ligera. En realidad, el creador se estaría enfrentando a un juego más delicado y peligrosamente quebradizo porque existe el riesgo de engendrar, aunque sea de manera inconsciente, una obra con voluntad de aleccionamiento del público más inexperto. Igualmente, opina que a lo largo de la historia –desgraciadamente precaria– del teatro para la infancia y la juventud la autoría ha sido presa de la benevolencia, traicionando la intención inicial de encarar objetivamente al pequeño espectador con la realidad¹⁹⁰. Como consecuencia, en lugar de construir un teatro crítico y comprometido con el público menor, se ha perpetuado un tipo de teatro infantil

¹⁹⁰ El teatro infantil y juvenil para apenas ha suscitado el interés de la crítica, como pone de relieve la escasez de estudios y monográficos, así como de antologías que compilen las diferentes obras dramáticas destinadas a este público. Para el estudio de la trayectoria histórica del género en España recomiendo el volumen de Cervera (1982) y muy especialmente el de Fernández Cambria (1987), que centra su atención en el siglo XX. Véase igualmente la amplia monografía *Guía de teatro infantil y juvenil* (Butiñá, Muñoz Cáliz y Llorente, 2002), que es una revisión ampliada y actualizada del volumen que Julia Butiñá Diez había escrito años antes. Por último, remito a la tesis doctoral de María Isabel Lozano Palacios dirigida por Manuel Pérez Jiménez, *Aproximación a la literatura dramática juvenil y actual: definición, determinación del corpus y análisis* (2012), para un acercamiento al teatro escrito y representado para el público adolescente. El documento se encuentra disponible en línea en el siguiente enlace: <<http://dspace.uah.es/dspace/handle/10017/14003>>

descafeinado. Al igual que se hizo –y se sigue haciendo– con los públicos adultos cuando se les ofrece teatros de evasión, la dramaturgia para la infancia y la juventud evita la incomodidad y la perturbación de los grupos más jóvenes. De ahí que Campos se haya interrogado varias veces acerca de la verdadera función del teatro para niños:

Más que nunca, es aquí necesaria la pregunta: ¿teatro, para qué?, ¿teatro para asumir la realidad o teatro para evadirnos de la realidad? O lo que es lo mismo, ¿salir de nosotros para enfrentarnos a lo que somos o salir de nosotros para darnos la espalda? ¿Utilizar la ficción como herramienta de conocimiento o como argucia para el autoengaño? [...] Un criterio proteccionista y timorato se impuso a propuestas más perturbadoras. Y la convención, o mejor, lo convencional, dejó de ser camino para convertirse en principio inamovible. Nada que ver con la comunicación. No perturbar fue, durante los casi cien años en los que se fraguó nuestro teatro infantil y juvenil [...] el teatro no es aula para impartir doctrina, y si alguna enseñanza cabe en su ejercicio, es la de aprender las reglas del juego para que cada cual lo juegue a su aire (Campos García, 2003e: 3).

Estas mismas ideas podrían ser extensibles a las propuestas escénicas destinadas a un espectador adulto. Campos no acostumbra a establecer distinciones en el tratamiento de sus obras por una cuestión de edad ni ninguna otra categoría. El verdadero compromiso reside en presentar la realidad sin edulcorantes ni cortapisas independientemente del público que esté presente. Otra cuestión es que sean necesarias una adaptación de los lenguajes dramáticos y una selección meditada de los códigos comunicativos para que el público infantil o adolescente asimile eficaz y adecuadamente la representación.

En cualquier caso, ya sea para niños, adolescentes o adultos, el teatro es al fin y al cabo un juego y además necesario. Según Campos García, el teatro nos ayuda a experimentar emociones y estados de ánimo a través de la observación en un acto ritual de congregación. Justamente esta idiosincrasia es la que intensifica la sensación de empatía de la vivencia teatral. Y esta es la verdadera razón que pone en marcha el juego. El teatro juega a que el espectador se transforme en otro para indagar en la naturaleza humana mediante identidades ajenas y ficticias que, por sentir cercanas o contrarias, nos permiten forjar el punto de arranque de la reflexión sobre la realidad en compañía de otros. Jugar al teatro es jugar al conocimiento de nosotros mismos, es ofrecer pensamiento, invitar a la introversión, identificarnos con aquello que incluso detestamos, compartir la emoción de ser parte de un acto irreplicable. Por esto mismo, el teatro conforma un juego más que necesario:

A buen seguro, ese es el origen, el fundamento, la razón de ser del juego dramático: un pasatiempo que destruye, niega y altera la identidad (la individualidad) para, interpretando ser quienes no somos, poder desentrañar mejor ante propios y extraños la naturaleza de nuestros actos (en colectividad). [...] ¿Cabe mayor voluntad de

reconocernos como sociedad? En el teatro, pensamos, sentimos, hablamos como el otro; vivimos ser el otro; y esto, frente a los otros. Un ejercicio que no es que sea necesario; es que debería ser obligatorio, porque no hay otro futuro que entenderse. [...] Jugar al teatro, con sus verdades plurales, ejercita nuestra condición social, mientras que enrocarse en las verdades absolutas nos conduce al autismo. [...] Y aunque sólo fuera por esto, el teatro, la gran caja especular, seguirá siendo, salvo que queramos convertirnos en una sociedad autista, un juego necesario (Campos García, 2007c: 3).

3.1.8. La creación sin extensión o el teatro breve

La relación de Jesús Campos con la dramaturgia de la brevedad presenta un recorrido dilatado, cuyo punto de partida podemos ubicar dentro del marco del régimen franquista. El año 1959 es la fecha en la que publica *Triptico*, su primera obra breve y también la inaugural de todo su corpus. Desde entonces, su actividad en el terreno de las formas breves fue intermitente a lo largo de su amplia trayectoria profesional. En los últimos lustros, Campos ha cultivado el teatro breve con mayor asiduidad que en los inicios y, como ya dijimos, también ha llevado a cabo una intensa labor de difusión del género desde la presidencia de la AAT, luchando por la visibilidad de las formas breves tanto en los escenarios como en el papel, lo que ha podido frenar la acentuada marginalidad del género breve. Como explica el propio Campos,

el breve es un territorio inexplorado, su escasa presencia en los circuitos convencionales y el tono menor que le atribuye debe hacerlo poco apetecible, porque apenas si había- ahora ya más- trabajos sobre el tema. Y eso fue lo que me movió a romper una lanza en su defensa. O ese fue al menos mi propósito: el de darlo a conocer (Campos García, 2011f: 59).

Desde los inicios del siglo XXI, el teatro breve español ha venido experimentando varios fenómenos impulsores que han favorecido considerablemente la difusión de este formato teatral, cuyo proceso de empoderamiento y de independencia con respecto a la obra extensa arrancan ya en el siglo XX. Sin embargo, y a pesar del notable auge de las formas breves, todavía es perceptible cierta exclusión del teatro mínimo –que no menor– de las carteleras, como demuestra la escasez de trabajos críticos y espectáculos montados a partir de piezas cortas. La tradición escénica terminó por imponer la convencional hora y media de representación, lo que automáticamente dejaba fuera del circuito cualquier pieza que durase apenas unos minutos. Junto a Jesús Campos, numerosos autores y autoras –valgan como ejemplo Juan Mayorga, López Mozo, Eduardo Quiles, Paloma Pedrero, Alonso de Santos o Moreno Arenas– se han sumado a la defensa y difusión del teatro mínimo frente al teatro convencional, cuyas imposiciones persisten en ignorar las

minipiezas a pesar del considerable aumento de producción breve entre la autoría española. Antonia Bueno («Breve reflexión sobre mi teatro breve: El otro (monólogo imposible)»), en José Romera Castillo 2011: 35) se plantea este asunto: “¿Cómo hacer que nuestras obras breves lleguen a la escena, cuando el mercado teatral exige una duración estándar, que fluctúa entre una y dos horas?”.

Con mucho tino lo resume Jesús Campos cuando afirma que el breve es “una *rara avis* para quien la cultural oficial aún no encontró su jaula” (Campos García, 2006d: 9). En más de una ocasión, el dramaturgo no solo se vio afectado por las exigencias de las salas comerciales sino también del público. Relata al respecto una anécdota verdaderamente esclarecedora que sucedió a finales de los ochenta durante la celebración de las sesiones de homenaje a Beckett. Ángel Facio se responsabilizó del montaje de la pieza breve *Vaivén*, que apenas duraba tres minutos, en total nueve con las repeticiones de la pieza, circunstancia que levantó bastantes quejas entre los asistentes:

No obstante, a los espectadores que habían abonado su localidad, les parecía insuficiente. “Beckett lo escribió así, ¿qué quieren que hagamos? Demasiado lo hemos estirado”, solíamos decir, tratando de resolver una situación con la que ya contábamos. Y si la reclamación daba para más, añadíamos: “¿Conocen la Gioconda? ¿A que no han visto a nadie en el Louvre protestando porque el cuadro sea pequeño?”. Aun así, en alguna ocasión hubo que devolver el dinero. Al parecer, es muy difícil valorar la síntesis; lo prolijo, en cambio, es más valorado (Campos, 2006d: 11).

Con el fin de subsanar las imposiciones de tiempo y de público de los escenarios tradicionales, los primeros pasos de este complejo y diverso siglo XXI se dirigieron – ahora cada vez en mayor número– hacia la conformación de repertorios, espectáculos y antologías formadas por piezas cortas de un mismo autor o autora o bien de autoría colectiva. Este tipo de colecciones antológicas, por decirlo con Isabel Díez Méndez (2012: 210), han resultado primordiales en este proceso de divulgación y publicación del teatro corto¹⁹¹. Por eso, no es casualidad que la proliferación de espectáculos y publicaciones de teatro breve dentro del corpus de Campos viese la luz en los inicios del nuevo milenio bajo los parámetros de la antología colectiva, en volúmenes como *La confesión*, *Teatro*

¹⁹¹ Sobre los medios de difusión del teatro breve léase María Jesús Orozco Vera, «Microteatro español y cine comprimido en el panorama cultural de la última década», en José Romera Castillo (2011: 211-226) y «Los certámenes literarios y la joven dramaturgia: el impulso renovador proyectado por INJUVE y TAETRO», en José Romera Castillo (2013: 67-78); Berta Muñoz Cáliz, «Los premios de teatro en la España del siglo XXI», *Don Galán*, 2, en línea, 2012. También son recomendables revistas especializadas como *Estreno*, *Acotaciones*, *Primer Acto*, *Alhucema* o la pionera *Art Teatral*, dedicada al teatro breve con exclusividad desde 1987, que incluye estudios críticos y obras cortas contemporáneas, tanto españolas como extranjeras. El propio Eduardo Quiles, director de la revista, cultiva piezas en un acto o minipiezas y publica en la colección *Autores de hoy*.

contra la guerra y los variados *Maratones de monólogos* e igualmente bajo los moldes de la recopilación de breves de cosecha propia, entre los que destacan los espectáculos *Danza de ausencias* y *Entremeses* variados, que están ahora recogidos en su última antología publicada *¡breve! ¡breve! ¡brevísimo!*; es más y como también sabemos, el propio Jesús Campos organizó en 2006 en la revista tinerfeña *Cuadernos del Ateneo* una recopilación de las muestras de teatro breve contemporáneo con diversos estudios introductorios¹⁹².

En muchas de las antologías de teatro breve de los últimos años, Jesús Campos ha colaborado como dramaturgo, pero también como promotor, editor y gestor. La extraordinaria labor que ha realizado desde su presidencia de la Asociación de Autores de Teatro durante casi dos décadas es una de las grandes responsables del resurgimiento al que ha asistido el género breve en los inicios del nuevo milenio¹⁹³. Gracias a los diferentes eventos, espectáculos y estrategias que se han diseñado desde la AAT, el teatro de extensión poco convencional ha conseguido hacerse más visible, como explica a continuación:

Obturadas las vías de acceso de la autoría española a nuestros escenarios y con una presencia en nuestra cartelera a todas luces insuficiente, el breve se ha convertido durante las últimas décadas en válvula de escape de tanta creatividad amordazada. Como poetas en el cenáculo, los autores se reafirman en estos ámbitos minoritarios, evidenciando así, y denunciado a un tiempo, una situación de censura y menosprecio que se perpetúa desde hace más de medio siglo y que, no les quepa la menor duda, es el mayor mal de los muchos que aquejan a nuestro teatro” (Campos García, 2011f: 52).

¹⁹² También debemos destacar la labor de las revistas que publican con frecuencia piezas breves, entre ellas *Primer Acto*, *Art Teatral*, *Alhucema*, *Estreno*, *Acotaciones* o *En sentido figurado*, además del importante papel que juegan los concursos de teatro mínimo (Premios Caja Espala Teatro Breve, Miguel Romero Esteo, doña Mencía de Salcedo, CajaMadrid de Teatro Exprés, Premio Andaluz de Teatro Breve, Premio Rafael Guerrero de Teatro Mínimo) y los diferentes eventos culturales que han profundizado íntegramente en la revitalización del género en el siglo XXI, como es el caso de la tercera edición de los “Encuentros en Verines” (2014) y del congreso organizado por el Seliten@t en 2005. Tampoco podemos ignorar el aumento de las colecciones de breves de autoría femenina, cuya proliferación ha ayudado a la difusión de esta modalidad (Patricia O’Connor, *Mujeres sobre mujeres en los albores del siglo XXI*, 2006, y *Mujeres para mujeres*, 2009; *Ciclo de las Marías Guerreras en Casa de América* desde 2004; Raquel García Pascual, *Dramaturgas españolas en la escena actual*, 2011; Francisco Gutiérrez Carbajo, *Dramaturgas del siglo XXI*, 2014).

¹⁹³ Recordemos que entre las principales actividades para dar difusión y visibilidad al teatro mínimo Jesús Campos llevó a cabo la publicación de colecciones de autoría colectiva –*El tamaño no importa*, *Maratón de monólogos*, *Teatro Exprés*–, la celebración de *El salón internacional del libro teatral*, actualmente festejado en Matadero Madrid bajo el lema «El teatro también se lee», o las citas de autores y autoras para la creación *in situ* de piezas breves en el Círculo de Bellas Artes, entre otras actividades que promueven una dramaturgia global en torno a un tema común para su posterior publicación.

Gracias, entonces, a esta revitalización¹⁹⁴, Campos García ha podido experimentar con las modalidades del breve desde los escenarios y poner sobre las tablas una producción de exaltada intención social más allá de la experimentación estilística de la composición dramática, aprovechando de esta manera las características inherentes al género breve –esto es inmediatez, eficacia, concisión, síntesis, rapidez– que permiten la denuncia eficaz de asuntos sociales y políticos. No obstante, nuestro dramaturgo piensa que las convenciones no son un fiable indicador de la fuerza dramática de una pieza teatral. Por más que el creador desee alargar la pieza para amoldarla a las imposiciones comerciales de la industria teatral, la extensión únicamente dependerá del empuje dramático de la historia:

No se dice lo mismo “Te quiero” que “Te odio” y en la expresión artística pues ocurre lo mismo. Hay que estar más atento a lo que dices que a cómo se espera que debes decirlo. Lo de la moda está bien para la alta costura. Yo procuro que “lo que digo” y el “cómo lo digo” se vayan conformando el uno al otro (Campos García en Martín, 2002: en línea).

El procedimiento creador de Jesús Campos rechaza los formatos preestablecidos e ignora la duración de la obra, la estipulada hora y media, para dejar que sea la obra la que se geste sola:

La pieza corta o el breve –como solemos decir ahora- es un género muy enraizado en nuestra tradición (paso, entremés, sainete, género chico, teatro por horas...); de ahí que con frecuencia se reinvente y asome entre formatos más convencionales. Yo siempre he escrito breves. Si tu motivación es la expresión y no atender la demanda del mercado, la duración de las obras deja de ser objetivo y pasa a ser resultado. Todo depende de los ingredientes que entran a formar parte de la reacción, de la energía con que impulsas la trama, vamos, del ADN que subyace en el planteamiento. En ocasiones el final te sorprende antes de lo esperado y hay que asumirlo. No me gusta estirar, es ortopédico. Lo orgánico es ceñirse a los conflictos, dejar que evolucionen sin que te condicionen los estándares del mercado. Además, siempre cabe la “folla”, o recursos similares, con lo que el breve puede hacerse viable. En mi haber tengo varios espectáculos en los que agrupé distintos breves (*Danza de ausencias*, *De tránsitos*, *Entremeses variados*), y desde la “gestión cultural” propicié la programación de otras “follas”, maratones de monólogos o ciclos de lecturas dramatizadas en las que piezas breves de otros compañeros encontraron el modo de darse a conocer (Campos García en Muñoz Cáliz, 2012a: 225-226).

Iniciar la obra con un objetivo premeditado, ya sea alcanzar una duración extensa o reducir al máximo para lograr forzosamente la brevedad, pone en peligro la autenticidad de la creación y deteriora la fuerza de la materia dramática:

¹⁹⁴ Jesús Campos también entiende que otro factor decisivo que ha propulsado este avivamiento del teatro mínimo sería el éxito comercial que han desencadenado formas basadas en monólogos cómicos, como propone *El club de la comedia*, los *punto.com* o los *sketches*.

No es una cuestión de estilo, como no se trata de un ejercicio de síntesis; tampoco es consecuencia del dictado de la moda, aunque de todo haya. El formato de un texto, su duración, el modo en que el drama se genera es sólo consecuencia del impulso, de la energía, del aliento con que se ponen en marcha sus conflictos. Como en la creación de un signo de expresión corporal, lo que importa es la proporción que se alcanza entre la energía que lo genera y el movimiento que desarrolla. Detenerse antes o ir más allá del lugar al que nos lleva el impulso son dos modos de restarle eficacia al signo. Lo que, trasladándonos al campo de la escritura dramática, nos llevará a resultados igualmente desaconsejables: la obra inacabada o *interruptus*, o la obra sobredimensionada o estirada; caso este último mucho más frecuente. Qué necesitas decir y cuál es la estrategia que vas a utilizar para comunicarlo es siempre el punto de partida –no necesariamente explícito– con el que se pone en marcha cualquier proceso de creación. De ahí que, las más de las veces, la brevedad del texto venga condicionada por la brevedad del aliento dramático. Otra cuestión, ya, es la utilización de los múltiples recursos que la tradición o la vanguardia ponen a nuestro alcance, gracias a los cuales podemos, y debemos, permitirnos todas las excepciones a la regla. Que en cuestiones artísticas no existe preceptiva inviolable; es más, de eso se trata: de crear normativas que la creación transgreda (Campos García, 2006d: 7).

Al atender únicamente al impulso dramático, la experimentación con las formas breves le resulta al autor un proceso verdaderamente estimulante que proporciona una libertad incomparable a otros formatos de escritura. De hecho, Jesús Campos ha participado en diferentes propuestas experimentales con el breve, de entre las que destaca la intervención en el proyecto de Alfonso Zurro, que consistía en la composición de una pieza de un minuto, como una de las prácticas teatrales más excitantes¹⁹⁵. Solventar una historia en sesenta segundos –esto es precisar a los protagonistas, concretar los diálogos, explicitar el asunto y cerrar la trama– supuso el mayor desafío creativo al que se había enfrentado.

Además de constituir un modo de experimentación formal, el teatro breve ha sido, en el caso de Campos García, una vía propicia para armonizar tradición y vanguardia, que, como ya hemos explicado, es una noción fundamental dentro de su poética. El autor opina que este género teatral cuenta con una importante presencia en la historia del teatro español. El sainete, el paso o el entremés son modalidades del breve que Campos revisa para reactivarlas mediante códigos más acordes al contexto presente, como demuestran los proyectos antológicos *Danza de ausencias* y *Entremeses variados*.

Jesús Campos defiende que, más allá de la experimentación estilística que brinda el juego con los formatos breves de la tradición, esta modalidad es igualmente válida para establecer la comunicación con el público que el teatro de duración convencional. Es más,

¹⁹⁵ La iniciativa tuvo como resultado la publicación en 2006 de la antología *60 obras de 1 minuto de 60 autores andaluces*, financiada y editada por el Centro de Documentación de Artes Escénicas de Andalucía.

para el autor a veces la comunicación resulta más eficaz gracias a las características inherentes al género breve, como pueden ser la inmediatez, la intensidad o la concisión. Como pone de manifiesto su corpus literario, Campos otorga el mismo valor artístico a la pieza corta y a la extensa, siendo el teatro breve el mejor catalizador para potenciar la vivencia dramática y conmocionar al patio de butacas.

3.2. En torno a la situación del teatro español: la mirada crítica del autor

Cuando nos detenemos en el estudio del corpus teatral de un autor –y subrayamos teatral una vez más, pues en el caso de Campos García, como sabemos, no podemos desligar el aspecto dramático del escénico–, la consideración del ideario político del escritor es un asunto obligado para un análisis en profundidad de su figura. Se trata de llevar a cabo la recopilación y la exposición de las ideas que profesa nuestro hombre de teatro sobre ciertos aspectos sociales, históricos o políticos a fin de indagar en las posibles relaciones que vincularían el horizonte ideológico de Campos y su creación artística. En definitiva, desentrañar el armazón que rige su sistema de valores y adentrarse en su personal visión del mundo, pero aquella que atañe únicamente al hecho teatral –como veremos, nunca se pronuncia el autor sobre las circunstancias políticas del país, ni enarbola los colores de un partido político, ni siquiera aprovecha para denunciar aquellas realidades que de alguna manera lastran la sociedad actual, pues para eso ya está su teatro, un conjunto sólido y coherente en el que profundiza con compromiso y altas dosis de política sobre la cuestión social–.

Es muy probable que el cargo ejercido durante tantos años como presidente de la AAT haya potenciado su labor periodística y su postura crítica con respecto al teatro, viéndose obligado en más de una ocasión a reflexionar, sintetizar y exponer sus ideas acerca de las cuestiones más candentes de la escena española, bien ante las instituciones públicas o ante otras asociaciones de las artes escénicas, dramaturgos y otros profesionales del sector. Gracias a esta elevada actividad ensayística que el dramaturgo ha ido desarrollando de forma paralela a su carrera artística, estaremos en disposición, por tanto, de trazar una imagen bastante amplia y fidedigna de los ideales que definen su personalidad. Nos referimos aquí a la dilatada documentación que se compone de los artículos publicados periódicamente en la revista *Las Puertas del Drama* y de las conferencias, fruto de su participación activa en diversos eventos –congresos, homenajes, comparecencias o debates–. Este conjunto de escritos nos desvela el entramado

ideológico que Jesús Campos construye sobre el hecho teatral y sobre aquellos asuntos que repercuten directa o indirectamente en la situación de la dramaturgia, tales como la gestión cultural, la política de subvenciones, las tensas relaciones entre el Estado y el teatro, la inevitable herencia de una historia de totalitarismos y su repercusión en los paradigmas del teatro actual y del público o la postergación de la autoría española en activo, entre otras cuestiones que Campos ha abordado y que expondremos seguidamente.

Con un humor tendente al cinismo y al sarcasmo, Jesús Campos aprovechará todos los medios de comunicación disponibles para verter una mirada especialmente crítica con la situación del teatro desde múltiples puntos de vista, sometiendo a análisis y reflexión cualquier elemento que obstaculice el fluir natural de la vida escénica, siempre con la intención de incitar al cambio y a la revitalización de la dramaturgia española.

No podemos dejar de recordar que los primeros pasos de la carrera teatral de Campos se produjeron durante los años del régimen franquista, cuyo aparato más letal era una censura implacable a la que el dramaturgo se vio obligado a enfrentarse en más de una ocasión. La continuación de su actividad teatral tiene lugar en tiempos de libertad y democracia, aunque también complejos para la autoría viva. La vivencia en primera persona de estas circunstancias históricas y políticas le ha hecho un gran conocedor de los entornos en los que se ha desarrollado la dramaturgia española. Habría que añadir que la dirección, por un lado, de los teatros del Círculo de Bellas Artes de Madrid durante la década de los ochenta y, por otro, de la AAT desde 1998, aunque miembro desde su fundación en 1990, han motivado que Campos haya estado en pleno contacto con la industria teatral, alcanzando un conocimiento pleno de su sistema y sus mecanismos. De ahí que el autor, con un amplio bagaje a sus espaldas, resulte un crítico pertinente para un análisis meticuloso del panorama escénico.

3.2.1. El teatro y la realidad histórica

Existe un vínculo innegable entre las formas teatrales –o artísticas en general– y el entorno en el que nacen esas formas. Toda obra pertenece a un espacio determinado y a un tiempo concreto. Diríamos que detrás de cada creación se esconde un artífice, un autor al que irremediablemente también determina un contexto espacio-temporal, una realidad histórica, una ideología o un signo político muy concretos que influyen en la producción artística y en la manera de posicionarse en el mundo y de entender aquellos elementos que lo conforman. De hecho, la mera circunstancia de que exista una realidad

con unas características y no otras nos obliga a posicionarnos; incluso la elección de no posicionarnos, opina Campos, ya sería una forma de comunicar algo.

Unas veces latentes, otras explícitas, las relaciones entre el mundo y el individuo, en este caso entre la realidad y el artista o entre la realidad y la obra, son una materia fundamental para la comprensión del estado de la dramaturgia de un país. Y no solo habría que interrogarse sobre estas relaciones desde el presente, sino que también habría que mantener un diálogo con el pasado histórico más inmediato. En este sentido, Campos entiende que no se puede llevar a cabo un examen responsable y consecuente de la realidad del teatro español actual sin reparar en la amarga herencia que ha dejado una historia marcada por la opresión ideológica, la tiranía del sistema teatral y las dudosas gestiones del poder:

Es de todo punto imposible esbozar el panorama reciente de la autoría española centrandó nuestra atención únicamente en los últimos quince años. Aunque sea brevemente, es preciso volver la mirada a tiempos más remotos, pues los males, carencias y desajustes que nos aquejan y de los que, a duras penas, nos vamos desembarazando, no son episódicos ni coyunturales, sino que son endémicos y tienen su origen en anteriores décadas (Campos García, 2001k: 16).

La tesis que defiende Campos es que no se puede comprender qué es una sociedad –y, por tanto, su teatro– sin comprender antes lo que fue, por más que haya “quienes prefieren que la historia no exista –les había el pasado–, sobre todo si les coge con la biografía sin planchar” (Campos García, 2004e: 3). Bajo este presupuesto, el dramaturgo ha indagado en numerosas ocasiones en la situación de la dramaturgia española contemporánea –tarea que viene realizando con asiduidad desde la década de los noventa hasta el período actual–, echando la mirada atrás para establecer una correspondencia entre el teatro español de las épocas pasadas y el del presente.

En el caso de la sociedad española, Campos considera que la historia de nuestro teatro ha estado siempre marcada por innumerables dificultades, pero, sin duda, la irrupción de la Guerra Civil y la implantación de un régimen dictatorial durante más de tres décadas fueron hechos cruciales que cambiaron radical y traumáticamente el rumbo de la escena española. Y aunque las heridas parezcan estar curadas, bien es cierto que el origen de los males de la dramaturgia actual habría que buscarlo también en estos sucesos políticos tan amargos para la historia del arte escénico, incluyendo no solo los agentes políticos que habrían intercedido directamente en la vida escénica española sino también los factores sociales e ideológicos (Campos García en Bueno, 2011: 27).

Durante los primeros años de posguerra, recuerda Campos, el panorama teatral estaba tan vacío de contenido y falto de compromiso que la dramaturgia se encontraba clamando en el desierto. Uno de los acontecimientos que propició esta situación y afectó enormemente al devenir teatral fue la fulminante ruptura artística que trajo como consecuencia el estallido de la Guerra Civil. Como explica Campos, desde aquella magnífica producción de los artistas del 27 hasta la aparición de Buero con *Historia de una escalera* (1949), que inaugura la vía del compromiso y el posibilismo, la vida escénica española estaba absolutamente paralizada. La evolución natural de la escena fue cortada de manera drástica y las circunstancias políticas no dejaron más opción a los creadores que estar confinados al exilio, la prisión o la muerte:

Con Valle y Unamuno muertos; Lorca, fusilado; Benavente, rendido; Alberti, Max Aub, Bergamín, Casona, León Felipe, Salinas y otros muchos, exiliados; sin olvidar a Miguel Hernández, su amigo –autor de autos– muerto en prisión; a la postre, con la autoría desmantelada, el teatro español, tras tanta desgracia e ignominia, lejos de reflejar la realidad, solo alzaba el telón para evadirse la realidad; en el mejor de los casos, para que Jardiel hiciera piruetas con la realidad; en definitiva, para negar la realidad. La tradición truncada. Todo teatro de riesgo y compromiso, ya de por sí en precario (siempre bajo sospecha y siempre sometido a las leyes del éxito), había sido proscrito. Guerra y posguerra, traumáticamente, habían abierto un abismo de más de una década que impedía el fluir de saberes, las lógicas contiendas de estilos y maneras, el magma en el que reverberan las nuevas ideas, el impreciso e imprescindible paso del testigo que hace que los hombres, al sucederse, sean la humanidad (Campos García, 2000c: 3).

Desde la Administración, la censura política se cuidó mucho de que el único teatro que tuviese acceso a los escenarios fuese la comedia burguesa de evasión y de humor bobalicón, pues el escenario guardaba cierta peligrosidad al funcionar de “tribuna política desde la que se reclamaron las libertades” (Campos García, 2002i: 2). Ciertamente, la actividad de los autores se encontraba duramente perseguida y frecuentemente lo que esperaba a los autores españoles era guardar sus obras en el cajón. Y “la sola existencia de un teatro maldito servía para evidenciar el carácter inquisitorial de la Dictadura” (Campos García, 1996: 192). La persecución de la dramaturgia propiciaba un entorno tan opresivo que los lenguajes escénicos, así como el contenido agitador y sus estrategias para camuflarlo, quedaban altamente limitados y la calidad de los textos, como piensa Campos, llegó a ser pésima en más de una ocasión. El único valor que escondían aquellas obras residía precisamente en el *malditismo*, es decir, en el simple hecho de haber sido censuradas.

En el año 1975 la revista *Primer Acto* le realizaba una entrevista bastante extensa en la que se le preguntaba su opinión sobre aquel teatro crítico que se encontraba amordazado y sobre aquellas causas que podrían obstaculizar su acceso a las tablas. Campos argumenta que se trata de una estrategia de control, que ejercen, por una parte, la burguesía y, por otro, el poder:

Bueno, del teatro pienso muy poco, a veces olvido los temas de mis obras así que ya te puedes figurar, no es amnesia, sólo que hasta ahora he estado más dedicado a vivir. Conozco sí, textos de mucha gente, y te diré que, en líneas generales, existe un teatro crítico español, muy amplio y de una gran validez. Las causas por las que no se realiza son bien conocidas de todos, está amordazado por la clase dominante española, ella es consciente de su propia vulnerabilidad y utiliza los mecanismos de empresa, censura, imposición de un gusto... etc., para impedir que ese teatro crítico pueda llegar a amplios sectores de la sociedad. El teatro por lo que tiene de vivo, de acto público, puede producir, aunque sea en pequeña medida un riesgo que atenta contra su situación de privilegio y esto es lo que tratan y consiguen evitar (Campos García en *P.A.*, 1975: 36).

Como es lógico, la dramaturgia del Nuevo Teatro Español no solo veía limitadas sus posibilidades por un sistema teatral cerrado en sí mismo, sino también por la censura impuesta por el régimen, que Romero Esteo (en Medina Vicario, 1976: 35) asimilaba irónicamente a una tradición del país: “es un país de inquisidores por todas las esquinas. [...] en este consubstancial país de garbanzos, la santa inquisición [...] es una piadosísima tradición española, y prácticamente angélica. Y desde luego, una piadosísima tradición inmortal”. La represión ideológica anulaba cualquier oportunidad de hacer un teatro serio y comprometido, de ahí que un autor como José Ruibal (AA. VV., 1977: 257) abriese una conferencia de la siguiente manera: “Aquí se ha dicho [...] que el teatro era un “hecho teatral”. Como yo, en España, no soy un hecho teatral, entonces soy un autor de desecho, un dramaturgo de desecho. Bueno, en esa condición de desecho teatral me presento a ustedes”¹⁹⁶.

En general, los autores encontraban graves contradicciones y arbitrariedades en los dictámenes de la Junta de Censura debido a la imprecisión de las normas y a los diferentes criterios de los vocales (García Lorenzo en AA.VV., 1974: 18). De tal manera, una obra que sería programada en provincias tenía más posibilidades de ser autorizada a causa de la escasa repercusión. Las traducciones de títulos extranjeros eran menos

¹⁹⁶ Más opiniones de dramaturgos y directores de escena pueden consultarse en Manuel Gómez García, “1971: así piensan 40 profesionales de la escena española sobre censura, teatro social y político”, *Primer Acto*, nº 131, 1971, pp. 8-24. Igualmente recomiendo la encuesta a 39 autores realizada por Heras y Rivera (1974: 4-14; 1974a: 4-11).

censuradas que los nacionales, incluso aquellas con mensajes agitadores. Asimismo, era más habitual la autorización de propuestas con contenido erótico o físico, sobre todo desnudos femeninos, que con el político¹⁹⁷.

Al mismo tiempo que la burguesía y la censura se adueñaban del teatro bloqueando cualquier ejercicio comprometido o arriesgado, pervirtiendo de esta manera la propuesta cultural, Europa veía cómo sus artistas evolucionaban en la práctica escénica y avanzaban con velocidad hacia la vanguardia. Con una España incomunicada y aislada, ni los autores ni el público accedían a las manifestaciones extranjeras que estaban transformando la biografía del teatro occidental, a excepción de ciertas lecturas que llegaban de forma esporádica y casi clandestina. El evidente desfase con respecto a Europa señalado por Campos –y que José Ruibal (en *P.A.*, 1968: 63) definió como “una invariante de nuestra cultura”– obligó a la autoría a caminar sola en la rehabilitación de la escena y en la lucha contra la realidad política. El dramaturgo Sanchis Sinesterra realizaba una reflexión muy interesante sobre este aspecto:

De cualquier modo, creo que es posible hablar de un doble desfase: el de la realidad sociocultural española con relación a Europa, y el del teatro español con relación al estadio evolutivo de nuestra situación histórica nacional. [...] gran parte de nuestro teatro se encuentra desfasado incluso de las necesidades y capacidades de nuestra sociedad, en parte por su vinculación a los sectores menos dinámicos de la misma, en parte también por su fidelidad a ciertos hábitos teatrales: concepción literaria del hecho teatral, preferencia por las fórmulas convencionalmente llamadas realistas, respecto a la verosimilitud y a la coherencia dramáticas, falta de espíritu investigador, etc. En otras palabras: no considero especialmente lamentable que Buero no haya escrito el *Marat-Sade*, pero sí que ningún dramaturgo español de hoy haya intentado –que yo sepa– plantear lúcidamente en sus obras el problema universitario, la fiebre del consumismo, la utilización alienadora del erotismo, la situación real de la mujer [...] Y ello mediante unas técnicas escénicas que asimilen el creciente poder expresivo de la imagen, la aceleración del ritmo narrativo, la objetivación fragmentaria, discontinua o incoherente de la realidad (en *P.A.*, 1968: 65).

Mientras tanto, el público se estaba descarriando a pasos agigantados, hasta el punto de que el abismo comunicativo surgido entre autor y espectador resultó, nos dice el autor, muy difícil de superar. Los compañeros de generación de Jesús Campos parecían estar de acuerdo en los males que señala el autor e igualmente consideraban que el futuro de la escena española estaba estrechamente relacionado con el de una sociedad –o un público–demandante de un teatro domesticado y conformista. Las opiniones del director

¹⁹⁷ Sugiero la entrevista de Berta Muñoz Cáliz a Arcadio Baquero Goyanes, miembro de la Junta de Censura, en la que responde a diversas cuestiones sobre los criterios y permisividades de la censura: “Entrevista a Arcadio Baquero Goyanes”, *Las Puertas de Drama*, 18, 2004, pp. 17-21.

Ricardo Doménech (1963: 6) que citamos a continuación reflejan el pensamiento de la autoría del momento:

A una economía cerrada, una cultura también cerrada. A un inmovilismo económico, un inmovilismo cultural y artístico. Como todas las burguesías, la española decidió que la cultura fuese sólo asequible a una minoría. [...]. Al imponer unas limitaciones de expresión y pensamiento, la burguesía española se convirtió en el gran enemigo de la cultura y del arte. La burguesía española ha creado una cultura *sui generis*, tomada del pasado y convenientemente adaptada a sus necesidades prácticas. Todo lo que fuese en contra de eso, o simplemente no a favor de eso, todo lo que significase renovación, debía ser proscrito, y lo era, en efecto. [...] Cuando se habla del teatro español de estos últimos veinticinco años se citan los nombres de Buero Vallejo y Alfonso Sastre. Es como si no nos diéramos cuenta –como si no nos quisiéramos dar cuenta– de que el autor que de verdad le gusta al público que sostiene el teatro es Alfonso Paso, y que de las comedias que han batido todos los récords de taquilla han sido *La muralla*, de Joaquín Calvo Sotelo, y *Ama Rosa*, de Sautier Casaseca.

La demanda del público burgués –y, por tanto, los criterios de rentabilidad– imposibilitaba la normal evolución escénica en la empresa privada, cuyo mercantilismo Martínez Mediero (en Medina Vicario, 1976: 46) consideraba un mal peor a la censura. Los empresarios de locales de teatro habían asimilado a los nuevos autores a cierta agitación política que debían evitar, por lo que rechazaron sistemáticamente la producción de aquellos. En opinión de Francisco Nieva (en Campos García, 1976: 45):

Cuando nosotros llegamos se produjo algo, en el plano político, económico, estructural, que operó negativamente sobre nuestras posibilidades. En el plano estricto de la producción teatral, pienso que nuestros empresarios, [...] se retrajeron ante una serie de títulos que aunaban cierto experimentalismo formal con una carga crítica de imprevisibles resultados. Se produjo también, me parece, un cambio de gusto. [...] además de a peligroso, nos asimilaron de algún modo al fenómeno Arrabal y nos tuvieron un temor que no había tenido ante las obras de Sastre, Muñiz y Lauro Olmo. [...] sobrevino una especie de crispación en nuestra sociedad, de manera que cuando leían mi obra la encontraban difícil, pero, al mismo tiempo, no les parecía lo bastante comprometida para que su aire “escandaloso” atrajera al público politizado.

Tampoco los teatros nacionales, como indica Campos García, funcionaban para salvar el desfase cultural de España ni cumplían con la función de difundir las nuevas corrientes nacionales e internacionales¹⁹⁸. El propio director del Teatro María Guerrero, José Luis Alonso (en Medina Vicario, 1976: 246), defendía que el fin de un teatro público no era la experimentación ni la promoción de nuevos autores. En una entrevista para la

¹⁹⁸ Véase Francisca Bernal y César Oliva, *El teatro público en España (1939-1978)*, Madrid, J. García Verdugo, 1996 y el volumen colectivo *Historia de los Teatros Nacionales (1960-1975)*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1995.

revista *Primer Acto*, confesaba sufrir las mismas presiones económicas que cualquier sala privada:

Los teatros nacionales son los más difíciles de programar. Es obligación lógica de sus directores escoger y formar un repertorio con obras siempre de la máxima calidad y significación, pero ¡sin olvidar jamás la taquilla! Las medidas, para defender la temporada, tienen que ser parecidas a las de cualquier otro teatro comercial. Se nos exige siempre pescar un pez gordo que pese poco (Alonso en *P.A.*, 1962a: 5).

En este sentido, los miembros del N.T.E. y del T.I. encontraban un gran retraso con respecto a Europa, como relata Ricard Salvat (en Medina Vicario, 1976: 255):

[...] el teatro nacional es de risa, es una manifestación comercial más amparada por grandes subvenciones, pero sin un rigor, una programación, un verdadero intento de hacer las cosas bien. En el resto de Europa esto no ocurre en absoluto. Un ejemplo. Cuando yo estaba montando *Yerma*, en Alemania, no tenía más que ir de planta en planta del teatro para ver cómo iba el montaje. Aquello era una verdadera fábrica de teatro y encada sección se trabajaba bajo la dirección de técnicos competentísimos.

Según Campos, la sanguinaria persecución e impedimento de un teatro crítico español –también del teatro extranjero– desde diferentes frentes supusieron el camino hacia el “proceso de esterilización que nos conduciría a la más ignominiosa “chabacanización” [*sic*] de la vida teatral del país” (Campos García, 2001k: 18). Las consecuencias pronto se dejaron notar en la actividad escénica española de mediados del siglo XX y, a juicio de Campos, incluso en la actualidad se pueden rastrear los efectos devastadores de la censura si reparamos en los modos de producción teatral, en el predominio de los éxitos comerciales o los gustos del público. La herencia que este ruinoso paisaje histórico dejó a las generaciones futuras fue una tradición artística totalmente desvinculada del género teatral y una sociedad con una cultura teatral insuficiente, circunstancias estas que han derivado inevitablemente, según una de las ideas más reincidentes en el pensamiento de Campos, en el divorcio manifiesto, aunque no insalvable, entre los individuos y el hecho escénico.

Además de la censura y su evidente función prohibitiva, Campos encuentra que el sistema teatral urdido durante las décadas franquistas también había desarrollado otros mecanismos de actuación que obstaculizan la puesta en escena de creaciones de mensaje revolucionario con capacidad de alborotar al público. El imperio de los directores de escena y, especialmente, de los empresarios funcionó como barrera para una amplia nómina de dramaturgos; es más, esta supremacía dio lugar a nuevos sistemas de organización y de funcionamiento que llegan hasta nuestros días y que Campos asimila a la jerarquía de los sistemas (neo)colonialistas:

Un autor-guionista producto de materia prima que se correspondería con la colonia subdesarrollada. Unos actores a los que podríamos situar ya en la metrópoli, obreros de la metrópoli, sin ningún poder decisorio, pero participando al menos con su situación física sobre el escenario de las ventajas del sistema. Un cuadro intermediario de especialistas que aplicarán su capacidad técnica para la transformación de materia prima + mano de obra en producto manufacturado, así como la difusión y promoción del mismo, tal como ocurre con las clases burguesas de la potencia colonizadora. Y sobre todos, el director y el empresario, llamados así con propiedad y de las que resultaría obvio indicar paralelismos (Campos García, 1974: 18).

Con el cambio político de la dictadura al nuevo régimen democrático, Campos y el resto de la dramaturgia albergaron grandes esperanzas ante la idea de una posible renovación de las formas teatrales establecidas, de rejuvenecimiento de los lenguajes escénicos y, sobre todo, del acceso en libertad a los escenarios tras un oscuro período de persecuciones y represiones. Las esperanzas, sin embargo, se vieron pronto frustradas por decisiones bastante difusas que se obstinaron en esconder y arrinconar el teatro español, pues las políticas de gestión cultural atendieron a intereses ajenos a la salud del teatro y la programación acabó sobrecargada de un teatro de repertorio, teatro extranjero y teatro físico, desactivando nuevamente la dramaturgia de autoría viva. Y así lo recuerda el dramaturgo desde el presente y desde el humor: “Cómo son los demócrata-conversos, con su libre mercado, con su apertura al exterior o con su concepción ornamental de la cultura. Tres puertas que se abrían para otros, al tiempo que a nosotros nos daban con la puerta en las narices” (2014c: en línea).

En las postrimerías del franquismo, testimonia el dramaturgo, entre el público y las gentes de teatro vuelve a brotar el gusto por la escritura dramática, aunque no se terminó de transferir a los escenarios a causa de que las directrices políticas bloquearon cualquier intento de revitalización que pudiese “perturbar los consensos de la Transición” (2001k: 16). El hecho de desenterrar aquellas obras teatrales que fueron previamente prohibidas para llevarlas a los escenarios con plena libertad ahora que había hecho su entrada la democracia durante los primeros años de Transición producía cuanto menos, según Campos (1985: 76), un fuerte “sentimiento de culpa” provocado por todas las aberraciones que padecieron con impotencia la sociedad y la cultura españolas.

Campos García considera una vez más que, para comprender las causas internas que originaron un período colmado de decepción y frustración, habría que rastrear en las secuelas generadas por tantas décadas de dictadura, sin dejar a un lado las cuestionables medidas que se adoptaron desde el poder:

[...] la herencia del franquismo sociológico dio el teatro por obsoleto y a la autoría española por extinguida. Los políticos, los programadores, los directores de escena que, con independencia de su color político, echaron los dientes entre los pronunciamientos de “Muera la inteligencia” y “Se sienten, coño”, se vieron más modernos, más cosmopolitas e incluso más guapos codeándose con el teatro internacional. La verdad es que nuestra élite fue siempre bastante cateta, tanto para cerrar España como para babear ante lo ajeno (Campos García, 2006h: 3).

Situados en medio de un panorama convulso y acordonados por una política teatral que frustraba persistentemente la restitución de la normalidad en la vida escénica y la adaptación de la autoría a las nuevas formas de creación surgidos con los aires de libertad y democracia, los dramaturgos y el propio Campos se sintieron absolutamente desorientados y abandonados. En varios de sus artículos de opinión y de sus entrevistas el dramaturgo ha denunciado aquella situación que vivieron los autores tras el final de la dictadura:

Aquí hay un problema real que tendremos que resolver entre todos. Durante cuarenta años, el teatro ha sufrido el trauma de una dictadura; también la sociedad. Los autores no pudimos decir, pero tampoco los espectadores pudieron escuchar; fue una amputación. Y tú no puedes cortar una pierna y decir: “Oye, perdona, que por mí ya puedes andar”. Es necesaria la rehabilitación. Se ha roto el hábito, se han perdido las claves de la tradición. La comunicación artística es un lenguaje que debe ser conocido por quien lo emite y por quien lo recibe. De nada vale decir verdades perfectamente expuestas si quien te escucha no habla tu mismo idioma. Y eso es lo que ha pasado: mientras que los autores íbamos evolucionando más o menos al hilo de lo que ocurría en otras partes del mundo, los espectadores no tenían más opciones que las que le permitía la censura, en su mayor parte, teatro de evasión. ¿Y qué pasa cuando se recuperan las libertades? ¿Se trabaja por la normalización? No, tras una breve operación rescate, nuestros políticos se ponen estupendos y apuestan por un teatro de relumbrón. Descorazonador (Campos García en Martín, 2002: en línea).

Desde la lejanía y el reposo que le ha proporcionado el paso del tiempo, Campos observa que esta serie de circunstancias motivaron que los dramaturgos españoles adquirieran un alto complejo de inferioridad y una alarmante falta de confianza que vienen arrastrando desde el período de Transición. El desamparo por parte de las instituciones públicas y la expulsión de los escenarios, primero por prohibición y después por marginación, reitera Campos, mermaron la autoestima de los autores hasta el punto de permanecer adormilados durante años ante los atropellos del sistema teatral.

En opinión del dramaturgo, la Transición supuso el punto de partida de una larga procesión de abusos que desfilaron por las últimas décadas del siglo XX hasta bien entrado el siglo XXI, e incluso salpicarían al teatro de hoy. Con semejante bagaje, no es de extrañar que los problemas que acarrea la dramaturgia del nuevo milenio provengan

de tiempos pretéritos en los que se fraguó un régimen teatral degradado y contaminado por intereses económicos y políticos, cuya consecuencia más grave es que tanto los escenarios como el público se hayan acostumbrado a que su realidad y su sociedad no sean representadas. Tal vez sea este asunto, como veremos en el siguiente apartado, uno de los grandes males del teatro español contemporáneo que más preocupan a nuestro dramaturgo y contra el que ha luchado con más empeño desde todos los frentes posibles, incluido su teatro.

A lo largo de los primeros años del nuevo milenio, el autor alentaba a que los daños y las vilezas cometidas en la historia reciente fuesen al fin apartados de nuestra realidad presente para que la dramaturgia tuviera la posibilidad de rehabilitar el género y de normalizar su actividad de una vez por todas. A pesar del gran peso de la tradición, del que Campos es plenamente consciente, piensa que es el momento de que la autoría viva deje de martirizarse y se ponga en pie de guerra por un teatro que verdaderamente la represente porque, “la existencia de una dramaturgia propia es un derecho no sólo de los autores sino, sobre todo, de la sociedad” (Campos García, 2001k: 18).

3.2.2. El teatro y el poder

Cuenta Jesús Campos que cuando estaba documentándose para la escritura de su única pieza histórica, *La cabeza del diablo*, cayó en sus manos una crónica del siglo X cuyo contenido versaba sobre un encuentro entre el Califa de Bagdad y los emisarios del rey de Bizancio. Según avanzaba la lectura del manuscrito, Campos se percató de las artimañas empleadas por el Califa, en este caso la ostentación y el lujo de palacio, para embelesar y persuadir a sus invitados. Estableciendo un símil con el estado de la dramaturgia contemporánea, el dramaturgo se reafirmó en la idea de que cualquier poder –y en cualquier época– suele apropiarse de todo aquello que guarde algún tipo de valor y utilizarlo en beneficio propio con argucias que muchas veces, por desgracia, escapan a nuestros ojos.

Varios años antes de esta anécdota, Campos ya se mostraba tajante acerca de las relaciones que construye el poder con el arte: “La cultura siempre es enemiga del poder, por definición” (1985: 74). El hecho de que la política y el teatro siempre anden de la mano es un asunto que ha preocupado considerablemente a nuestro autor –e igualmente a otros muchos autores y demás profesionales del hecho teatral–. La cuestión de los abusos del poder para con el arte es una de las inquietudes no solamente más reincidentes

en su ideario político sino más vertebradoras, ya que cualquier reflexión o análisis que el dramaturgo realiza sobre la situación del teatro pasa forzosamente por el filtro de esta visión. Así, la creencia de que el poder es capaz de manipularlo absolutamente todo posee un peso inmenso en su concepción del mundo y del teatro y las primeras huellas rastreables de las perversiones del poder las localiza Campos ya en tiempos romanos, desde los que cree que poco ha cambiado o prácticamente nada:

[...] sabían que la conquista se hacía con las armas, pero que para colonizar a fondo lo mejor era el ocio –Teatro y Circo, hoy Cultura y Deporte–; ofrecer tiempo libre, y pacífico, aunque no inocente. Doy por sabida la utilización doctrinaria que se hace tanto de la práctica como de la contemplación del deporte (Campos García, 2009f: 3).

A lo largo de la historia se han ido construyendo diversos patrones de funcionamiento político y comportamiento social que, unos con más éxito y otros con menos, han actuado atendiendo únicamente a intereses económicos, lo que habría derivado en innumerables gestiones deshonestas por parte del poder en el ámbito de la cultura, a las que Campos define como “contaminaciones culturales” (2009f: 3). El autor sostiene vehementemente, aun no pudiendo demostrar su hipótesis, que todos los sistemas imperantes han manipulado los procesos de producción y distribución del hecho teatral:

La Historia de la producción teatral está aún por escribir, aunque es fácil de suponer que estará plagada de injerencias del poder que, de un modo u otro, habrá tratado de manipular, cuando no de impedir, la comunicación a través de los signos escénicos, siendo la economía uno de los resortes más empleados, si bien no el único (Campos García, 1998b: 28).

De un modo u otro, nos dice el dramaturgo, el poder determina qué arte debe representarlo y a qué propósitos debe responder, pues así, mediante la cautelosa imposición de una cultura y un teatro propios, acabará por instaurar el pensamiento único. La historia ha demostrado que, según la coyuntura política, las manifestaciones artísticas se han subyugado a los regímenes dominantes para plasmar “la expresión avasalladora del poder del hombre” (Campos García, 2004c: 85), a pesar de que el germen de cualquier acto creativo tendría que nacer, recordemos las ideas literarias del autor, de los conflictos entre el artista y la realidad.

En cualquier caso, cabría preguntarse a qué se debe tanto interés en controlar y en explotar el sector cultural de una comunidad. La respuesta nos la da Campos cuando afirma que la motivación principal de los centros de poder de un país se encamina a la proyección de una imagen favorable de su nación, primero para sus individuos y después

para las comunidades que se encuentran más allá de sus fronteras. Esta imagen se verá altamente fortalecida siempre que se mantenga la apariencia de una actividad cultural elevada y sugestiva:

A pesar de ser el ocio más manoseado, es, al mismo tiempo, el más resultón. Nada viste tanto como la cultura y tal es así que, entre sus posibles definiciones, bien podría decirse que la Cultura es la vestimenta con la que se engalana el necio para disfrazarse de sabio (Campos García, 2009f: 3).

Durante su dilatada carrera artística, nuestro autor ha tenido que enfrentarse en diversos períodos a las artimañas y las maniobras de un poder obstinado en la inmovilización del flujo natural de la vida artística de su país. En un primer momento, Campos García estuvo impedido como dramaturgo y director de escena por un régimen dictatorial cuyas armas de dominación descansaban en la opresión y la censura directas. Consciente del funcionamiento, el autor intentó esquivar las embestidas y filtrar su obra por las grietas del sistema. Posteriormente, en tiempo de democracia, como gestor cultural y director de varias instituciones teatrales –facetas a las que habría que sumar las artísticas–, Campos vuelve a encontrarse con las agresiones de un sistema que ha sofisticado sus herramientas de control de la cultura, en tanto en cuanto que las estrategias de vigilancia y coacción del arte son más sutiles que en épocas pasadas.

Estas experiencias con los órganos estatales le han conducido a la conclusión de que el poder inequívocamente utiliza a la cultura como “distintivo de clase, diadema del poder, festejo municipal, promesa electoral, justificación del canapé” (Campos García, 2009f: 3). Del mismo modo que una central nuclear, nos relata el autor, emplea ingeniosos dispositivos de control a fin de que la energía no se expanda para evitar un irreparable desastre nuclear, el engranaje político maniobra con la misma delicadeza para que el pensamiento crítico no se expanda desde las diferentes tribunas y, de esta manera, se perpetúen aquellos modelos que respaldan los intereses de dicho poder, como vamos a desgranar en el siguiente apartado.

3.2.3. El teatro y sus males

Acabamos de advertir que una de las ideas concluyentes que podemos extraer del pensamiento político del dramaturgo se basa en que el poder opera decididamente para obtener beneficios a costa de la cultura, al igual que lo ha hecho en épocas recientes de la historia de la sociedad española. Ahora, en una época de aparente bienestar y de grandes recursos, los artistas se han topado con una realidad teatral condenada a desaparecer

definitivamente de los medios de comunicación, de los escenarios y, lo que es peor, del conjunto de la sociedad.

El vínculo pernicioso entre Estado y cultura origina, en palabras de Campos (2001g: 3), “un desconcierto interno” que anula “nuestra potencialidad”. Que el sistema teatral haya transitado por estos caminos ha dado lugar a un estado del hecho escénico verdaderamente preocupante y peligroso, como era de esperar, para la autoría, pero sobre todo para el público. Desde la llegada de la democracia hasta estos primeros años del nuevo milenio, Campos observa que la situación del teatro en España se encuentra muy lejos de lo deseado, a consecuencia de las malas gestiones de los poderes públicos: “los políticos no quieren teatro; ellos quieren acontecimientos, y hoy el teatro, eso hay que tenerlo muy claro, está en manos de los políticos o de sus administradores; en cualquier caso, en manos de un poder ajeno al teatro” (Campos García en Martín, 2002: en línea).

Al abrigo de la democracia, los alardes de la libertad de expresión y del progreso en contraste con una época dictatorial asfixiante han camuflado la áspera realidad en la que se encuentra el teatro español, tal vez incluso más enclaustrado y acorralado que nunca. Y es que Jesús Campos ha observado que los modelos de producción teatral instaurados en los últimos años del siglo XX –vendidos como revolucionarios y beneficiosos para la sociedad y la autoría– bien podrían asemejarse a los viejos sistemas de control que se practicaban durante el Siglo de Oro:

Desde que se inventó la taquilla en los tiempos de Lope, “hablarle en necio para darle gusto” pudo ser una servidumbre, pero nunca un impedimento. De ahí la necesidad que tuvieron los poderes políticos y religiosos de potenciar la censura administrativa, trámite con el que impidieron a lo largo de estos siglos todo lo que fuera “disgusto” para ellos, por mucho “gusto” que le diera al “vulgo”. Hasta que no se le puso puerta a los teatros, las representaciones eran íntegramente sufragadas por el poder. Y como la demanda condiciona la oferta, huelga decir cuáles eran los criterios de las programaciones (Campos García, 2010b: 3).

El “nuevo” sistema teatral propone administrar y dirigir la actividad escénica desde las instituciones públicas, es decir, desde los municipios, las comunidades y el Estado –“los nuevos mecenas”, como los denomina Campos (2010b: 3)–. Por lo tanto, se trata de que el poder elimina el carácter privado para retener el control de la productividad cultural española a través de estrategias aparentemente inocentes que han nublado el juicio del conjunto de la sociedad. Así, por ejemplo, el mero hecho de ofrecer una programación teatral para la ciudadanía, cuyos individuos creen que está destinada

plenamente al enriquecimiento cultural de su país, se transforma, como sugiere el autor, en una estrategia de control:

Cuesta advertir la perversión de sistema –de hecho, puede parecer incluso progresista–, por lo que la ciudadanía, agradecida y sin apenas sospecharlo, se convierte así en público cautivo de estas programaciones que se le ofrecen a tan buen precio. Y con esto no estoy cuestionando la validez de los espectáculos, sino el sistema que los selecciona. Que el criterio de una persona, por muy preparada que esté –y aquí me ahorro todas las ironías–, suplante la opinión del colectivo no parece un sistema muy participativo, por más que esa persona haya sido nombrada por el político que ganó en las urnas¹⁹⁹ (3).

Aunque los agentes principales del hecho teatral sean el dramaturgo, el actor y el director, pues son los verdaderos generadores de la actividad escénica, quien controla el teatro de finales del XX y principios del XXI es mayoritariamente el poder público, que atiende al aspecto capitalista por encima de todo. Siguiendo la línea del pensamiento de Campos García, los otros elementos que terminan de configurar el sistema serían las compañías de teatro estables y el sector privado con la figura del empresario²⁰⁰.

La mayoría de los empresarios de locales de teatro contrata espectáculos de directores consagrados o polémicos como estrategia de publicidad, a pesar de que en muchos casos no comprendan la propuesta artística que seleccionan y en otros ni siquiera se tomen el tiempo necesario asimilar la obra y saber lo que están ofreciendo al público. Campos piensa que las leyes de mercado son las que rigen la escena española y, por ello, las obras son tratadas como meros productos que arrojar al juego de la oferta y la demanda. Los intereses mercantiles han provocado que se produzca una separación cada vez más palpable entre los autores de teatro y el resto de agentes de la profesión, pues los musicales y las versiones de textos famosos siempre serán más aceptados que los montajes de textos de autoría viva.

El sistema de los teatros privados dirige sus actividades únicamente hacia las ganancias económicas, el clientelismo y la venta de entrada para beneficio propio y la

¹⁹⁹ La misma situación la detecta Campos García en la gestión política de los demás ámbitos culturales, siendo las artes plásticas las peor paradas al recaer el poder de decisión en ciertos delegados y directores de museo que, en lugar de actuar como intermediarios y gestores objetivos de la materia artística, dedican sus esfuerzos a imponer sus propios criterios de selección:

[...] reivindican la autoría de su discurso expositivo, de forma que lo importante no son los cuadros expuestos, sino el orden en el que ellos los cuelgan. El arte de clavar alcayatas. Con lo que, a la postre, es su punto de vista el que sanciona, el que promueve, el que determina, en última instancia, qué tendencias serán santificadas (Campos García, 2010b: 3).

²⁰⁰ Un estudio recomendable por su concisión sobre el origen, el funcionamiento y los modos de actuación del sector privado lo ofrece Jesús Cimarro en el artículo “La empresa teatral: producción y distribución en el ámbito privado” (en César Oliva, 2001).

obtención de las ayudas estatales. Como afirma Campos, “[e]xisten muchos modos de censura, y la censura económica es tan perniciosa como la censura política” (en Herrero, 2002: 8). Al final, por la estructura de la industria teatral, el teatro de gestión privada funciona como un negocio de compra-venta de cultura que termina siendo ciertamente invencible:

La industria es poderosa y determina qué es lo que debe hacerse. Ya solo ser industria es argumento y razón suficiente –puestos de trabajo, cuotas de la seguridad social, producto interior bruto– para que los contenidos se defiendan en términos de rentabilidad. Incontestable. Y poco o nada puede argumentar el individuo, desde su economía particular, ante ese poder inconcreto de múltiples cabezas: el empresariado (Campos García, 2009f: 3).

Se pregunta Campos, entonces, en qué lugar quedará el teatro artesanal, si es que tiene un lugar, en este siglo XXI en el que imperan las producciones culturales en serie. Aunque este teatro comprometido pone todos sus esfuerzos en desbancar a las formas alienantes, lo cierto es que el teatro español está industrializado y, peor aún, esclavizado por los criterios de la rentabilidad. Según nuestro autor, la trampa de este modelo reside en que los proyectos escénicos son financiados con dinero público –rara vez con la inversión de los empresarios–, de manera que el destino del dramaturgo queda en manos del sistema de subvenciones, que a Campos le parece, cuanto menos, inoperante. Si ya los empresarios, por su parte, movilizan su producción teatral prestando la máxima atención a los beneficios económicos, las instituciones públicas –es decir, el Ministerio de Cultura, matiza el autor– tienen el cometido de administrar el teatro español únicamente desde criterios culturales.

En alguna ocasión Campos ha advertido que el conjunto de dramaturgos ha denunciado su marginación de las programaciones alegando motivos también de carácter económico, como la necesidad de trabajar y de generar empleo. La postura adoptada resulta “un grave error de estrategia o falta de visión” (Campos García, 1996: 4), porque el principal argumento “es que la sociedad española no sea representada, y por tanto no se reflexione en los escenarios” (4). Las decisiones políticas no deberían contemplar ni los intereses laborales del sector teatral ni las ganancias económicas del Estado.

Sea como fuera, el sistema imperante, determina Campos, no funciona de ninguna manera posible y los teatros públicos, más que fijar sus objetivos en la difusión de la autoría de su país, se dedican a excluirla de la cartelera²⁰¹. Cuando recibió el Premio

²⁰¹ En las primeras décadas del siglo XXI, la presencia de los dramaturgos en prensa y otros medios de difusión para denunciar el intervencionismo del Estado es bastante elevada. El malestar y el descontento

Nacional de Literatura Dramática en 2001 por *Naufregar en Internet*, Jesús Campos hacía la siguiente declaración en una entrevista publicada en *La Razón*: “Espero que este galardón sirva para recordar a los directores de los teatros nacionales que existimos” (en Recio, 2002: s/p). De hecho, como es sabido, exactamente cuarenta años han tenido que trascurrir para que otra obra de Campos, que fue ...y *la casa crecía* en 2016, regrese a los escenarios de un teatro público, el María Guerrero, donde estrenó *7000 gallinas y un camello* en 1976.

Pero anteriormente, ya a mediados de la década de los ochenta, el dramaturgo detectaba una fuerte precariedad –propagada hasta la actualidad, incluso agravada– en los modelos de producción que se habían instaurado con la llegada de la democracia. En esta etapa Campos programó una obra de Arrabal y otra de Sastre cuando dirigía los Teatros del Círculo de Bellas de Artes. Este hecho, anecdótico para el autor, suscitó bastante revuelo entre la crítica y los medios especializados. De hecho, la revista *Primer Acto*, recordemos, le solicitó un artículo sobre la coincidencia de ambos dramaturgos en la programación. La transcendencia que alcanzó un acontecimiento insignificante, como es la presencia de autores españoles en cartel, resultó, para Campos, “un exponente de la situación aberrante de nuestro teatro, y debe ser motivo de preocupación y no jolgorio” (1985: 74).

Jesús Campos explica que la configuración de unos modelos opuestos al desarrollo natural de la escena se debe principalmente a la necesidad de ejercer un riguroso control que perpetúe estructuras homogeneizadoras, porque es en el marco de la libertad de expresión y la emancipación social donde con más fuerza –y, por tanto, peligrosidad– proliferan la diversidad de formas y la pluralidad de lenguajes. De ahí, que la política cultural lleve a cabo una vigilancia meticulosa de todas aquellas manifestaciones que podrían atentar contra sus principios e intereses:

Una sociedad democrática no es una sociedad clónica –ni lo pretende–, sino diversa: con múltiples poderes, múltiples privilegios, múltiples intereses, múltiples visiones del mundo, y una sola coincidencia: el deseo de convivir ordenadamente asumiendo su multiplicidad; de ahí que, suprimida la facultad de prohibir, surjan tensiones entre los distintos grupos políticos, religiosos, raciales, generacionales, mediáticos,

por el sistema teatral sigue siendo una realidad entre los autores, que todavía permanece sin solventarse a pesar de las actuaciones desde las asociaciones y las reivindicaciones individuales. Véase: S/N, “Albert Boadella y Javier Villán denuncian la domesticación del teatro español”, *El Cultural* (28 de marzo), en línea, 2008; Marta Caballero, “Un diagnóstico urgente para el teatro”, *El Cultural* (11 de diciembre), en línea, 2012; Alberto Ojeada, “Los números (rojos) de la cultura”, *El Cultural* (20 de diciembre), en línea, 2012 y “Actuar o morirse de pena”, *El Cultural* (30 abril), 2013.; S/N, “La Red de Teatro Públicos denuncia la subida del IVA”, *El Cultural* (16 de julio), en línea, 2012; S/N. Consúltense también el repaso a la historia de los Teatros Nacionales en España, sobre todo a partir del período democrático, que lleva a cabo Eduardo Pérez-Rasilla en “Teatro público y teatro privado. Opiniones para un debate” (2004: 525-544).

gremiales y, cómo no, económicos, que defienden sus posiciones favoreciendo y exaltando lo afín o dificultando lo contrario mediante presión, boicot o ninguneo. Un sistema de estímulos y frenos que actúan simultáneamente sobre todos y cada uno de los agentes que constituyen la *masa crítica* (Campos García, 2004f: 3).

La preocupación por la exclusión del autor español vivo y por la opresión de las políticas teatrales se fue extendiendo entre el conjunto de los dramaturgos de finales de la década de los noventa y los primeros años del 2000, aunque también se ha propagado en la época actual entre las generaciones más jóvenes y emergentes. En 1993 Fermín Cabal publicaba un artículo de opinión en el diario *ABC* denunciando abiertamente las ilícitas gestiones del Estado en el campo teatral:

[...] la libertad de expresión. Al parecer, para el ministerio basta con la proclamación sobre el papel de un derecho para que su ejercicio quede garantizado. Pero las cosas no son tan sencillas. Yo sostengo que el intervencionismo estatal es cada vez más asfixiante y no tiene parangón en nuestra área cultural. El Estado central es, sin duda alguna, el mayor empresario de España, y si sumamos la acción autonómica y municipal su presencia es abrumadora. El Estado consume la mayor parte de los dineros públicos para el teatro; produce los espectáculos más caros, los más subvencionados [...] ni por esas consigue que acudan los espectadores. [...] Pero donde la llaga se abre con más crueldad es en el asunto de la dramaturgia nacional. [...] esto expresa una voluntad acomodaticia (ir a lo fácil, al repertorio santificado por la historia), cobarde (el teatro escrito hoy y para hoy, habla de hoy, ¡peligro!) e inevitablemente proclive al compadreo [...]. Nuevos colectivos, salas alternativas, y sobre todo escritores, están ahí clamando en el desierto (1993: 3).

La repercusión en los medios de comunicación de los atropellos del sistema público y el consiguiente hartazgo de los dramaturgos iba adquiriendo cierto peso. En los inicios del siglo XXI, *El Cultural* se entrevistaba con diez personalidades del sector teatral con la intención de conocer las diversas opiniones sobre el funcionamiento del sistema público y sus teatros²⁰². Todos los dramaturgos allí entrevistados coincidían en la idea de que el teatro español se encontraba plenamente supeditado a intereses políticos. Al igual que Jesús Campos, Albert Boadella ponía en tela de juicio las cuestionables estrategias llevadas a cabo por el poder público: “Bajo la excusa del servicio público se han venido produciendo envoltorios de diseño para contenidos que estimulan la endogamia cultural elitista”. Mientras, Carlos Marquerie, por su parte, denunciaba que el único objetivo se

²⁰² Se publicó el 3 de marzo de 2005 bajo el título “Teatro público. ¿Crisis de un modelo?”. Los invitados fueron José Antonio Campos, Albert Boadella, Ignacio Amestoy, Ernesto Caballero, Blanca Portillo, Ignacio García May, Fermín Cabal, Carlos Marquerie, Juan Dolores Caballero y Daniel Martínez. Las entrevistas están disponibles en formato digital en el siguiente enlace: <<http://www.elcultural.com/revista/teatro/Teatro-Publico/11629>>

sustentaba en “rellenar una programación y el patio de butacas, intentando no molestar a nadie”, Ignacio Amestoy, por ejemplo, arremetía contra todo el entramado teatral:

Los directores artísticos -cuando los hay- y los no artísticos, por no tener estos centros esa autonomía, se ajustan, por lo general, a los intereses de la política de turno. ¡Claro que debe medirse el éxito del teatro público! No midiendo la taquilla, como el sector privado, donde prima el producto; sino desde el servicio público, donde debe de primar el proyecto. ¡Atención al ciudadano, no al consumidor! Se ha llegado a la obsesión por los productos. ¡No hay proyectos! La estructura de festival triunfa. ¡No hay teatros estables para compañías estables! No preocupa el futuro.

Casi una década más tarde, el periódico *El País* también congregaba a varios dramaturgos y dramaturgas emergentes del panorama escénico actual para reflexionar sobre la inestable situación del teatro a través de sus experiencias²⁰³. La joven dramaturgia también sufre los estragos de la política teatral y sus opiniones confluyen en el mismo punto: los teatros nacionales persisten en la vía de la precariedad y la falta de riesgos. Las palabras del autor y director Miguel del Arco, que pueden servir como muestra de lo expuesto por sus compañeros, exponían las siguientes ideas:

Qué está sucediendo en el sector teatral, según algunas fuentes, tiene un 90% de paro, donde las producciones son cada vez más escasas, más pequeñas y con menos capacidad para sobrevivir. En el que baja el número de espectadores y cierran muchas salas de exhibición. Donde los teatros institucionales y privados acuden a reposiciones de producciones anteriores. Donde el 21% de IVA causa estragos en la taquilla y la inversión de dinero público es cada vez menor... Qué sucede en el sector, ninguneado por el ministerio –no sé si de deportes, de cultura ya te digo que no– [...]. La coyuntura invita a hacer las maletas y marcharse (muchos lo han hecho) [...]. Resistamos, compañeros. Seamos exigentes. Estrictos con nuestro sentido de la responsabilidad. A lo mejor conseguimos que se les pegue algo (2013: 4).

Jesús Campos no siente reparos en calificar las actuaciones del Estado en materia de gestión cultural con el término censura y define como “censores de hecho de la democracia” (1996: 96) a todos aquellos elementos o entramados que perturben y coarten la presencia activa de la autoría nacional. Si bien en épocas pretéritas era el público –más concretamente, las clases acomodadas– quien gobernaba el rumbo del teatro, ahora es el Estado quien lo hace. A pesar de su corta existencia, el sistema institucional ha pergeñado una historia bien dilatada de degradaciones a los artistas y ha reincidido en la práctica de nuevas censuras, tan refinadas que resultan casi imperceptibles. El autor advierte de la

²⁰³ Las entrevistas estuvieron a cargo de a periodista Rocío García (2013: 3-5), quien condensó todas las conclusiones en el reportaje que lleva el significativo título “Teatro de resistencia”. Los participantes fueron Marc Crehuet, Guillem Clua, Juan Diego Botto, Marta Buchaca, Pablo Messiez, José Padilla, Carlos Be, Miguel del Arco y Paco Bezerra.

peligrosidad de las nuevas mordazas del régimen democrático precisamente por la dificultad de detectarlas: “el entorpecimiento cultural se lleva a cabo por técnicas de confusión más sutiles y complejas, y eso te impide una oposición frontal y unitaria” (1985: 74).

Las nuevas censuras, determina Campos, serían el sistema de subvenciones, la sobreproducción cultural y la programación oficial basada en obras ajenas a la realidad del momento. Así lo explica el dramaturgo a continuación:

Un mínimo decoro democrático impide a los políticos fantasear con la censura, incluso en sus sueños más lúbricos. Aun así, alguno habrá que se pregunte en las noches de insomnio: “¿Qué sentido tiene ostentar el poder si no se puede ejercer el control?”. La erótica del poder se satisface con estas pornografías. Y salvo algún *friki* aún en activo, que ya ejerció la censura con Franco y puede que aún siga enganchado a su obsesión de “¡Muerte al autor vivo!”, a nadie de la actual clase política se le ocurriría satisfacer estos bajos instintos. Otra cosa, ya, es que se remedien con ciertos sucedáneos que ni ellos mismos saben que lo son (Campos García, 2010b: 3).

En lo referente al sistema de subvenciones, nuestro dramaturgo ha explicado su desaprobación argumentando que se trata de un mecanismo intencionadamente ineficaz para rehabilitar el acceso a los escenarios de la autoría viva, a quien se excluye sistemáticamente de la financiación otorgada por el Estado. Las consecuencias más graves serían el aumento alarmante de la invisibilidad de la dramaturgia en los escenarios y el condicionamiento de las obras para recibir las ayudas necesarias que colaboren el desarrollo de las actividades escénicas de los autores.

El asunto de las subvenciones públicas es un problema que se deja notar ya desde el final de la dictadura y los inicios de la democracia. Así lo expresaba, por ejemplo, la compañía del Teatro Lliure cuando narraba sus propias experiencias:

La realidad en este país es muy grotesca. [...] las subvenciones económicas son siempre una incógnita que no se despeja hasta el último momento, y que se reciben cuando ya te has gastado lo que te dan y mucho más... Siempre, siempre, siempre con retraso. A la hora de programar, de hacer los presupuestos, tienes que actuar en el vacío, en el misterio. Tienes que empezar la temporada en el 80 sin tener la más remota idea de qué va a pasar con las subvenciones futuras. ¡Ni siquiera hemos cobrado aún las del 79! (en Cabal y Alonso de Santos, 1985: 35).

Entre la mayoría de los dramaturgos y dramaturgas, a quienes Campos representa desde la AAT, la denuncia de la labor censora de las subvenciones públicas se hace cada vez más explícita. El veterano autor José Martín Recuerda denunciaba precisamente la represión de las gestiones económicas estatales:

[...] hoy, el teatro, es un reducto de libertad “teórica”, sólo “teórica”, ya que tiene que buscar, necesariamente, las subvenciones. Por tanto, el autor escribe, si aspira a estrenar, amordazado por las circunstancias económicas en que está el teatro: Que si pocos personajes; que si le gustará o no al organismo subvencionador de turno; que la compañía llamada comercialmente solvente (¡qué risa!) una vez aceptada tu obra, a lo único que aspira es a sacar la ganancia en las subvenciones: ¿el público, y ése quién es? (2002: 278).

Al igual que opinaba Campos García, muchos autores han llegado a la conclusión de que a la política definitivamente no le interesa el teatro sino el beneficio, premisa ya asumida hasta por las generaciones más recientes, a las que ya han definido como “Generación Erasmus” por la salida de los jóvenes autores al extranjero²⁰⁴. La joven dramaturga Diana I. Luque señalaba en 2013 (36) lo siguiente: “no solo nos enfrentamos a una crisis económica, sino a una crisis cultural y a una crisis de valores, en tanto en cuanto muchas veces predomina el carácter comercial sobre los contenidos y el género de las piezas”.

Campos reconoce que el teatro español contemporáneo ha puesto todo su empeño en desenmascarar las estrategias políticas y en resistir a las tentaciones del sistema comercial mediante las propuestas comprometidas y la investigación de nuevos lenguajes en el marco de la posmodernidad. No obstante, a juicio del autor, esto no significa necesariamente que exista una vida teatral sana. El panorama teatral de finales del siglo XX y principios del XXI revela una intensa pluralidad escénica, que Campos García define como un mestizaje cultural que incluye todo tipo de manifestaciones, en unos casos realizadas desde el compromiso y, en otros, desde la rentabilidad. Además, argumenta Campos que no todas las propuestas teatrales alcanzan los escenarios y, en caso de hacerlo, no obtienen la misma difusión ni la misma recepción. Por lo general, las obras de mayor alcance y promoción se encuentran entre los formatos comerciales: “[l]o que se ve, la mayor franja horaria de nuestro tiempo libre está contaminada por el ocio industrial. Un sistema generador de mentalidades que responde a una fórmula compleja” (Campos García, 2009f: 3).

Los responsables de supervisar –los “secuaces” del poder que llama Campos (3)– cualquier obra crítica que escape a los principios del “generador de mentalidades” serían los encargados de la programación, de las subvenciones y de comités de lectura. También incluye entre los comisarios del poder a aquellos jurados y organizaciones de los premios

²⁰⁴ Véase Arianna Fernández Grossocordón, “Generación Erasmus: de cómo los jóvenes deciden crear en el extranjero”, Romero Castilla (2013), pp. 79-92.

literarios que atienden principalmente a la popularidad del escritor premiado a fin de recabar más beneficios económicos y una mayor atención de los medios de comunicación. A juicio del autor, esta popularidad entre la opinión pública se crea estratégicamente –e insiste en el concepto de crear– a través del “flujo y reflujo mediático” (Campos García, 2008a: 3). Si desde los medios de comunicación no se presta atención al género teatral, es lógico que las sentencias de los premios literarios –como el Nobel, precisa el autor–, apenas fallen a favor de la dramaturgia, neutralizando así el desarrollo natural del teatro.

Otro mecanismo que funcionaría como censor lo detecta Campos en la diversidad cultural –o el mestizaje–. La estrategia consistiría en producir espectáculos hasta sobrecargar al público y, por tanto, confundirlo con una inabarcable cantidad de discursos. Este fenómeno lo define el autor como “polución cultural”, sobre el que comenta con mucho sarcasmo: “Si algo tranquiliza es saber que todo esto ocurre para preservar un bien común. (El significado de ‘bien común’ en una democracia economicista es otra cuestión)” (2004f: 3). La contaminación cultural de la que habla el autor vendría determinada por la programación teatral de las instituciones públicas y privadas. El panorama oscila entre musicales, comedias y éxitos importados en el circuito comercial hasta reposiciones de teatro extranjero, obras de repertorio y adaptaciones de piezas clásicas, al margen de la rara excepción en que se programe a un autor español vivo. Según el criterio de Campos, la programación de propuestas ajenas a la realidad española sería una artimaña censora muy eficaz para engañar al espectador:

La puesta en escena de los clásicos para fumigar al público infantil y juvenil, festivales internacionales que nos acercan a la realidad polaca o tailandesa, fomento de vanguardias políticamente correctas y otros festejos, reiteración del repertorio hasta la saciedad, importación del último éxito de la temporada neoyorquina, o reconocimiento oficial a la comedieta más estúpida entre las de fabricación casera, son, sin pretender ser exhaustivo, algunos de los recursos empleados en un pasado reciente para el fomento envenenado de nuestro teatro. Y quede claro, ironías aparte, que, en mi opinión, todos y cada uno de los renglones antes citados serían imprescindibles como referentes en una programación que se nutriera, fundamentalmente, de un teatro enraizado en su sociedad (Campos García, 1996a: 24).

La reposición de los autores clásicos, junto a las incontables adaptaciones de los mismos, frenan categóricamente la evolución natural de la vida escénica española y reemplazan al teatro que llama Campos de “aquí y ahora”. De esta manera, desde los órganos de decisión se han venido creando referentes culturales y escenográficos de

épocas pasadas que desconectan automáticamente de la sociedad actual²⁰⁵. Ya en la década de los ochenta podemos advertir las primeras contiendas que lidió el autor contra la presencia recurrente de reposiciones y reescrituras de clásicos. Con el fin del antiguo régimen absolutista, el teatro español crítico nacido tanto en la época franquista como en los años de Transición fue automáticamente desterrado de las carteleras y enterrado en el olvido. La programación de obras clásicas resultó la táctica perfecta diseñada por el Estado para sustituir al teatro del momento, fenómeno que han denunciado muchos otros autores junto a Campos García. Por ejemplo, Alberto Miralles, compañero del autor primero por generación y después por la AAT, definía este fenómeno como la tendencia a “la necrosis artística” (1998: 115) y expresaba una serie de críticas muy similares a las de Campos:

[...] ¿quién es capaz de criticar al Gobierno por programar a Cervantes? ¡Los clásicos! Esa era la solución. Está comúnmente aceptado que los clásicos elevan el espíritu, que suponen el mantenimiento de nuestro magnífico pasado y que su literatura es, aunque algo abstrusa, potente. [...] los conflictos que plantean, por mucho que se les quiera comparar con los actuales, no dejan de ser de hace cuatrocientos años y escritos en verso, lo cual hace que su hipotética actualidad esté diluida y, en el caso de ser comprendidos, absolutamente asimilables. Todo eso conduce a la ventaja mayor de todas: la inanidad de su mensaje crítico. [...] A partir de 1981 se inició en la España teatral un tufillo a necrológica que privó a la escena del dinamismo necesario. Mal apoyo era ése para quienes luchaban contra el desencanto. ¿Cómo no se iba a implantar el abandono como sistema vital en una sociedad que esperaba a que sus mejores hijos murieran en el exilio para traer después sus cenizas y presumir de cementerios ilustres? (115).

Durante el congreso *Creación escénica y sociedad española*, organizado a finales de la década de los noventa por Mariano de Paco y en el que participó Jesús Campos, varias de las intervenciones de los autores y directores invitados analizaban el problema de la omnipresencia de los clásicos y la ausencia de autoría española viva en las programaciones. Alfonso Zurro, al ser al mismo tiempo director de escena y autor, ofrecía el punto de vista de ambas facetas en un manifiesto lleno de humor e ironía. Sobre las relaciones de la autoría viva con la autoría clásica afirmaba:

Cuando los autores muertos se representan por los teatros públicos, se tiene la sensación de asistir a solemnes funerales de pompa y artificio. Los autores muertos son encantadores porque tienen una gran cualidad: no se quejan. [...] Los autores muertos gozan de una salud excelente. [...] Hay más autores muertos que vivos. También tienen más obras donde elegir. [...] Los autores muertos reciben más

²⁰⁵ Si recordamos un segundo la poética teatral del autor, sabremos que las formas clásicas le resultan menos eficaces en cuanto que sus códigos no se corresponden con los manejados en el mundo contemporáneo. La contundencia y la efectividad del asunto tratado en las tablas, resalta el autor, vienen dadas por su tratamiento, que debería sintonizar con los códigos de “aquí y ahora” para igualmente sintonizar con el público.

subvenciones para que se representen sus obras que los vivos. [...] Los autores vivos envidian a los muertos. Envidian sus estrenos, envidian sus publicaciones, envidian las tesis que generan y envidian sobre todo su gloria. Los autores vivos son unos envidiosos. [...] Los autores vivos sueñan con llegar a tener apoyo político, cultural, oficial y generosamente costeadado como del que presumen los muertos (1998: 63-65).

En cambio, acerca de la labor de los directores de escena del momento y la elección de obras de autores clásicos, señalaba lo siguiente:

Los directores de escena amamos con pasión a los muertos, los amamos por su silencio, los amamos por su calidad certificada, los amamos por las facilidades que nos dan para enfrentarnos a sus textos, los amamos porque digieren por igual el éxito o el fracaso, y los amamos sobre todo porque podemos practicar la antropofagia sin ningún pudor [...]. Todo director de escena que se precie tendrá un par de proyectos, como mínimo, de textos de Shakespeare, que a partir de una novedosa relectura sean capaces de deslumbrar a empresarios, públicos y críticos. [...] Los directores no montamos lo que queremos sino lo que podemos. No nos es válida la máxima “querer es poder”. Sólo unos pocos, los que gozan del poder, pueden exclamar, “lo que quiero puedo”. [...] Más vale un autor muerto en mano que ciento de vivos volando. Quien a buen autor muerto se arrima, buena sombra le cobija (68-70).

Algunos años más tarde, durante el invierno de 2002, la revista *Las Puertas del Drama*, en la que colaboraba el dramaturgo, publicaba un volumen monográfico destinado precisamente a la reflexión sobre la situación alarmante de la cartelera española y el rechazo de los directores de escena a las obras de autoría viva²⁰⁶. Si Jesús Campos, al igual que todo el conjunto de autores de teatro, ponía en evidencia los abusos cometidos contra los autores vivos, la perspectiva de los directores, como demuestra el monográfico, es radicalmente diferente. Ricard Salvat, cuyo testimonio engloba muchas de las opiniones expresadas entre el campo de la dirección escénica, relataba su experiencia personal con aquellos autores españoles vivos a los que ha dirigido su obra y concluía con bastante amargura:

Supongo que no debí quedar muy contento en mis relaciones generales con los autores catalanes y castellanos que había montado, porque [...] a partir de un cierto momento, cada vez monté menos autores del país. La verdad es que siempre es más enriquecedor y menos problemático montar clásicos (2002: 9).

Aunque las obras de dramaturgos clásicos apenas alcanzaban un número decente de representaciones fuera de nuestras fronteras, lo cierto es que en España se adueñaron

²⁰⁶ Número 9 de *Las Puertas del Drama*. Participaron con artículos sobre la cuestión el autor Alberto Miralles, el crítico Eduardo Haro Tecglen y los directores Ricard Salvat y Luis Mario Moncada. También es posible acceder al documento en línea: <<http://www.aat.es/pdfs/drama9.pdf>>

de los escenarios y aun en la actualidad perdura esta tendencia²⁰⁷. El autor entiende que la producción de las obras clásicas ha sido demandada a partes iguales por los intereses de las administraciones y por los gustos de ciertos directores de escena, cuya consecuencia más preocupante ha sido la implantación de unas formas escénicas en las que prevalece la estética por encima del contenido, es decir, puestas en escena lujosas, con vestuarios ostentosos y con recursos escenográficos admirables.

Apenas entrado el nuevo milenio, Campos expresaba en una entrevista que, bajo la apariencia de obras de altísima calidad cultural, las instituciones estatales promocionan entre el público un teatro antinatural “hecho para unos pocos, aunque pagados en impuestos por todos” (en Martín, 2002: en línea). Y añade en la misma entrevista:

Existe un teatro de ocio o recreativo, que entiendo, debe regirse por las leyes del mercado; ahora, la Administración debe ocuparse de crear las condiciones suficientes para que pueda producirse un teatro de interés cultural en libertad. Vamos, que tiene que trabajar a favor del teatro, y no poner el teatro a trabajar a su favor. Mira, la cultura no es el florero de la política. No puede serlo. Y que se dejen ya de tanto centenario. Los clásicos hay que hacerlos, pero por la vigencia de sus obras, no porque lo diga el almanaque. Claro que habrá quien piense que eso es envidia, porque no estamos en edad de centenarios (en línea).

Favorecidos por el poder oficial, una buena parte de los directores de escena prefieren montar textos clásicos o versionar obras tradicionales conocidas por el público. Jesús Campos opina que a lo largo de la reciente historia de la escena española se han cometido un buen número de destrozos en la revisión de piezas clásicas. Tanto es así que ha llegado a extrañarle la presencia de montajes fieles a las obras clásicas en el panorama de los últimos años. Así lo manifiesta el autor en el año 2014 cuando relata su experiencia en espectáculos que han versionado textos shakesperianos:

Y en la lectura lo frecuenté; no así en los escenarios, por los que apenas se le veía. Algún montaje de José Luis Alonso, José Tamayo o Luca de Tena, sí puede que viera, aunque no debieron impresionarme especialmente, pues apenas los recuerdo. La verdad es que ninguna de las veces que lo he visto representado, y lamento tener que decirlo, lo he disfrutado tanto como cuando lo he leído. Solo una puesta en escena, algo arqueológica, a la que asistí en El Globo dejó una cierta huella, si bien he de reconocer que debió ser el marco y la evocación que pudo provocarme lo que le confirió esa singularidad. Y aquí me pregunto: ¿tan grave sería hacer alguna vez un montaje arqueológico de nuestros textos clásicos? Yo suelo frecuentar los arqueológicos y no tengo noticia de que la escultura contemporánea esté en peligro porque a la Venus de Milo no le hayan puesto prótesis ortopédicas, tal como suele

²⁰⁷ Consúltese Luciano García Lorenzo, “La presencia de los autores clásicos en la escena española y extranjera (2000-2005)”, Romera Castillo (2007), pp. 91-105 y Enrique Banús y María C. Barcenilla, “¿Vive el teatro del Siglo de Oro? Los ‘clásicos’ en la programación de los teatros europeos y americanos”. Acotaciones, 12 (enero-junio), 2004. Disponible en línea en el enlace que ofrecemos a continuación: <<http://www.resad.es/acotaciones/acotaciones12/12barcenilla.pdf>>

hacerse con nuestros clásicos. Y no estoy en contra de las revisiones, solo contra las gratuitas (2014b: en línea).

Al mismo tiempo que la producción y (sobre)explotación de los autores clásicos, Jesús Campos también ha venido detectando desde hace varias décadas un gusto desmesurado por la programación de teatro extranjero²⁰⁸. El autor establece un vínculo muy estrecho entre la historia del teatro español y la situación presente. En los tiempos inquisitoriales del régimen franquista, si un autor quería sobrevivir debía adaptarse a las circunstancias, explica Campos utilizando el símil con las teorías de la evolución. Para ello, la dramaturgia recurrió a códigos comunicativos forzados, es decir, “[u]na suerte de criptografía escénica que dañó gravemente los cauces de comunicación” (Campos García, 2004e: 3). En consecuencia, cree el autor, el público naturalizó la contemplación de realidades lejanas en el tiempo o remotas en el espacio. Y como buenos hijos de una época, las generaciones de aquel momento –y las que después llegaron– asimilaron la idea de que cualquier manifestación referente a nuestra realidad merecía rechazo y hasta desprecio. La postura de Campos coincide con las ideas de otros autores que también experimentaron aquellos episodios históricos en primera persona, como López Mozo o Alberto Miralles –compañeros ambos de generación de Jesús Campos–, aunque este último sitúa el origen del rechazo a la autoría viva en el período de Transición²⁰⁹.

En cualquier caso, la consecuencia más grave para Campos es que los individuos que configuran el público actual –y que también configuran los equipos de gestión de las administraciones públicas– se han visto duramente perjudicados por unos hábitos de consumo trastocados en épocas pretéritas:

²⁰⁸ Si observamos a las estadísticas que proporciona el Centro de Documentación Teatral de las temporadas teatrales de cada año, podemos llegar a la conclusión de que no existe una desproporción tan llamativa en las programaciones entre las obras de autoría viva y las obras extranjeras o clásicas. Un análisis más profundo de los datos, sin embargo, revela que es necesario prestar más atención a las condiciones de los estrenos que a los números, como la cantidad de funciones por obra, las franjas horarias, el tiempo en cartelera, los elencos elegidos como reclamo de público y la recepción. Estas ideas las han expresado especialistas en la materia como Alberto Fernández Torres o José Antonio Pérez Bowie, cuyos estudios analizan detenidamente las relaciones entre la cartelera y el público: Pérez Bowie, (2009, 9-14) y Alberto Fernández Torres (1999: 4-7; 2011: 8-17; 2012: en línea).

²⁰⁹ Todavía en 2001, Miralles insistía en la idea de que el desprecio al arte crítico que se instauró en la Transición ha dado como fruto un panorama escénico gobernado por los intereses mercantiles. Durante el encuentro coordinado por César Oliva *El teatro español ante el siglo XXI*, en el que asimismo participó Jesús Campos, proclamaba un manifiesto contra el intervencionismo político y denunciaba el alineamiento de la cultura, los presupuestos destinados a obras extranjeras o clásicas y el destierro de la autoría española viva: “Estamos viviendo una etapa –varios lustros ya– de conservadurismo ético, estético y político; y eso no es producto del azar: la ‘Movida’, la ‘festivalitis’ o las ‘Tamaras’ siempre aparecen oportunamente, cuando hay que ocultar alguna crisis o no se desea una sociedad libre, informada, reflexiva y crítica” (Miralles, 2002: 290).

[...] también ellos fueron víctimas de esa agresión; también ellos se formaron en la idea de que lo propio era garbancero, mientras que analizar, reflexionar, sentir nuestra realidad a través de lo ajeno era lo inteligente, lo vanguardista, lo distinguido. Y es que cuarenta años de dictadura no dejan títere con cabeza. Lo grave es que hoy, probablemente sin saberlo, son ellos los que están contribuyendo a que se perpetúe la situación. La larga sombra de la censura, que pervive en sus secuelas (órganos vestigiales), sin necesidad de que se tramiten expedientes (Campos García, 2004e: 3).

Aunque el autor perciba en la actualidad que el teatro más comprometido, así como también el cine alternativo, están aproximándose cada vez más a la realidad de la sociedad española, todavía advierte una fuerte tendencia hacia las obras de autoría extranjera. El gusto exaltado por un teatro que niega sistemáticamente la realidad española del momento, y que Campos define como una “tendencia al suicidio” (2006e: 3), conduciría el distanciamiento definitivo entre público y teatro. Aún recuerda Jesús Campos cuánto lucharon los autores de la posguerra, ante el desconocimiento de los movimientos artísticos que nacían en los escenarios foráneos, por una mayor presencia de las obras extranjeras en la programación. Cuarenta años después, el autor apunta que más del 75% de la programación actual es teatro extranjero y matiza que el problema es la cantidad, no la materia programada: “la desproporción existente, cuando no la total ausencia –que llega a darse en ocasiones– de un teatro que refleje la realidad española de forma directa y no a través de semejanzas traídas de otro espacio o de otro tiempo” (2002i: en línea).

Jesús Campos valora muy positivamente la diversidad cultural y el mestizaje artístico, siempre que se produzca una convivencia pacífica y sobre todo equitativa entre las diferentes manifestaciones estéticas. La actividad escénica de cualquier sociedad debería incluir las propuestas de otros países, ya que el conocimiento de los movimientos escénicos más allá de nuestra geografía beneficia la riqueza cultural de un país. Es más, Campos considera que ser testigos de otras realidades podría ayudar a los individuos a cambiar su percepción del mundo o a entender mejor su propia realidad:

La dramaturgia de un país no puede producirse aislada y con mentalidad de campanario, sin más horizonte que el de sus fronteras, pues por mucho que nos enriquezca la exaltación de lo propio, más nos empobrece la negación de lo ajeno. La pureza cultural, al igual que la pureza étnica, no es más que una entelequia que solo existe en las mentes de quienes, a la postre, acaban propugnando limpiezas (con toda la suciedad que tales limpiezas conllevan). La historia de la creación artística es una suerte de influencias, de mestizajes, de fusiones, también de rechazos, que se derivan del conocimiento de la obra de los demás. Estímulos que, con su intercambio, determinaron la evolución del arte (en nuestro caso, de apellido

escénico) en un proceso que hoy culmina con esta eclosión de modos de hacer que constituye la contemporaneidad (Campos García, 1999b: 3).

Con esto, el autor no pretende un teatro “encerrado en sí mismo” (2005f: 3) –nada más lejos de sus planes de rehabilitación de la escena española y más empobrecedor para una sociedad– sino una presencia digna de un teatro con identidad propia, un teatro que dialogue con la sociedad en la que nace. En su lugar y al margen de su calidad, que Campos no juzga, el horizonte teatral de comienzos del siglo XXI prolifera en espectáculos insustanciales, como “las reflexiones de la vagina o las habilidades del pene”, o “monumentales apuestas *glamurosas*” (3). La misma cuestión ya la planteaba nuestro autor en la década de los noventa, cuando la política teatral puso todo empeño en bombardear la cartelera y abrumar al espectador con obras de repertorio, éxitos comerciales importados y textos de autoría extranjera:

No debería dar ideas, porque son muy capaces de ponerlas en práctica, pero si resultara que tienen razón los que afirman (en la mayoría de los casos, sin leernos) que no sabemos escribir, se me ocurre que podrían traer autores alemanes, checos o estadounidenses, para que fueran ellos los que escribieran de lo que está ocurriendo aquí. Porque lo que, desde luego, no parece de recibo es que el teatro que se representa en España siga ignorando sistemáticamente nuestra realidad (Campos García, 1996: 194).

Apunta Campos que otro factor que también ha sido determinante en el desarrollo de esta serie de fenómenos que venimos exponiendo debemos buscarlo en el mercado de los festivales, dado que esconde igualmente intereses, según el autor, nada transparentes. Entre algunos directores de escena y autores se ha implantado una tendencia pésima a crear obras únicamente destinadas a la promoción internacional en los festivales. De tal modo, las propuestas nacen con la intención de ajustarse a los cánones del certamen y a los movimientos artísticos vigentes en el panorama teatral internacional. Así, este tipo de creaciones vienen al mundo escénico para expirar en apenas unos días debido a la insustancialidad de los planteamientos y a la falta de un carácter propio, que abocan inevitablemente a la pérdida de la identidad teatral de un país: “Quieren un teatro que valga para todas partes, aunque no valga para ninguna. La servidumbre o la coartada de la internacionalización” (Campos García en Martín, 2002: en línea). Cuando los productos presentados para estos mercados internacionales funcionen como herramienta de conocimiento y de reflexión de una sociedad, es decir, un teatro que verdaderamente refleje a sus individuos con un estilo genuino, solo entonces será, asevera Campos, el

momento de exponerlos en los festivales para revelar la idiosincrasia y los entresijos de nuestra propia cultura ante el resto de países, de los que también conoceremos su realidad.

En suma, este conjunto de tendencias preconiza la esterilidad y el éxito inmediato, dando lugar a una superabundancia de propuestas intrascendentes que nacen ya agotadas al trabajar en nombre de la moda. En opinión de Campos, se ha implantado una necesidad imperiosa por ser novedoso. Si un espectáculo logra destacar entre el resto por cualidades como la modernidad y la novedad, algunos sectores del panorama teatral ya considerarían automáticamente que la obra presenta una calidad loable. Como afirma el autor, “[l]a exaltación de la moda –tan útil para el beneficio empresarial– ha generado una mentalidad que estima lo nuevo como un valor en sí” (Campos García, 2005h: 3). Nuestro autor advierte que el mayor riesgo de esta circunstancia es que se podría llegar a confundir la noción de moderno con la de original, es decir, la moda con la vanguardia. Mientras la moda, con apariencia de innovación, persigue ansiosamente el éxito comercial, la vanguardia “es la novedad que perturba” (Campos García, 1985: 76).

Por estas razones, Jesús Campos ha llegado a concluir en varias ocasiones que “la dramaturgia española está decaída” (en Tuñón Jiménez, 2001: s/p) a causa del afán de internacionalización del teatro que se instauró en torno a los ochenta, un tipo de teatro, por otro lado, “que pervierte la comunicación” y margina a los autores españoles. Otros compañeros de la AAT han coincidido en realizar un balance considerablemente negativo de la cartelera de los últimos veinticinco años. Así, Domingo Miras llega a la misma conclusión que Campos García sobre las consecuencias de vetar la realidad contemporánea de los escenarios: “al faltar el sustrato cultural que hace de argamasa espiritual que congrega a la sociedad, ésta tiende a desasociarse, a dejar de ser una verdadera sociedad para convertirse en un mero agregado de individuos” (2002: 298). Y concluye que estamos asistiendo a “la muerte de la cultura occidental”. Desde el punto de vista de los directores de escena, Guillermo Heras denuncia igualmente la exclusión de los autores españoles y percibe una altísima calidad en muchos de los textos que se producen en el marco actual (1998: 59). Campos, por su parte, se reafirma en que España aún tiene como cometido urgente la dignificación de la labor de la autoría viva de su país, pues solo esta figura, con la ayuda de unos directores de escena que vuelvan la mirada al interior de sus fronteras y a sus raíces culturales, está en posesión de devolver la identidad al teatro y subir a escena la realidad española antes de que termine de esfumarse:

No es de extrañar que, en consecuencia, los tan reiteradamente negados nos hayamos replegado tras esta continua humillación, acomodándonos en el nihilismo de la no

existencia. Puestos en esta tesitura, yo me pregunto: pero... ¿es que hay actores?, ¿hay escenógrafos?, ¿hay directores? Lo que desde luego no hay es público. A ver si lo que no hay es teatro. Es más, ¿existe España? Yo estoy convencido de que no. Si nos atenemos a lo que ocurre en los escenarios españoles, podemos asegurar que España no existe. Bonita paradoja. El teatro que se representa en España, justo por no representarla, es la demostración fehaciente de que España carece de realidad (Campos García, 1996: 195).

La reincidencia en cartelera de este tipo de manifestaciones teatrales ha llevado al autor a replantearse dónde residen las verdaderas causas de la situación, si en la ausencia de calidad artística de la que son acusados los autores españoles, si en el campo de la dirección y demás sectores de la profesión o en las gestiones del sector público. Prestando atención a los principios que definen el pensamiento de Campos, es fácil suponer que el dramaturgo concluya que los responsables serían los programadores, los directores y los empresarios:

Necesitamos profesionales que sepan discernir qué propuestas tienen viabilidad y arriesgar. Arriesgar como se hace en estos nuevos soportes: dotando de medios la apuesta –buena técnica, buenos repartos, buena promoción–, porque, de lo contrario, si seguimos jugando siempre a lo seguro, lo que en realidad estamos asegurando es la mediocridad (Campos García, 2006f: 3).

Hasta que los órganos institucionales no liberen gran parte de su gran capacidad de decisión en la programación el panorama teatral permanecerá inmóvil y sin sanar el malestar que padece desde hace varias décadas. Como prueba de la lamentable gestión del sistema público, recuerda Campos que todavía en el año 2003, el director del Ministerio de Cultura, Juan Carlos Pérez de la Fuente, expresaba ante los medios de comunicación lo siguiente: ¡Ojalá se muera de una vez el teatro realista y aparezca de una vez por todas la búsqueda del misterio con autores tan importantes como Arrabal, Calderón, Valle-Inclán, Loca y pocos más” (S/N, 2003b: s/p). Aquellas declaraciones irritaron profundamente a nuestro autor, quien acusó al director del Ministerio de Cultura, igualmente en la prensa, de ser un “torpe que no sabe de qué habla” y a quien el Ministerio “había regalado una biografía” (s/p).

Por otro lado, en *Las Puertas del Drama*, un autor que es al mismo tiempo programador, Miguel Murillo, daba un amplio testimonio de su trabajo en la función pública y explicaba detalladamente los procesos de selección de las obras programadas para cada temporada²¹⁰. De sus declaraciones se pueden extraer informaciones muy

²¹⁰ En el mismo volumen de *Las Puertas del Drama* (nº 37) se presentan varios artículos de opinión sobre las complejas relaciones –más bien desvirtuadas, según el juicio general expresado por los participantes en

reveladoras sobre los intereses que se esconden tras las gestiones culturales de los poderes oficiales:

[...] lo que más sutilmente se introduce en las relaciones programador-órganos es el criterio de rentabilidad, la maldita ecuación “número de espectadores- cuánto vale esto”... Ahí está la clave de todo. Ahí está la nueva censura, la máquina de eliminar cualquier posibilidad de crecimiento [...] en este panorama lleno de alambradas de espinas para quienes quieren seguir dignificando nuestra escena (espinas son, por poner un ejemplo: “aquí lo que gusta es la comedia”; “¿y esos quiénes son?; “¿qué actor o actriz de televisión sale en el reparto?”; “ya no se lleva el teatro de texto”; “ahora lo que se lleva es el teatro de texto”...) [...]. Existe la censura y ahora, como autor que también soy, debo denunciarla porque resulta que soy un autocensurado por el yo programador. [...] Y cierto es que la cosa pública tiene mecanismos para favorecer el desarrollo del hecho teatral; ahí están las redes, los circuitos y demás. Pero desde el momento en que se aplica al teatro el mismo criterio que a cualquier programa de evasión de cualquier cadena televisiva donde la audiencia es la que manda, desde el momento en el que se ignoran, bien por ignorancia o por voluntad concreta, los valores esenciales que hacen del teatro un bien cultural y un revulsivo imprescindible para modorras sociales, toda subvención, inversión o apuesta no es más que un brindis al sol, un brindis para justificar que, a pesar de todo, estamos en una sociedad libre y democrática que, cómo no, considera al teatro un valor cultural de primer orden (Murillo, 2010: 8).

A esta situación tendríamos que sumarle, según Campos, la indiferencia y hasta el rechazo de los empresarios del sector privado, directores de escena y demás profesionales del género, quienes justifican habitualmente ante los medios de comunicación que la negativa a los textos creados por la autoría española se debe a una clara ausencia de calidad. Así lo demuestra López Mozo en uno de sus chequeos a la situación del teatro español, donde recopila las declaraciones expresadas en los últimos años por algunas de las figuras más populares del panorama:

El director-empresario Ángel García Moreno explicaba su inclinación por los autores anglosajones por la gran fuerza de su teatro debida, en su opinión, a que estrenan continuamente y no se les quedan, como les sucede a los españoles, tan poco pragmáticos, las obras en los cajones [...]. Ángel Facio acostumbra a decir que los únicos autores vivos que conoce son los clásicos. A esa conclusión llegó después de

el monográfico— que se establecen entre la dramaturgia y la programación teatral. Ernesto Caballero, por ejemplo, estimaba que la programación se había convertido incluso en un nuevo género:

Y es que respetar la libertad de expresión consiste en aceptar un grado alto de imprevisibilidad y contrariedad en las propuestas de los creadores, someterse a cierta incoherencia discursiva en las programaciones, saber discernir entre la calidad objetiva y el gusto personal, rehuir la tentación de descartar propuestas alejadas de nuestra órbita estética e ideológica, aceptar, en suma, la diversidad de la expresión artística comprendiendo su incompatibilidad con cualquier pretensión de unidad estilística... Y esto último, como señalamos, a muy pocos satisface, porque convierte a los teatros en meros contenedores desprovistos de *personalidad* [...] el arte de programación se está sofisticando y en algunos casos empieza a dar señales de reivindicarse como un nuevo género: la dramaturgia de la contratación. Tal vez el paso consecuente de este proceso de autonomía expresiva sea el mismo que han alcanzado ya numerosas creaciones del *idea art*: prescindir directamente del objeto artístico en cuestión (2010: 15).

haber desistido de leer, porque se le caían de las manos antes de llegar al quinto folio, las obras de los autores españoles, tan mal escritas y tan sin sentido. [...] Para Calixto Bieito, uno de los directores españoles con mayor proyección internacional, a la falta de nuevos autores dramáticos se une la ausencia de temática actual que implique al público. [...] Jaime Chavarrí, justificó la procedencia extranjera de la obra elegida, la ya citada *La prueba*, porque no hay obras de calidad entre los autores españoles, lo que explica su ausencia de los escenarios. La actriz Julieta Serrano produjo y protagonizó *La profesión de la señora Warren*, de Bernard Shaw. A la pregunta de si era necesario acudir a obras de hace cien años para retratar la sociedad española de nuestros días, respondió: “No encuentro una obra española actual, que ya me gustaría.” (López Mozo, 2003: en línea).

Y unos años más tarde insiste López Mozo con otros ejemplos:

En vísperas del estreno de una obra de un autor francés desconocido, la actriz Amparo Vega hacía estas declaraciones: “En principio queríamos una pieza de un autor español, pero no encontramos nada [...]”. Jaroslaw Bielski, establecido en nuestro país desde hace dos décadas, considera que “es difícil encontrar textos actuales que aborden problemas actuales” (López Mozo, 2003: en línea).

En relación con estas declaraciones, Jesús Campos sentencia que el teatro del siglo XXI ha sido manipulado por aquellos directores de escena que han controlado la actividad escénica gracias al poder de decisión que adquirieron en los despachos con la llegada de la democracia. El poder oficial depositó intencionadamente la potestad en la figura del director de escena, al mismo tiempo que otorgó a los funcionarios, como si de expertos en materia teatral se trataran, la responsabilidad de la gestión cultural del país. Desde entonces, los escenarios han quedado “al servicio de unos intereses gremialistas” y el pacto táctico entre los directores y los poderes públicos “taponan los escenarios con monumentos culturales, niegan la posibilidad a las nuevas propuestas dramáticas que no se someten a su manipulación e impiden el encuentro del público con su teatro natural de aquí y ahora” (Campos García, 1998b: 28).

Campos opina que las circunstancias históricas jugaron asimismo un papel fundamental en el encumbramiento que vivió el director de escena durante aquellos años de Transición –y que perdura en la actualidad, aunque en menor grado–. El auge de los formatos audiovisuales y del teatro físico marcó las tendencias artísticas del viejo continente y de la sociedad norteamericana durante el último cuarto del siglo XX –el individualismo, el predominio de la imagen, la experimentación escénica, la fragmentación o la expresión artística sin palabras. Esta serie de circunstancias, que ya venían fraguándose desde comienzos del siglo XX con personalidades como Craig, Appia

o Artaud a la cabeza del movimiento, dio como resultado la desvalorización de la literatura dramática y el destierro del autor, que fue sustituido por el director de escena²¹¹.

Tal vez sea esta última idea en la que el conjunto de dramaturgos que padecieron las secuelas de esta etapa se muestra más de acuerdo con Campos. Una buena parte de los compañeros de generación del autor así lo ha manifestado en diversos artículos y entrevistas. Jerónimo López Mozo (2002: 258) cree que, tras una época de castigo y de persecución a la palabra durante la censura franquista, llegó la figura del director, “nuevo dueño y señor del teatro”, para perpetuar el rechazo al texto en una época de inigualable éxito de la imagen. Al igual que piensa Campos García, los Festivales Internacionales, cuyos programadores preferían montajes altamente visuales para solventar los problemas idiomáticos y comercializar con la espectacularidad y la vanguardia, consolidaron, explica López Mozo, el rechazo al dramaturgo y a la palabra.

Por su parte, José María Rodríguez Méndez define la época como los tiempos del “descrédito de la palabra” (2002: 305) y J. M^a Benet i Jornet (2002: 245) recuerda aquella vivencia con bastante desagrado, ya que el dramaturgo fue tratado “con hostil beligerancia, con prepotencia, con desprecios, insultos y amenazas. No es que a partir de ahí se nos robara protagonismo, cosa que puedo entender, es que incluso se llegó a negar nuestro derecho a existir”. Mientras que Romero Esteo se reafirmaba en que “el teatro es un texto literario, tiene vida propia como texto literario” (en García Lorenzo, 1981: 143), Domingo Miras (2002: 296), que también resalta las mismas ideas, resume acertadamente: “los autores acuñaron un adjetivo al que se unieron indisolublemente: ya no nos llamamos “autores” a secas, sino “autores vivos”, aunque nuestra vida sea, en general, de una considerable languidez”. Como habíamos visto en el capítulo anterior, a finales del régimen franquista los grupos de teatro independientes, como Els Joglars, Teatro Lliure o La Cuadra –y en la actualidad La Fura del Baus– trabajaban con materiales visuales, técnicas de actuación y lenguajes escénicos desvinculados de la palabra.

Coincidiendo con las opiniones de sus colegas de profesión, Campos afirma que la figura del dramaturgo fue gravemente denostada en virtud del director de escena, que, aprovechando la crisis del autor –ante quien ya no debía justificarse–, se hizo con la

²¹¹ También habría que mencionar las corrientes estéticas que empezaron a nacer en la década de los sesenta y que transformaron radicalmente el futuro del teatro a nivel internacional. Algunos de las tendencias que se aglutinaron en esta época de agitación fueron el teatro vacío de Yves Klein, el happening de Allan Kaprow, el Fluxus, el teatro ritual de Grotowski, el teatro danza de Pina Bausch, el teatro de guerrilla de Richard Schechner, el teatro de la muerte de Kantor, el accionismo vienés especialmente con Günter Grass, las investigaciones escénicas de Peter Brooks, las propuestas de Heiner Müller o los grupos Living Theater, Bread and Puppet, Open Theater o San Francisco Mime Group.

hegemonía del ámbito teatral y los lenguajes no verbales. Los directores tendrían vía libre para revisar clásicos, montar obras extranjeras y hasta “adaptar la Biblia en pasta o la guía telefónica”, relata el autor con mucha ironía (1996: 95). La omnipresencia de este tipo de propuestas en las tablas ha degenerado en la actualidad, en opinión de Campos, en que cualquier manifestación que escape de los cánones dominantes es rechazada o tachada sistemáticamente de obsoleta:

Más que nunca, lo actual es estar... a la última. ¡Ah, lo moderno! No digamos ya si es multidisciplinar. Y ¡ay de aquel que se atrase!, porque el abismo se abrirá a sus pies. Pedanterías aparte, Occidente, entre museo y concierto, se adorna y entretiene con la ficción grabada: el audiovisual. Mucho más que un teatro romano, dónde va a parar. La tecnología artística o los nuevos espejos de la realidad –con sus imágenes conformantes, que no deformantes– cuyos reflejos se empañan demasiado a menudo por los humos de la cultura industrial (Campos García, 2009f: 3).

Junto al teatro físico, en opinión de Campos, convivirían otras tres formas de hacer teatro que componen el horizonte teatral del siglo XXI: *teatro pedante*, *teatro carpintero* y *teatro multidisciplinar* (Campos García, 2010a: 3). Acabamos de exponer las ideas que manifiesta Campos acerca del teatro físico. Con notables carencias argumentales en el teatro de la imagen, en el contexto histórico del nuevo milenio todavía perdura la obstinación por la espectacularidad y el alarde escénico: “Suelen ser propuestas festivas que responden a las demandas de las comisiones de festejos –cabalgatas o Gigantes y Cabezudos de vanguardia –, lo que no es obstáculo para que en no pocas ocasiones surjan espectáculos de altísimo interés” (3). El teatro que Campos define como pedante, por otro lado, es aquel cuya meta es la “excelencia cultural”; al margen de que “le guste o no, el espectador debe sentir que pertenece al grupo de los elegidos. De ahí el interés social de este teatro, pues eleva la autoestima tanto de los políticos como de las clases medias” (3). De otra parte, el teatro multidisciplinar perseguiría el mismo objetivo que el anterior, solo que su propuesta se sustenta en los formatos audiovisuales, videos o proyecciones, tendencias sobre las que ironiza el autor: “La incorporación de la videoproyección a un espectáculo le confiere un grado de modernidad incuestionable. [...] los más interesados en este tipo de teatro, al que auguro un gran porvenir, son los fabricantes de videoproyectores” (3). Y por último el teatro carpintero, la obra con personajes, palabras y hasta historia, que, como venimos confirmando, Campos estima que es el tipo más “denigrado por todos los sectores especialistas” por su naturaleza tradicional.

Debemos igualmente añadir un tipo de teatro, aunque más que un estilo es un modelo de difusión y producción teatrales, que Campos ha dado en llamar *teatro cortijero*. Explica el autor que el concepto “cortijero” nació en tierras andaluzas durante la década de los ochenta para denominar las gestiones administrativas por las que se entregaban fincas por lealtad de tipo político. Este modelo lo traslada Campos al espacio teatral para hacer una crítica del sistema público que regaló el dominio de la actividad escénica a los programadores, directores de escena y funcionarios a cambio de la fidelidad de los mismos, una fidelidad que mantenían programando obras apolíticas, pero de gran espectacularidad; en definitiva, meras “operaciones de escapatismo cultural” (Campos García, 2001j: 49).

A pesar de la latente recuperación del teatro de la palabra y del compromiso, la reciente historia del teatro español arrastra lacras difíciles de extirpar. Según Campos, que la dramaturgia padezca el exilio de los escenarios se debe a que en España domina “una política de pan y toros” que hace que la autoría se encuentre con “la iniciativa secuestrada” (en Martín, 2002: en línea). Con esta afirmación, quiere decir el dramaturgo que no solo el sistema político y económico oprimen la evolución natural del teatro, sino también el sistema de valores que rige la conducta y la ideología de los individuos, es decir, “el qué, el cómo y el cuándo” (Campos García, 2008: 3). Nuestro dramaturgo establece que la cultura y la sociedad se mueven entre limitados contornos ideológicos, impuestos por las leyes del decoro social. El comportamiento cívico cohibiría la expresión libre del pensamiento crítico. Así, los artistas estarían exteriorizando sus emociones y desasosiegos dentro de unos límites que Campos llama “el corpus de opiniones admisibles dentro de lo artísticamente correcto” (2004f: 3).

Los individuos de las sociedades modernas conviven con sutiles formas de censura y hasta autocensura, ya que todo aquello que escape de lo normativo –esto es, de los valores socialmente construidos– será inmediatamente estigmatizado. En opinión de Campos, cuando las manifestaciones artísticas también sobrepasan los límites de lo normativo, los diversos órganos interventores se encargan de infamar y silenciar mediante programaciones marginales, negativa de subvenciones o directamente el bloqueo de los escenarios. Escapar de este control significa moderar el contenido y el modo de expresarlo, por lo que estaríamos para Campos en la nueva era de las censuras ideológicas.

Junto a Jesús Campos, muchos autores han denunciado la presencia y el ejercicio de las censuras en los albores del siglo XXI. El polémico caso de la obra *Me cago en*

Dios, de Íñigo Ramírez de Haro, fue el suceso que terminó de revolver los ánimos entre la dramaturgia del momento y suscitó que Jesús Campos y los autores de la AAT publicasen un monográfico sobre el asunto en *Las Puertas del Drama* durante la primavera de 2004 (nº18)²¹². Como colofón, tras los artículos de opinión, se incluye la transcripción de la mesa redonda que se celebró con Ramírez de Haro, Fermín Cabal y Koldo Barrena²¹³. Los otros dos autores, Cabal y Barrena, fueron llamados al debate por la controversia que también originaron sus obras *Castillos en la arena* y *Eusk*, respectivamente.

Un año después de la polémica que se descargó sobre Ramírez de Haro, el dramaturgo intervenía en el Congreso organizado por el profesor José Romera Castillo, *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*. Allí expuso que el panorama teatral en España estaba raptado por las censuras indirectas –políticas de subvenciones– y las censuras directas –diseño de la programación–, sobre las que vierte la siguiente crítica:

¿Y cuando aparece una obra de teatro que realmente molesta? [...] Curiosamente, ningún productor privado, ningún productor público, ningún programador privado, ningún programador público... la quiere programar. No es el momento oportuno, dicen. No hay que molestar necesariamente. No es más que basura subjetiva. No es más que la búsqueda desesperada de promoción ante la falta de talento. No es más que una provocación y su autor un provocador de pacotilla. [...] ¿O es que el teatro está muerto? ¿O es que nosotros estamos muertos? [...] En España, hoy, la cultura es censura. Y al oír la palabra cultura ya no sabemos dónde llevarnos la mano: ¿A la pistola? ¿Al monedero? ¿A la entrepierna? ¿O directamente al culo?... Es decir, ocio. Y al oír la palabra cultura ya no vemos más que gestores, programadores, ministros, directores, organizadores, eventos, fóruns, encuentros... Es decir, propaganda (Ramírez de Haro, 2006: 103).

²¹² El 21 de abril de 2004 se estrenó la obra *Me cago en Dios* en el Círculo de Bellas Artes, previamente presentada en Nueva York en el verano de 2003 y en gira por la geografía mexicana. Pocos días después del estreno madrileño, el autor recibía cerca de 3000 denuncias de asociaciones católicas por el título de la pieza. El arzobispado de Madrid y el Consejo Diocesano de Laicos exigían al Ayuntamiento que retirase la obra de cartel por ser blasfema. El 27 de abril, se recogía en el periódico *El País* que la presidenta regional, Esperanza Aguirre, que es cuñada del dramaturgo, también tachaba la obra de blasfema y anunciaba que el dinero público no servía para ofender la dignidad de los creyentes, por lo que las relaciones con el Círculo–es decir, las subvenciones– serían revisadas. El presidente de la Asociación de Empresarios de Locales de Teatro de Madrid, Alejandro Colubi, lejos de expresar su apoyo como hicieron otras asociaciones del sector, declaraba que el Círculo y los demás teatros subvencionados por las instituciones públicas debían llevar a escena obras clásicas o de autores noveles. También reconocía que la obra de Ramírez de Haro había sido rechazada en los teatros privados (*El País*, 29/04/2004. En línea). El uno de mayo dos jóvenes fueron detenidos por agredir en mitad de la función al actor de *Me cago en Dios* y por intentar prender fuego al teatro mientras gritaban “Viva Cristo Rey” (*El País*, 02/05/2004. En línea). Apenas tres días después, el consejero de Cultura, Santiago Fisas, anunciaba a la prensa que se reuniría con el presidente del Círculo de Bellas Artes, Juan Miguel Hernández de León, para revisar las subvenciones, que se destinarían únicamente al mantenimiento del local y a la financiación de determinados espectáculos culturales. El 10 de mayo cerca de 600 personas se manifestaron, provenientes de la plataforma <www.hazteoir.org>, para que se retiraran las ayudas públicas al Círculo bajo el lema “Eso es basura, no cultura”. Finalmente, a mediados de mayo se trasladaba la obra al Teatro Alfíl al mismo tiempo que el autor era citado a juicio por las querellas interpuestas. El nuevo título de la obra tachaba la palabra Dios y superponía “censura”.

²¹³ “Mesa redonda con tres traidores. La censura que no cesa”, pp. 22-26. El coloquio continúa en el número 19 de la revista, que también presenta la misma línea temática.

Campos García establece una relación directa entre el fenómeno de la censura ideológica nacido en la sociedad de la libertad de expresión, que ya había tenido otros antecedentes y aún hoy en día perdura²¹⁴, y la extendida idea de la ausencia de dramaturgos nacionales. Al ser silenciados y expulsados de los escenarios, se alimentó un pensamiento que, aunque con menor fuerza, se puede percibir aún en la actualidad: no hay obras de autoría española viva porque apenas hay autores y los que hay no producen textos de calidad.

Superado el momento más crítico del debate sobre la existencia de los autores, justo alrededor de la década de los ochenta y noventa, Jesús Campos hacía explícita su perplejidad ante el hecho de que la disputa hubiese hecho verdadera mella entre los profesionales del sector: “Jamás entendí cómo personas inteligentes y de incuestionable prestigio pudieron dar pábulo a este anatema que tan gravemente traumatizaba nuestro teatro, al amputarle uno de sus componentes esenciales” (1999c: 3). Todavía recuerda el dramaturgo que este debate había surgido en tiempo de posguerra, como demuestran los resultados de la “Encuesta sobre la situación del teatro en España” realizada por la revista *Primer Acto* en el año 1968 (nº 100-101). El propio Jesús Campos rescataba alguna respuesta allí expresada para evidenciar el origen de la polémica:

Ya en el 68 decía Pérez Dann (uno de nuestros compañeros a los que se le escatimó la existencia): “Machaconamente se repite que estamos bien de directores y escenógrafos, pero que seguimos sin autores. Como si una malhadada división de funciones hubiera encomendado a los listos dirigir, interpretar o hacer la crítica y a los tontos escribir las obras. ¿Es que el director y el crítico no están tan limitados por su momento histórico como el autor? ¿A quién beneficia ese bulo?” (Campos García, 1999c: 3).

²¹⁴ Fallecido el caudillo dos años atrás, los controles de la censura seguían actuando sobre los textos teatrales y las puestas en escena. Solo hace falta recordar el encarcelamiento en 1977 de Albert Boadella en Barcelona por una orden de arresto emitida por la puesta en escena de *La Torna* a cargo de *Els Joglars*. Hasta 1979 no indultaron a los cuatro actores encarcelados después de la fuga de Boadella. Consúltese el portal virtual de la compañía (<www.elsjoglars.com>) y Alberto Boadella, “¿Quién es el autor?”, *Las Puertas del Drama*, 38, 2010, pp. 6-10. Más recientes son los arrestos del pasado febrero de 2016 de los actores de la compañía *Títeres desde abajo* por su obra *La bruja y don Cristóbal* contratada por el Ayuntamiento de Madrid. La polémica se hizo patente en todos los medios de comunicación y las diferentes redes sociales. Recientemente, Alberto San Juan ha sido denunciado por llevar a escena esta misma obra con su grupo Teatro del Barrio. El mismo San Juan, junto a Guillermo Toledo y demás integrantes de la compañía Animalario, también fueron objeto de una sonada controversia por la obra *Alejandro y Ana (lo que España no pudo ver del banquete de la hija del presidente)* en 2004. En fechas cercanas, el 8 de abril Jesús Campos organizaba y asistía el *Maratón de monólogos 2005*, donde un dramaturgo, Francisco Romero, presentaba un monólogo sobre la censura ideológica que asolaba al sector. La protagonista del monólogo, una actriz en situación de desempleo, llega a la conclusión de que para sobrevivir en España es mejor dedicarse a la comedia (“El casting”, AAT, Madrid, 2005, pp. 147-150).

En la misma línea que Pérez Dann, Jesús Campos razona que “ese bulo” se fue propagando en la sociedad democrática a fin de favorecer la imagen de la administración pública, respaldar e incluso acreditar sus decisiones ante los diferentes gremios teatrales y, finalmente, la sociedad. Que el empresario de locales de teatro se mantenga fiel a las leyes del mercado es un hecho asumido –y “hasta comprensible”, reconoce Campos (Campos García, 1999c: 3) –, pero que un teatro financiado con dinero público no asuma riesgos en su programación resulta del todo inaceptable. La inoperancia e inexistencia de la autoría viva justificarían las actuaciones de la red de teatros oficiales y confundiría el criterio de los individuos. Sería, en definitiva, un “debate artificialmente alentado al abrigo de intereses casi siempre económicos, en otro tiempo políticos y en no pocas ocasiones de prestigio” (3).

Igualmente, Campos determina que los agentes que constituyen una considerable parte del entramado teatral –directores, actores, empresarios, escenógrafos– fomentaron el rumor sobre la inexistencia y la inutilidad de la dramaturgia española bajo oscuros intereses, como hacerse con el control de los escenarios y dictar las tendencias escénicas. Varias veces ha relatado el dramaturgo que algunos directores de escena y empresarios de locales de teatro le habían hecho afirmaciones bastante gratuitas sobre la calidad de los textos o la ausencia de dramaturgos. Jesús Campos respondía a los comentarios con una sencilla pregunta sobre cuáles eran las obras que habían leído recientemente o los autores que conocían para rechazar el montaje. Nadie, corrobora el dramaturgo, pudo dar ni un solo título, porque, en realidad, “mienten cuando dicen que no lo encuentran, cuando lo cierto es que no buscan” (Campos García en Herrero, 2002: 8)²¹⁵. En una entrevista con motivo del restreno de su obra *Entrando en calor*, el dramaturgo jienense acusaba en el periódico *La Razón* a los programadores de los teatros públicos de ignorar –término aplicado en el sentido de dejadez pero también de ignorancia– voluntariamente las obras de los autores españoles vivos: “el problema no es que no existan obras de nuestro país,

²¹⁵ Con frecuencia, la mayoría de los dramaturgos han intervenido en la prensa y en las revistas especializadas con la intención de transmitir la misma idea que Jesús Campos sobre el desinterés de los directores de escena y los empresarios hacia el texto de autor vivo. El actual director del Centro Dramático Nacional, Ernesto Caballero, afirmaba en 2002:

Y es que en nuestros escenarios ya no se busca escritura dramática, esto es lo que pasa. Se busca que no pase nada. [...] Esos empresarios piensan en el teatro como el lugar en el que al público se le brinda la ocasión de contemplar de cerca al famoso de turno; [...] El director contemporáneo manda en el teatro institucional y no quiere escritura dramática. [...] prefiere textos abiertos que funcionen en el espectáculo y sólo por y para el espectáculo. [...] Y entonces escribimos para la nada. Y entonces se dice que no hay autores, cuando lo que realmente se quiere decir es que no hay autores que escriban sobre la nada, que es el teatro que realmente interesa (2002: 24-25).

sino que las autoridades no leen. Es una cuestión de vagancia. Aquí no hay criba, es mucho más fácil recurrir al repertorio internacional en el que ya se ha habido una selección que ponerse a leer” (en Carrón, 2002: s/p).

Recuerda el autor que este polémico debate sobre la inexistencia de los autores de teatro surgido con la llegada de la Transición española fue el motivo principal que propulsó la creación de la AAT, pues los dramaturgos, hartos de las humillaciones y las negaciones constantes, decidieron que había llegado el momento de intervenir desde posturas más activas en el panorama político teatral. Siendo consciente de que el autor en solitario apenas puede cambiar el hostil contexto político, ideológico y económico que condiciona la dramaturgia de un país, Campos García participó desde su nacimiento en el proyecto de rehabilitación del teatro español:

La realidad no suele comportarse como debiera, acostumbro a decir. Pero, ¿qué realidad? Ninguna –porque hay muchas, tantas como miradas–, todas esquivas, cuando no a contrapelo. A veces me pregunto: ¿qué diablos será la realidad de la que tanto hablamos? Y a veces me respondo que no hay más realidad que la que quisimos cambiar, la que queremos cambiar, o la que querremos cambiar. Que nadie habla de la realidad si no es para cambiarla. Y en 1990 la realidad de la autoría española daba mucho de sí. Los felices ochenta y su espantosa Movida cultural pasaron sobre nosotros como una máquina de enguarrar. Adiós al claroscuro de la Transición y bienvenidos a los Desencantos. Ese era el panorama. Y fue entonces cuando los autores a los que se nos negaba la existencia decidimos asociarnos (Campos García, 2014c: en línea).

El autor siempre ha defendido, como demuestra su espíritu combativo, que la función del dramaturgo no puede limitarse exclusivamente a la creación artística, más si las circunstancias llaman a la urgencia; el dramaturgo ha de romper el silencio, salir de los muros de su escritorio y lidiar con los diferentes frentes que debilitan la salud teatral para dignificar su situación. Superar una historia de abusos y atropellos requiere la implicación de los autores, requiere que luchen enérgicamente para tener acceso a los órganos de decisión y, en definitiva, a los escenarios, único espacio donde es posible la comunicación con la sociedad.

El sentido de cualquier creación teatral radica en la necesidad de transmitir a otros individuos, en este caso, el conjunto de receptores, un mensaje o expresar unas emociones, o ambas al mismo tiempo. Así lo expresa Campos cuando afirma que el propósito del teatro, al menos el suyo, es “llegar al público (interesarlo, divertirlo, emocionarlo; en suma, conmoverlo)” (2006g: 3). En busca de esta comunicación con el público, el dramaturgo necesita de las tablas del escenario para infundir vida a sus héroes, circunstancia esta que no siempre se consigue a causa de un sistema teatral basado en el

mercantilismo. Las formas de producción escénica de los últimos tiempos, advierte Campos, están quebrando peligrosamente la comunicación entre el espectador y la autoría actual. Precisamente en numerosas ocasiones, a pesar del empeño, Campos ha visto imposibilitado el acceso de sus obras a las salas de teatro: “Yo no escribo de espaldas al espectador, todo lo contrario, yo trabajo a favor. Otra cuestión ya es que el criterio de los empresarios sea muy distinto al mío; y ahí sí es verdad que tengo un *hándicap* difícil de saltar” (Campos García en Muñoz Cáliz, 2012a: 226).

Las consecuencias de las políticas teatrales se dejan sentir entre el público, que, como sentencia Campos García, “es otra víctima de la manipulación” (1985: 74). Debido a que la toma de decisiones se ha llevado a cabo en los despachos de las administraciones, el espectador se ha convertido en un elemento pasivo al que han privado de su capacidad de elección. El dramaturgo jienense opina que entre todos los individuos hemos consentido la instauración de un sistema que funciona de espaldas al público y a la sociedad (en Serrano, 2012: 66). Las políticas de gestión cultural que se despliegan desde el sector privado y el sector público, en opinión del autor, siguen la corriente comercial en lugar de fomentar aquellas propuestas que más enriquezcan al conjunto de espectadores, lo que agrava cada vez en mayor medida el desfase entre la sociedad y la cultura.

Cuando Jesús Campos se ha detenido a analizar la recepción de su obra, ha observado que sus espectáculos reciben una acogida siempre positiva por parte del público. Por eso, la conclusión a la que llega es siempre la misma: su forma de hacer teatro no debe cambiar, sino que es la gestión de la administración la que debería someterse a cambios si lo que se pretende es afianzar la asistencia de público y generar nuevos públicos.

Sin embargo, al margen de los obstáculos que empobrecen la realidad teatral, Jesús Campos piensa que el problema ha alcanzado una dimensión social²¹⁶. La opinión del público –y por tanto la demanda– ha sido secuestradas en la sociedad del nuevo

²¹⁶ El mismo planteamiento lo presentaba José Monleón en 1993 cuando manifestaba que el problema de la situación teatral había dejado de ser únicamente político para ser social:

El sentimiento general es de desánimo, y ello se debe a razones que son ajenas al teatro mismo. Nuestro público sigue, a través de sus ausencias y sus presencias, de sus menosprecios y de sus aprecio, en definitiva, de su cultura y de sus intereses, decidiendo qué tipo de teatro es el que ha de ocuparse las carteleras; lo cual, siendo lógico y teóricamente justo, no hace sino volver a colocarnos ante el sueño y la lucha de cuantos creyeron en un renacimiento de la sociedad española como presupuesto de una serie de transformaciones, incluida la de su teatro. Sin ese cambio, que llegamos a respirar y no se ha cumplido, es difícil que el teatro –más allá de coyunturales competencias con las nuevas propuestas tecnológicas– sea ese deseable espacio poético de reconocimiento y diálogo social (Monleón 1993: 31).

milenio, al igual que lo pensaba de la iniciativa de los autores. Como muestra de su insatisfacción, el público simplemente se limita a dejar de asistir a las salas y no se implica en lucha por el teatro que desearía ver escenificado. Con estas palabras explicaba el fenómeno en una entrevista reciente con Berta Muñoz:

No es el teatro, es la sociedad. La sociedad está desactivada. Que también han desactivado el teatro vía subvenciones, probablemente, porque quien paga manda; pero más dura era la censura y, pese a todo, la demanda social la manteníamos vigente. Hemos ganado empaque: el marketing, el ticketing, el traductor simultáneo, el gran angular y un sinfín de lindezas. Los teatros están mejor dotados, incluso hay más artistas viviendo del teatro, pero hemos perdido capacidad crítica. La representación ya no es un acto político que genere rechazos o complicidades, hoy el teatro es una actividad ornamental. Es más, yo diría que estamos a un paso de ser como la ópera, donde la perfección técnica y el refinamiento cauterizan el más mínimo intento de subversión. Cuando el poder paga las facturas de la subversión, no hay subversión que valga. Afortunadamente, esto no es irreversible. La reactivación social reactivará el teatro. Eso, seguro. Y me parece muy positiva la nueva actitud que se percibe en amplios sectores de la sociedad. Mas no caeré de nuevo en el error de pensar, si es que alguna vez lo pensé, que el teatro puede cambiar el mundo. El mundo es mucho mundo, y si hay que cambiarlo, el teatro podrá echar una mano, pero esa tarea le incumbe a todo el mundo (Campos García en Muñoz Cáliz, 2012a: 216-217).

Cuando Campos echa la mirada atrás, cae en la cuenta de que el teatro ha transformado radicalmente sus hábitos, no solo sus estructuras. La creación de los corrales de comedia permitió que fuese el público quien decidiese directamente los espectáculos que subían al escenario a través de su asistencia o su ausencia, e incluso por las reacciones inmediatas expresadas en los graderíos, donde los espectadores libremente protestaban, aplaudían, zapateaban o abucheaban. El entusiasmo y la implicación de la sociedad en el hecho teatral fueron suprimidos por las normas del decoro y la corrección, como piensa Campos: “la pasión de los graderíos, que en otro tiempo imperó en el teatro, desapareció cuando dejamos de ser espectáculo para ser cultura, y es que no se puede vender el alma al diablo, porque luego viene y te la cobra” (en Serrano, 2012: 66).

Por su naturaleza, el teatro siempre ha causado una fuerte repercusión en la sociedad. Sin embargo, en la actualidad el público padece un fuerte cautiverio y su intervención en el hecho teatral se limita a la ocupación de una localidad. La recuperación de la capacidad de decisión del conjunto de espectadores es una tarea que debe ser asumida con urgencia por los dramaturgos y demás profesionales: “especialmente a nosotros los autores nos corresponde la tarea de revitalizar su discurso, a fin de que esa minoría mayoritaria que constituye el público teatral encuentre en los escenarios lo que otros medios le niegan” (Campos García, 1999f: 3).

Sin embargo, los individuos deberían ser los principales responsables del restablecimiento de una voz propia porque son los destinatarios de la comunicación artística:

[...] parece lógico y deseable que sean los ciudadanos –el nuevo poder– con los menos intermediarios posibles –sin ninguno sería soñar– quienes decidieran qué cultura reconocen como propia. No parece, sin embargo, que nos movamos en esa dirección; muy al contrario, los poderes elegidos democráticamente operan como vicarios del colectivo, y lejos de propiciar mecanismos que posibiliten la descentralización de las decisiones, procuran perpetuar el modelo absolutista, ocupando temporalmente –qué se le va a hacer– el lugar del prócer benefactor. Así, el despotismo ilustrado con sus distintos modos, grados y matices viene siendo hasta ahora la mejor opción entre las que se aplican por estos lares. Socorro, socorro, cuando toca despotismo cerril, que también se da (Campos García, 2005i: 3).

Tan grande se construyó el abismo entre la sociedad y el teatro que finalmente el público desertó de las salas de teatro, como relata Campos: “el público, que de esto sabe un rato, asumió su papel ante el *retablo de las maravillas* que se les ofrecía y, tras aplaudir ostentosamente [...] tomó la decisión de no volver al teatro ni cobrando” (1996a: 24)²¹⁷. Precisamente en la primavera de 2003, la revista *El Pateo* publicó una serie de encuestas sobre el público teatral a las que Campos García fue invitado. Los entrevistadores preguntaron al autor cuáles podrían ser los motivos por los que el espectador ha dejado de congregarse en el teatro, a lo que Campos respondía:

Si esto ocurriera sólo en España, lo achacaría al trauma de las cuatro décadas de dictadura, a la necesidad que tuvo la sociedad española de convertir los escenarios en tribuna política y al posterior desencanto. Pero esto ocurre igualmente en el resto del mundo, por lo que hay que pensar en otras causas. La más evidente, la presión de la oferta audiovisual. También su influencia, introduciendo recursos narrativos en detrimento de los propiamente dramáticos. Por otra parte, el predominio del teatro de director-escenógrafo frente al autor de teatro (y esto lo digo desde mi triple condición de autor, director y escenógrafo) puede estar entre las causas (Campos García en Moreno, García y Salvatierra, 2003: 2).

²¹⁷ Durante el verano de 2001 directores de escena y dramaturgos, entre ellos Jesús Campos, se reunieron en la Casona de Pendueles (Asturias) con motivo de los *Encuentros en Verines* para celebrar una serie de reuniones y debates sobre la situación del teatro español a comienzos del siglo XXI. La preocupación por la huida del público de los teatros y el análisis de las causas fueron asuntos abordados en las jornadas. López Mozo, por ejemplo, opinaba que la retirada del espectador era “una consecuencia más del desame cultural de un pueblo o del nacimiento de una cultura indeseable” (2005: en línea). Una buena parte de los especialistas también han analizado el abandono de las salas por parte del público. María-José Ragué-Arias (2002: 102) culpaba al “dirigismo de una política cultural a la que no le interesa el teatro precisamente por su potencial como instrumento de cohesión entre grupos sociales”. Fernández Torres, en estudios más cercanos a la época actual, opinaba que la inversión en la creación de nuevos espectadores y en el estímulo de los ya asiduos al género es mínima. Además, considera que estamos siendo arrastrados por una fuerte inercia que nos mantiene despreocupados por el público, cuando en realidad se debería recuperar, si es que alguna vez la hubo, la “democratización de la cultura” (2011: 10) porque nos enfrentamos a “un sistema teatral que funciona como si el público fuera una *realidad externa dada*, sujeta a un crecimiento inevitablemente vegetativo y que se limita a responder con su mayor o menor asistencia física a la existencia de una mayor o menor oferta” (14).

En la misma encuesta, Campos asimismo señalaba que los canales de distribución y difusión guardan un valor fundamental para el reclamo de público y la captación de nuevos grupos de espectadores. Mientras las salas pequeñas y alternativas apenas cuentan con los recursos suficientes para dar a conocer sus programaciones, las salas comerciales gozan de poderosos fondos para la publicidad de las obras en cartel. En consecuencia, el público apenas conoce una parte de la totalidad de propuestas que ofrecen los teatros y, por ello, asiste a los espectáculos con más promoción.

En el año 2011 Campos García organizó desde la AAT una mesa redonda que posteriormente moderó y formó parte de la sección “El lunes nos vemos”²¹⁸. El tema propuesto fue la situación del público teatral en los inicios del siglo XXI, pues, como confirmó Campos en la presentación de la tertulia, “es el que da sentido a nuestro trabajo” y los dramaturgos necesitan saber cuáles son “los intereses de los distintos sectores de la sociedad que confluyen en la formación del público”²¹⁹. Jesús Campos intervino para matizar que el autor de teatro ha de ser consciente de que el conjunto que constituye el público es altamente diverso, nunca homogéneo, por lo que es imprescindible conocer qué tipo de públicos conviven en la escena española y cuáles son sus gustos. La compleja mezcla de espectadores tiene que hacer replantearse al autor si aquello que lleva a las tablas verdaderamente es aplicable para todos o solo para un grupo específico. Domingo Miras, que asistió al evento como oyente, se mostró de acuerdo con esta idea y creía, además, que habría que identificar con precisión qué es lo que desea el espectador, si la escenificación de su realidad o de sus ideas, es decir, un teatro de mayoría o de minorías, a los que habría que atender por igual. Por otra parte, Enrique Salaberría también coincidía con Campos en que el público es la gran víctima del sistema y que han de ser los autores, los directores, los productores y los actores quienes intervengan en la transformación de los “espacios teatrales sin alma”. Ignacio Amestoy, que se sumó al debate al final de la sesión, pensaba que la exigencia de los ciudadanos era muy escasa justamente porque entienden el teatro como un lugar de ocio, circunstancia que debe ser corregida por las instituciones públicas con programaciones arriesgadas y comprometidas.

²¹⁸ Los invitados fueron Ignacio del Moral (autor), Enrique Salaberría (productor), Mariano de Paco Serrano (director) y Helio Pedregal (actor). Pocos meses después se publicó una reseña del evento en la revista *Las Puertas del Drama*, 39, 2011, pp. 22-31. También es posible visualizar el debate íntegramente en el siguiente enlace: <<https://www.youtube.com/watch?v=nQvJvQeMKus>>

²¹⁹ Citas extraídas del video.

En relación con esta última idea que plantea Amestoy sobre las exigencias mínimas del público, Campos García opina que las instituciones públicas y los diferentes sectores del género han de construir las herramientas necesarias para ayudar a que los individuos no sean solamente espectadores sino espectadores críticos, capaces de suscitar el debate y la opinión sobre la actividad de la escena española. Según Campos, los medios de comunicación y la crítica teatral se habrían adueñado de esta función que legítimamente le pertenece al espectador. Además, las valoraciones vertidas en la columna del periódico representan la opinión personal e intransferible de un único individuo que no es representativo de la opinión social. Y, por el mismo motivo, la crítica teatral tampoco se encuentra en disposición de orientar al público ni de reemplazarlo²²⁰.

Aunque él mismo ha reconocido que la crítica, en general, nunca ha propiciado comentarios especialmente negativos a sus espectáculos que podrían haber perjudicado su imagen, a Jesús Campos le parece que la función de este sector es totalmente ineficaz. En primer lugar, porque la labor creadora del dramaturgo o del director de escena no debe condicionarse jamás por una opinión de una única persona, como tampoco debería hacerlo por el público o cualquier otro factor. En segundo lugar, porque considera que la crítica genera siempre entornos hostiles y establece relaciones muy tensas con los profesionales del teatro. Por último, el alcance de la prensa, la radio o internet es exponencialmente más alto que la difusión del espectáculo.

Por tanto, Jesús Campos concluye que una estrategia muy beneficiosa para la intervención del público sería la publicación en prensa, junto a los juicios de los críticos, de las opiniones del público que acudió al estreno (Campos García, 1988: 6-7). De esta manera, los comentarios de esta figura dejarían de ser incontestables y su función

²²⁰ El congreso organizado por César Oliva en 2002, al que asistió Campos, incluía en su programa un bloque temático dedicado exclusivamente a chequear la situación de la crítica teatral en España a comienzos del siglo XXI. Durante las jornadas, todos y cada de los críticos de teatro que intervinieron con sus conferencias reconocían sin excepción que la profesión y sus profesionales estaban viviendo la peor crisis de su historia. Pedro Barea (2002: 40-41) exponía una detallada lista de motivos por los que se había producido la degradación de la crítica teatral española –falta de profesionalidad y de formación, el carácter comercial de muchas críticas o la crisis de valores de la sociedad contemporánea, entre otras causas–. Enrique Centeno, por su parte, incide en que se percibe un alarmante “analfabetismo teatral” entre los críticos (2002: 45). Tras reconocer las carencias de la crítica teatral y la pérdida progresiva de poder sobre el hecho teatral, otros críticos, como Fernando Herrero del periódico *El Norte de Castilla*, acusaban al teatro español de autocomplacencia, ombliguismo y mediocridad, ante lo que la crítica nada puede hacer, por más que la situación haya sido originada por las malas gestiones culturales del Estado (2002: 53). Eduardo Haro Tecglen también exponía esta última idea un par de años después de la celebración del congreso y declaraba: “Es probablemente cierto que la crítica ha caído al mismo tiempo que la calidad del teatro” (2003: 7). Véase igualmente el monográfico de la revista *Primer Acto* (nº22, 1988) sobre la crítica teatral y el de *Las Puertas del Drama* (nº 15, 2003).

quedaría normalizada. Es hora de que el espectador recupere su capacidad de decidir, pero también de opinar, porque

[e]ntre los distintos modos de expresión artística, al teatro le cabe la grandeza de ser el que, a lo largo de la historia, ha generado una mayor opinión crítica. Ahí radica su valía como herramienta de conocimiento, a eso se debe su capacidad transformadora de la sociedad (Campos García, 2003f: 3).

Hasta ahora, hemos podido conocer en profundidad la mirada crítica que Jesús Campos vierte sobre el estado del teatro español actual. Al autor no le da miedo emplear la palabra crisis para definir la situación. De este término no tiene que deducirse forzosamente una sensación de decadencia escénica, sino la idea de transformación o de evolución, porque el teatro es un hecho orgánico que se mantiene en constante cambio para adaptarse a las circunstancias y seguir funcionando como herramienta de conocimiento, al igual que lo ha hecho en épocas pasadas. Así, por ejemplo, los problemas del teatro actual no le parecen a Campos García muy distintos de los que asolaban la escena durante las décadas de posguerra. Apenas comenzada su andadura, en 1972, Campos ya había enumerado varias trabas que entorpecían la actividad teatral. Aparte de la evidente censura que ejercía el régimen, el dramaturgo señalaba que el sistema teatral estaba contaminado por los intereses económicos del empresario en el sector privado y por los intereses políticos de los órganos públicos, cuya red de teatros se obstinaba en reposiciones efectistas y en adaptaciones de textos clásicos. Y ya en aquella década vaticinaba Campos lo siguiente:

De no tomarse serias medidas al respecto, el actual teatro español solo será representado cuando, transcurrido el tiempo reglamentario, sus obras pasen a ser dominio público, y los adaptadores más hábiles en relacionarse que en escribir teatro, sean los que cobren los derechos de autor (Campos García en Heras, 1972: 10).

Y es que ya sean tiempos de oscuridad política o de aparente libertad, el teatro siempre ha sido un arte perseguido y castigado por su irrefrenable capacidad de cuestionar nuestra realidad, desplegada en un medio que rebosa carnalidad y vitalidad. Por eso, de acuerdo con las circunstancias políticas, únicamente se renuevan las estrategias de control que vigilen de cerca los pasos de un género que bien podría hacer tambalear el entorno que conocemos, como concluye el autor:

Bien es cierto que, a excepción de los sistemas totalitarios, con su zafiedad característica, nadie confiesa esta prevención; muy al contrario, siempre se apuesta por su fomento, su estímulo, su potenciación; aunque paralelamente se pongan los medios para entorpecerlo, vanagloriarlo, prostituirlo o banalizarlo, en definitiva, para desactivarlo. Todo antes que arriesgarse a que, jugando con las contradicciones

personales, pudieran ponerse en evidencia las contradicciones de la sociedad y, por ende, las del poder. [...] quisiera creer que llegará un día en el que el teatro podrá practicarse con naturalidad, para mayor disfrute y conocimiento de todos. Mas, mientras esto no ocurra, habrá que estar atentos a la jugada (Campos García, 1996a: 24).

3.2.3.1. Un ejemplo: la situación teatral en Madrid

Debido a las circunstancias geográficas y a los cargos profesionales que ha desempeñado, Jesús Campos García se ha enfrentado en varias ocasiones al análisis detallado de la situación de la dramaturgia en la escena madrileña; valga como ejemplo, aparte de los artículos publicados en su revista *Las Puertas del Drama*, la comparecencia ante la Comisión de las Artes de la Asamblea de Madrid.

Un día después de la comparecencia ante la Comisión de las Artes, el 18 de junio de 2002, algunos periódicos de la prensa nacional publicaban la noticia del acto y entre los titulares aparecían las siguientes palabras de Campos: “El teatro en Madrid está amenazado”. Efectivamente, el dramaturgo, en calidad de presidente de la AAT, estimaba primordial una revisión de la situación madrileña por parte de los órganos oficiales y, aunque bien podría ser aplicable a las demás regiones, consideraba urgente un diagnóstico de Madrid por ser donde primero se detectan los síntomas del panorama teatral. Campos denunciaba los riesgos que corría la escena madrileña al encontrarse afectada por el abandono de las instituciones públicas y la globalización de la programación: “Da vergüenza decirlo, también rabia, pero bajo una apariencia fulgurante, lo cierto es que el teatro en Madrid está seriamente amenazado” (2002i: 1, en línea).

A finales del siglo XX y principios del XXI, Campos García detectaba un notable auge de las autonomías que, como estrategia de crecimiento y promoción, buscaban potenciar aquellos elementos y signos que configuren la identidad de cada región, entre ellos el teatro. Las comunidades con una lengua diferente ya fomentaban desde mucho antes la escritura artística en su propia lengua, pero en esta época el resto de autonomías también intentarían impulsar una cultura propia mediante la convocatoria de premios literarios, la apertura de salas teatrales, la entrega de becas a la creación teatral o la celebración de festivales de teatro.

Gracias a estas operaciones culturales por parte de las comunidades, la descentralización teatral es cada vez más una realidad que un deseo. Campos opina que se ha producido una transformación considerable del “mapa teatral” que permite ver más espectáculos fuera del territorio madrileño, promoviendo la riqueza escénica (en Martín,

2002: en línea). Es un hecho que la actividad teatral aumenta y que las obras consiguen una larga vida sin la necesidad de que se den a conocer previamente en Madrid o Barcelona, como sucedía antes, cuando los teatros de las autonomías únicamente se pisaban bajo el formato de las giras. Campos considera que el esfuerzo que han realizado las autonomías desde la llegada de la democracia por abrirse un espacio digno en el panorama teatral ha sido enorme, especialmente porque Madrid cuenta con una amplia red de teatros nacionales, festivales, circuitos comerciales y salas alternativas, además de una política teatral respaldada desde el Ayuntamiento y el Estado (Campos García, 1988a: 6).

Sin embargo, aunque pueda parecer un fenómeno “ciertamente menor, folclórico incluso y aún poco determinante debido a su corta existencia” (Campos García, 1996: 196), tal es el empeño de las autonomías que el dramaturgo advierte cierta peligrosidad en las actuaciones regionales. Con el ánimo de fomentar una cultura y una identidad propias, algunas regiones caen en medidas desproporcionadas y casticistas, pues comienzan a rechazar puestas en escena procedentes de otras comunidades o espectáculos escritos en otras lenguas:

La España de las Autonomías amenaza con el provincialismo, caldo de cultivo especialmente propicio para la proliferación de capillas, mafias o cortijos; pequeños grupos de presión que, al abrigo del poder (cómo no) y enarbolando nacionalismos trasnochados, defienden no los intereses del teatro (menos aún, los de la sociedad que los financia), sino los suyos personales (Campos García, 1996: 194).

En paralelo al florecimiento de la cultura autonómica, la cartelera también se resiente del auge de los espectáculos importados. Desde los órganos estatales y municipales se fomentan ambas tendencias, las actividades, por un lado, de carácter local y, por otro, de carácter internacional. La gestión cultural de Madrid quedó, entonces, atrapada entre estos movimientos, a diferencia, por ejemplo, de Barcelona que, gracias al apoyo de las instituciones autonómicas de Cataluña y unas políticas teatrales exitosas, ha logrado la proyección internacional –y nacional– del teatro catalán. Campos se sorprende de que la capital madrileña se fuese diluyendo y no haya sabido recuperar los signos que definan su identidad en este nuevo contexto cultural. El resultado es que los escenarios pierden identidad en vez de consolidarla, mientras las programaciones sobreviven con espectáculos de relumbrón:

El crisol de las Españas, la ciudad abierta, el “foro” que diría un castizo, ni tiene voz propia ni a nadie le preocupa que así sea; “en teniendo” presupuesto para traerse del mundo lo mejor que “haiga”, el puñado de ciudadanos que así se satisface ya queda

satisfecho. Que los creadores de esta ciudad carezcan de medios para hacer llegar su obra a sus conciudadanos debe ser un tema menor en opinión de nuestros “benefactores municipales”, si consideramos la desproporción presupuestaria con que se atiende lo ajeno frente a lo propio. Esa es su potestad, mas no con nuestro silencio. La calidad del teatro importado no puede ser la coartada para justificar semejante despropósito. [...] El futuro no puede ser que el común de los madrileños viaje en túneles sin derecho a paisaje mientras la élite se vanagloria frente a sus escaparates culturales (Campos García, 2005i: 3).

Campos cree que la administración del municipio madrileño optó por un sistema cultural fundado en la exhibición de espectáculos deslumbrantes sin rastro del carácter genuino ni las señas de identidad de la escena madrileña. El lujo, los despilfarros presupuestarios y la espectacularidad fueron las prioridades de la política teatral en Madrid. El municipio se ha afanado en diseñar una programación que deslumbrase a los medios de comunicación y en proyectar al exterior una imagen vigorosa y vanguardista de la actividad teatral de la capital, especialmente potenciada mediante la organización de grandes festivales y la programación de obras fugaces nacidas bajo el dictado de la moda de la temporada, así como de espectáculos de elevado virtuosismo escénico a cargo de un director de escena que solo atiende a los aires de la modernidad.

Como alternativa, Campos encuentra que una buena promoción del teatro madrileño a nivel internacional también podría incluir otras actividades que susciten el interés de otros países, ya sea a través de la comunicación entre centros teatrales, las estancias de profesionales o bien a través de representaciones e incluso la organización de un festival que atienda únicamente a criterios de calidad artística. Por eso, Jesús Campos sentencia que la política teatral madrileña camina a pasos agigantados en la dirección contraria a la revitalización de su escena:

La razón última de la política teatral del actual equipo municipal no es ni siquiera dar satisfacción a las élites; al menos, no de forma prioritaria; sino que más bien se piensa en la prensa; de hecho, si quisiéramos hacer una programación que suscitara titulares, no se me ocurre cómo se podría hacer mejor. Sí, pensando en la prensa, pues ella pregonará a los cuatro vientos el buen teatro que se disfruta en las alturas. Campaña de imagen pura y dura. (Tampoco son los primeros, ni van a ser los últimos). Y la verdad es que es cierto: el cambio es espectacular. Impresiona ver el ímpetu con que se entregan a la causa de la “modernidad”. Lástima que galopen en dirección equivocada. (Campos García, 2005j: 3).

Ya a finales de la década de los ochenta, durante la celebración de uno de los debates organizados por la revista *Primer Acto* y el Círculo de Bellas Artes, Campos denunciaba ante otros compañeros de la profesión que Madrid había gestionado incorrectamente sus recursos debido al derroche económico de las acciones

promocionales, como la celebración del Festival de Otoño. La organización de un festival como el de Otoño supone un gasto desproporcionado e ignora las necesidades reales del público. El autor pensaba –y aún lo mantiene– que los presupuestos deben repartirse de manera razonada en todos y cada uno de los días del año de modo que se ponga “la Administración al servicio de la cultura, y no la cultura al servicio de la Administración” (Campos García, 1985: 75-76). Además, cuando dirigía los “Teatros del Círculo”, manifestó públicamente que la superposición de festivales y eventos teatrales perjudicaba gravemente la asistencia de público (Campos García, 1985: 75).

Con la llegada del cambio de siglo, la cartelera madrileña todavía se resentía de los mismos males y el análisis de un día cualquiera elegido al azar, el 7 de junio de 2002, fue la prueba que llevó Campos para su Comparecencia ante la Asamblea de Madrid:

[...] de los 37 espectáculos que había en cartel, solo 13 eran obras de autor español vivo; y lo que es peor, si nos atenemos al aforo de los espacios en los que se representó, estos suponen solo la quinta parte de las localidades ofertadas, mientras que el teatro de repertorio ofreció casi el doble. Y es que, si observamos detenidamente la cartelera, veremos que el teatro español vivo no solo se representa poco, sino que, además, cuando se representa, generalmente se hace en locales de pequeño aforo (Campos García, 2002i: en línea).

A pesar de que los porcentajes de asistencia a los espectáculos resulten prácticamente iguales, los medios de que disponen los montajes –mayor número de producciones, de representaciones y de localidades– alcanzan casi el doble en los teatros con programación de repertorio. Tras el estudio de los datos oportunos sobre los teatros privados y salas alternativas, Campos concluye que la diferencia entre la asistencia a representaciones de teatro español y a teatro de otro tipo es de un único espectador. El resultado de los análisis de las estadísticas es tan esclarecedor que el dramaturgo no puede comprender por qué las administraciones públicas ignoran los datos y persisten en bloquear el acceso a los escenarios de la autoría viva (Campos García, 2002i: en línea).

Igualmente se detuvo en la revisión de las estadísticas de los teatros públicos de la Comunidad de Madrid para revelar una situación aún más alarmante: menos de tres representaciones de autoría viva por teatro y temporada en teatros de titularidad pública. Semejantes datos le conducen a determinar que las actuaciones de la administración, e igualmente las gestiones de los presupuestos, resultan funestas, cuando no mortales, para la delicada salud de la escena madrileña:

[...] la situación no puede ser más desfavorable. Y no son conjeturas: basta con la desapasionada lectura de los datos. Los cuadros son tan elocuentes que no precisan de más comentario. Es, pues, evidente que la situación del teatro español en la

Comunidad de Madrid es manifiestamente mejorable. Como también es evidente que las actuaciones ordinarias que se están llevando a cabo desde la Consejería de las Artes no son suficientes para resolver esta situación de agravio crónico a la que ha sido conducida nuestra dramaturgia. Son muchos años de dejación, cuando no de atropello, y solo una acción extraordinaria, proyectada y consensuada por todas las fuerzas políticas, podrá poner fin a esta situación de marginalidad (en línea).

En definitiva, en Madrid se estaba viviendo un desfase inabarcable entre la producción de espectáculos y la exhibición de estos en las salas teatrales de la capital. En el año 2002 Campos relataba en una entrevista que la Red de Teatros de Madrid había recibido cerca de novecientas propuestas para la temporada siguiente, de las que únicamente se seleccionaron cuarenta espectáculos. El autor cree esta situación son las consecuencias de unas malas gestiones en el pasado:

Y es que hubo un tiempo en el que se apostó por el café para todos. Que no digo yo que no hubiera que hacerlo; en cine se hizo igual: veníamos de una situación anómala y había que estimular; ahora, pasado ese momento, había que haber subido el nivel de exigencia y apoyar sólo los proyectos con calidad y viabilidad; en cine se hizo así, pero en teatro no; en teatro aún seguimos estimulando (Campos García en Martín, 2002: en línea).

Aparte de las políticas teatrales que emanan de las instituciones oficiales, según el criterio de Campos, otro de los problemas que amenazan al género teatral en Madrid podría localizarse en la colonización cada vez más visible de los teatros privados madrileños. A comienzos del siglo XXI, el dramaturgo advierte que algunas empresas extranjeras gestionan varias salas teatrales de gran prestigio, circunstancia que es proclive a un incremento de obras comerciales de firma extranjera. El mayor de los riesgos es que Madrid acabe con el “teatro colonizado” y los espectadores convertidos en “consumidores del teatro más fulgurante y más ajeno” (Campos García, 2002i: 8).

Jesús Campos siempre se ha interesado por el funcionamiento de las salas de exhibiciones de Madrid. Cuando corría el rumor en los años ochenta de que algunos teatros, como el Ideal o el Fuencarral, podrían ser transformados en salas de cine, nuestro dramaturgo denunciaba estas actuaciones cuando se presentaba la más mínima oportunidad. Por ejemplo, durante el debate sobre los locales teatrales que convocó una vez más *Primer Acto* en colaboración con el Círculo de Bellas Artes, Campos García le preguntaba por los motivos del cierre de teatros –y su posterior conversión en cines– al allí presente concejal de cultura del Ayuntamiento de Madrid, Ramón Herrero. Cuando el concejal le respondió que las instituciones públicas no podían tomar ninguna medida al respecto, Campos espetó:

¿Dices que las instituciones no tienen esa responsabilidad? Con todos mis respetos, quien no la tiene, desde luego, soy yo. [...] Es que el asunto es grave. Son temas concretos y urgentes. Se van a destruir teatros, y hay que aclarar qué Administración tiene competencias y qué legislación ampara su conservación. Luego que se estudien soluciones para reactivarlos y defender su rentabilidad, pero de momento el teatro a salvo, cerrado y ruinoso si es preciso, pero a salvo, que ya se abrirá (Campos García, 1988c: 6-7).

El dramaturgo entiende que cualquier sala de teatro guarda un valor incalculable por su función artística y por su valor sociohistórico, como el corral de teatro de Almagro. Es necesario, insiste Campos, conservar los teatros independientemente del género que exhiba o los alardes arquitectónicos que presente el local. Anima a todos los miembros de la comunidad teatral a que cumplan el cometido de salvaguardar las salas porque un teatro temporalmente cerrado puede volver a abrir sus puertas e incluso someterse a reformas para adaptarse a las nuevas necesidades escénicas, pero un teatro demolido o convertido en un cine jamás volverá a funcionar como una sala de espectáculos.

Al final, toda la cuestión de los cierres de las salas de teatro en Madrid y su comercialización para la futura modificación de los locales para la exhibición de otro tipo de ocio más rentable se reduce a una cuestión, como es habitual, puramente económica. Encuentra Campos que una posible solución sería que las administraciones autonómicas o municipales adquiriesen estos teatros privados para, en primer lugar, rescatarlos de las demoliciones y después utilizarlos para facilitar los procesos de producción. Una forma de fomentar la dramaturgia consistiría en la cesión temporal de estas salas a los grupos de profesionales, siempre y cuando no se corrompiese el modelo y se incidiese en el problema del intervencionismo estatal en cultura. Mientras el ciudadano y los diferentes agentes de la escena no puedan intervenir, será necesario recurrir al poder de las administraciones a fin de proteger los espacios escénicos:

No se puede hacer ninguna consideración sobre temas teatrales sin que inevitablemente el asunto nos remita a cuestiones económicas. Rentabilidad de locales, beneficio de empresarios o productores, como prefiráis, gastos de montaje, publicidad, nóminas, impuestos, este es el mecanismo que se mueve con dinero, y si el público no lo trae, de momento no hay más sitio donde irlo a buscar que a la Administración. ¿Cómo llega ese dinero? Yo diría que como puede, poniendo parches, remendando vía subvención problemas, a veces, de subsistencia. Que hay que comer. [...] El teatro es uno de los componentes fundamentales de nuestra cultura y debe mantenerse a salvo de crisis o modas o apetencias espectaculares, y para eso son necesarios locales que permanezcan al margen de las fluctuaciones del mercado (Campos García, 1988c: 16).

Con todo, Campos también opina que en el contexto actual la situación de los locales de teatro de Madrid ha mejorado considerablemente²²¹ y señala la iniciativa de los poderes públicos de rehabilitación y edificación de salas teatrales como la única decisión loable en tres décadas de historia democrática. Si bien es cierto que una buena cantidad de salas de exhibición cerraron, el número de teatros que han abierto sus puertas en los últimos años es aún mayor, como el Teatro Buero Vallejo de Alcorcón, Teatro de la Abadía o el Teatro Auditorio Federico García Lorca²²². La configuración de este nuevo paisaje de salas teatrales ha potenciado la acogida de obras de la dramaturgia española viva, por lo que a finales de la primera década del siglo XXI Campos registra en Madrid los mejores datos de la autoría viva conseguidos en el marco contemporáneo. También el autor destacaba, ya en una entrevista que concedió en 1997, la remodelación de un considerable número de centros que jamás habrían sido concebidos como salas teatrales y que asumen la puesta en escena de propuestas más innovadoras:

[...] otros espacios que antes habrían sido inconcebibles como salas teatrales, como es el caso del Museo del Ferrocarril, una antigua estación de tren. Es un dato esperanzador. Por otro lado, se olvida que cuando se cierra una sala en Madrid, aumenta el número de espectadores en teatros de periferia, como es el caso del teatro de Móstoles. Por cada teatro que se cierra en Madrid, se abren dos en la periferia (en Lara, 1997: en línea).

No podemos olvidar aquí la loable labor de las salas alternativas de la capital, cuyos escenarios han asistido a la puesta en escena de un gran número de propuestas de autores vivos, cada vez más creciente²²³. Y aunque todavía no se pueden confirmar

²²¹ Aunque el número de cierre de teatros ha descendido en las últimas décadas, abundantes salas se ven obligadas a cerrar sus escenarios por razones económicas. Quizá uno de los casos con mayor repercusión mediática fue el desahucio del teatro dirigido por Salvadora Távora, el fundador de La Cuadra. En enero de 2015 recibió una orden de ejecución hipotecaria que produjo la pérdida uno de los teatros donde trabajaba una de las compañías más famosas de la historia del teatro español. Consúltese “Távora: El desahucio cultural de un mito teatral”, *El Mundo*, 21/01/2015. En línea: <<http://www.elmundo.es/andalucia/2015/01/25/54c4d77f22601de0168b4570.html>>.

²²² Los nuevos teatros de titularidad pública que se han construido e inaugurado en los últimos años, sobre todo en la década de los noventa, suponen un avance muy considerable a nivel técnico, ya que las salas más recientes han adaptado sus espacios a las nuevas formas escénicas. Asimismo, en comparación con los teatros nacionales más antiguos, el aforo de algunas de estas salas es sustancialmente mayor. Frente al Teatro María Guerrero, con 550 butacas, o el Teatro Español, con 763, el Teatro Buero Vallejo de Alcorcón, inaugurado en 1994, cuenta con capacidad para 916 personas; el Teatro Auditorio Ciudad de Alcobendas para 989 y el Teatro Auditorio Adolfo Marsillach para 718. Por el contrario, otros espacios albergan un número menor de espectadores, como el Teatro Salón Cervantes (458 butacas), el Teatro de la Abadía (331 butacas) o el Teatro José Monleón (497 butacas). Para una información más detallada, remito al portal de la Red Española de Teatros, Auditorios y Circuitos de Titularidad Pública, de donde hemos recopilado las cifras expuestas correspondientes a varios teatros públicos de Madrid: <<http://www.redescena.net/escenarios/>>

²²³ Es indiscutible que el surgimiento de las salas alternativas ha beneficiado altamente la cultura teatral española de autoría viva. Sin embargo, la capacidad de las salas hace que la repercusión de las obras no alcance un fuerte impacto social. Según la información consultada en cada página web de los teatros

cambios sustanciales que rehabiliten definitivamente el horizonte teatral, los nuevos rumbos que está tomando la cultura hacen que Campos albergue muchas esperanzas sobre el futuro de la escena en Madrid: “Hay un cambio de mentalidad, y lo que es más importante, una nueva mentalidad no contaminada por los traumas del pasado. Un nuevo estado de opinión creado al margen de ciertas consignas viciadas que parecían haberse instalado para siempre” (2006h: 3).

3.2.4. El teatro y las alternativas: posibles vías de rehabilitación

Si algún rasgo define la personalidad de Jesús Campos sería el inagotable ánimo de lucha, el afán por rehabilitar todos aquellos elementos de la realidad cuya existencia entorpece el desarrollo de la cultura y del teatro. Son varias las ocasiones en las que Campos se ha planteado y hasta replanteado con el tiempo los mecanismos que rigen la escena española y no pocas las veces que ha dedicado sus esfuerzos a la revitalización de la situación desnaturalizada del teatro español de finales del siglo XX y principios del XXI.

Como ya hemos visto en apartados anteriores, Campos cree que la función de los dramaturgos no debe limitarse únicamente a proporcionar espectáculos, sobre todo cuando las circunstancias políticas juegan en contra de la creación artística comprometida y genuina. La dramaturgia se encuentra en la obligación de intervenir en el sistema para reivindicar la dignificación de su labor y reubicar su posición en el panorama cultural. Por ello, no solo ha arengado a los dramaturgos a que cambien la pluma por la protesta, sino también a los demás profesionales del teatro para que colaboren, se movilicen y acometan de una vez por todas, o al menos lo intenten, la transformación de la escena española.

Jesús Campos sabe que es inútil resignarse a un entorno cultural que tiende al inmovilismo y que perpetúa modelos basados en intereses personales o económicos. Si el sistema falla, se pregunta el dramaturgo, por qué no cambiarlo, por qué ni siquiera considerar nuevas formas alternativas. Si el conjunto de la dramaturgia se deja arrastrar

alternativos, la Sala Beckett, una de las más consolidadas y afamadas, dispone únicamente de 74 butacas, como Sala Cuarta Pared, con 169. Veamos otros ejemplos: Teatro Pradillo: 120 butacas; Off de la Latina: 90; La pensión de las pulgas: 35; Sala Tú: 60; Nave73: 90, La corsetería: 55 y La Fundición de Sevilla: 139. Como consecuencia, las ganancias económicas son notablemente inferiores a cualquier estreno en un teatro público y las salas deben enfrentarse a condiciones precarias que inevitablemente obligan a montajes más reducidos en elenco y en alardes escénicos.

por las inercias y no asume riesgos, el teatro estará condenado a cometer los mismos errores que en el pasado:

¿A qué ese afán de defender un mecanismo de producción que sólo produce ruina?, ¿no hay otra alternativa? Quienes tienen el privilegio de estar cogidos a la teta no quieren ni oír hablar del asunto. Para nada pretendo perturbar su digestión, pero creo que podrían experimentarse otros modos de producción que, sin perjudicarles, beneficiaran a otros muchos (Campos García, 1997e: 64).

A principios del año 1995, Campos leyó una interesante conferencia en el II Congreso Nacional de Autores de Teatro celebrado en el Palacio de Congresos y Exposiciones de Castilla y León. Allí presentó varias propuestas alternativas al sistema teatral imperante que podrían regenerar eficazmente el débil tejido que envuelve al teatro español. Diseñando nuevos modelos de funcionamiento de las políticas teatrales, Campos aspiraba a la instauración de un sistema fundamentado en la transparencia y en la integración transversal del género teatral en todas las esferas de la sociedad.

Más que la ejecución de iniciativas revitalizantes, como la formación de los actores o una mayor promoción de la autoría viva, que también son óptimas para el fluir de la dramaturgia y nada descartables, Campos sugiere una transformación absoluta de las infraestructuras; es decir, demoler los cimientos del sistema instituido para volver a construir un nuevo modelo adecuado a las necesidades de la dramaturgia nacional y que proteja al mismo tiempo la función artística del hecho teatral. La deconstrucción que recomienda Campos, a riesgo de parecer utópica, reestablecería los cauces de comunicación entre el teatro y la sociedad, perdidos hace ya demasiadas décadas. Veamos a continuación cuáles son las líneas de su planteamiento.

En primer lugar, el dramaturgo piensa que el conjunto de autores ha de recuperar la confianza que una larga historia de persecuciones y abusos le han arrebatado. La restauración de la posición que realmente corresponde al autor de teatro solo puede producirse si estos se esfuerzan en mejorar su formación, ampliar sus conocimientos y acercarse a la creación desde los escenarios. Mientras otros miembros del entramado teatral, como los directores o los actores, ponen todo su empeño en mantener al día sus conocimientos, los dramaturgos adolecen de una fuerte falta de formación. Una vez que los autores de teatro consoliden sus conocimientos y recuperen el lugar que merecen, se encontrarán en disposición de acceder a los centros de decisión política, que es donde verdaderamente se dictamina el destino de la dramaturgia del país. Por eso, aconseja el autor lo siguiente:

[...] hay que conocer la naturaleza de la escritura dramática, su esencia, sus recursos y, lo que es más importante, tendremos que mejorar nuestra formación escénica en todas sus facetas para así ampliar nuestro horizonte creativo. Pues sólo desde el conocimiento del teatro en su globalidad el autor podrá recuperar la autoridad inherente a la autoría (Campos García, 1996: 193).

En lo referente a las cuestiones económicas, nuestro autor formula un nuevo modelo de subvenciones basado en la financiación por parte de los órganos públicos de aquellos recursos necesarios para la puesta en escena de un espectáculo, como la sala de exhibición, el equipo técnico, la promoción y otros medios para el buen desarrollo de la pieza. A cambio, el dramaturgo proporcionaría la creación textual sobre la que trabajar en las tablas y cualquier gasto adicional por petición personal correría a cargo del mismo. Al final de la temporada, la recaudación en taquilla se repartiría según los porcentajes previamente acordados entre todos los miembros que hayan participado en el proyecto (Campos García, 1997e: 64). Así, la propuesta de Campos pretende modificar el sistema tradicional de subvenciones por un programa de ayudas a la infraestructura teatral que sería absolutamente transparente en los trámites económicos y la gestión del presupuesto. Campos considera, además, que este nuevo modelo economizaría notablemente los medios cedidos, ya que se podrían aprovechar para proyectos posteriores, e igualmente permitiría que el dramaturgo se dedicase por completo a la creación del espectáculo sin que tuviese que asumir la producción y la contratación de la propuesta.

Sin embargo, Campos cree necesaria la revisión de las funciones del director de los teatros y los centros de titularidad pública a fin de que el nuevo sistema funcione exitosamente. Los cambios de gobierno siempre traen como consecuencia cambios en los centros financiados con dinero público. Por lo pronto, esta situación habría de evitarse y Campos propone ya en la década de los noventa que la entrega de la dirección de cualquier centro sea únicamente tras una oportuna evaluación de sus experiencias profesionales al margen de su ideología política o su anexión a un determinado partido²²⁴. Cuando el director haya sido elegido, sería recomendable instaurar una comisión de asesoramiento de las cuestiones artísticas y económicas que oriente adecuadamente al director durante la selección de las propuestas teatrales que programará el centro. Al final de cada temporada, añade Campos, este equipo directivo se reuniría para redactar la memoria de la temporada y hacer el recuento de las gestiones económicas, cuyos resultados serían

²²⁴ Posteriormente a la propuesta de Campos (1997), el gobierno del Partido Socialista Obrero Español puso en práctica en los últimos momentos de su mandato una selección por méritos. Así, por ejemplo, resultó elegido Ernesto Caballero como director del Centro Dramático Nacional.

transferidos a una junta constituida por los representantes de los sectores teatrales, de los partidos políticos y también de los espectadores. Así, las instituciones públicas de carácter cultural proporcionarían una labor profesional y comprometida con la actividad teatral y, por tanto, con el público, pues la prioridad del director ha de ser los beneficios artísticos. Como resume Campos, se trata de un modelo de administración apartidista “con la responsabilidad compartida y sometida al control de la sociedad civil, como corresponde en democracia” (Campos García, 1997e: 63).

Otra vía de actuación que propone Campos se fundamenta en la colaboración entre la red pública y la privada. Ahora bien, la propuesta del dramaturgo va más allá de la entrega de subvenciones económicas, como ya practica el actual modelo. La relación entre ambos consistiría en cubrir las necesidades de presupuesto o infraestructura en determinados casos; es decir, los teatros públicos podrían convenir la participación de las producciones privadas –y viceversa– para el montaje en más salas y en otros horarios. De esta manera, la programación que se ofrece al público sería más diversa y ambiciosa gracias a una optimización de los locales de teatro y una mayor amplitud de los horarios. Y, sobre todo, las creaciones dramáticas de autoría española viva dispondrían de más espacios y más oportunidades de difusión. La responsabilidad y obligatoriedad de las administraciones públicas abarca desde la creación de nuevos lenguajes escénicos hasta la captación de nuevos públicos, incluyendo la promoción de jóvenes dramaturgos y la publicidad de obras que engrosen la riqueza cultural de una comunidad. La cartelera de la red de teatros públicos, al no asumir ningún riesgo económico, debe apostar por la proyección de un teatro “más dinámico y menos museístico”, con el objetivo de revitalizar la escena española y no actuar “como competencia de la iniciativa privada” (64).

Para ello, Jesús Campos piensa que un modelo de coproducción entre diferentes instituciones estatales –televisión, cine o radio– beneficiaría los modos de promoción y distribución. La emisión de los espectáculos a través de varios medios impulsaría el acercamiento entre la escena española y su sociedad, cuyo logro supondría el único camino real hacia la rehabilitación de la actividad teatral. Al contrario de lo que ha venido sucediendo en la reciente historia del teatro, la sociedad debe dejar de ser el sector más desatendido del hecho teatral y recuperar su capacidad de decisión. Si el principal destinatario de la creación es el espectador, ¿por qué esta obstinación, se pregunta Campos, en neutralizar su criterio y silenciar su voz? Piensa nuestro autor que, mientras el público no sienta que el teatro sube a los escenarios la realidad con la que se identifican los individuos, las salas permanecerán vacías, pues el abandono de las butacas es el único

modo con el que cuentan los espectadores para expresar su opinión. Hasta que el espectador no sea capaz de exponer sus criterios e intervenir en la cultura que se programa, el divorcio entre el teatro y la sociedad será una realidad irreversible:

Fracturado, impedido y prostituido el flujo y reflujo que debe existir entre la sociedad y sus creadores –de una parte, con el público convertido en audiencia de espectadores cautivos; de otra, con los autores despojados de su autoridad moral–, en su lugar otros serán quienes, en los despachos, pactarán qué espectáculos deben *okupar* los escenarios. Huelga decir, por mucho que se calle, lo grato que resulta a cualquier Administración el que se empleen los recursos en montar obras escritas en tiempos pretéritos o en países remotos, primando lo universal y eterno (de importación) frente a la universalidad y la eternidad que se alcanzan con la expresión propia de lo que nos acucia y nos concierne (Campos García, 2001k: 17).

El valor de la comunicación con el público estaría protegido si fuese el público quien tuviese en sus manos el poder de decisión de su propia programación. La solución que propone Campos se cimienta en la organización del público a través del asociacionismo. Según unos criterios geográficos o unos gustos culturales, los espectadores podrían constituir agrupaciones o asambleas en las que gestionar cualquier asunto relacionado con el hecho escénico, desde la organización para acudir colectivamente al teatro hasta la celebración de reuniones para debatir los espectáculos o los géneros que más interesan a la totalidad de la asociación. La constitución de agrupaciones de espectadores podría ser recompensada con un abaratamiento de las entradas, la disposición de transportes para acudir a las funciones o la celebración de coloquios después del espectáculo con el equipo, el autor y el director.

Por otro lado, los miembros podrían votar democráticamente la elección de lo que Campos define como el “crítico popular”. Con el acuerdo de los participantes de la asamblea, esta figura transmitiría las apreciaciones de las obras visualizadas a los diferentes medios de comunicación con la intención de que el público común tenga la opción de conocer la opinión de personas no especialistas. El crítico popular de cada asamblea también estaría capacitado para exponer las valoraciones ante los órganos públicos acerca de aquellas propuestas que despiertan mayor interés entre los individuos y que, por tanto, votarían para que fuesen subvencionadas. Asimismo, las asociaciones tendrían el poder suficiente para organizar foros, debates y talleres, así como cualquier otra propuesta efectiva, que ayude a “transformar los actuales mausoleos en plazas públicas donde la sociedad se exprese y se sienta expresada” (Campos García, 1997e: 65).

Más de una década después, Jesús Campos retomaba la misma política de públicos ante el director del INAEM del Ministerio de Cultura, Félix Palomero, a quien entrevistó

el autor en el monográfico de *Las Puertas del Drama* que analizaba la situación del público de teatro a los diez años de la entrada del siglo XXI. El director del CDN expuso que el asociacionismo de espectadores era una propuesta inviable, sobre todo porque las nuevas tecnologías ya funcionan como puente comunicativo entre la sociedad y la cultura. Por el contrario, el uso de internet y el análisis de estadísticas son medidas que a Campos le parecen igual que trabajar “para el pueblo pero sin el pueblo” (2011g: 26). Y añadía Campos García:

[...] la realidad es que solo podrá elegir entre lo que se le ofrece, y no es posible concebir una oferta cultural con entidad al margen del dinero y los locales públicos. [...] después de treinta y cinco años de democracia, hemos vuelto, o seguimos anclados, a una escala de valores que vincula el interés que despiertan los espectáculos a la popularidad de sus cabeceras. ¿No sería deseable propiciar el debate? [...] en los medios de comunicación, en Internet, de elevar el nivel de conocimiento de los espectadores para que tengan otros elementos de juicio y que no sean las cabeceras el único referente (28).

A medida que avanza la entrevista, Jesús Campos le plantea otra de las iniciativas que ya había propuesto con anterioridad y que consistía en la promoción del teatro desde la televisión, como sucede con el cine. La recuperación de *Estudio 1* o la creación de programas con debates o entrevistas sobre el género aproximarían al público al fenómeno teatral. La idea de Campos, más perfeccionada y evolucionada que años atrás, pretende conseguir los mismos medios y ventajas con que cuenta el género cinematográfico. Por ejemplo, una opción sería que las cadenas de televisión financiasen la producción teatral o incluso grabasen en plató las funciones. Este despliegue de medios conseguiría que los espectadores se familiarizasen con el género y naturalizasen la presencia de la realidad teatral en su cotidianidad, sin “que nadie les dijera que había que apoyar el teatro, porque lo vivirían como algo propio” (31).

Si ya en párrafos anteriores veíamos cómo el dramaturgo proponía una mayor formación entre los autores de teatro, ahora también aplicará la misma medida para los espectadores. El teatro es un género fuertemente ignorado en el sistema educativo español. Su incorporación a los planes de estudio de todos los niveles sería otra estrategia eficiente para naturalizar este arte. Al mismo tiempo se estarían formando futuros espectadores con un alto criterio y conocimiento del medio escénico. La enseñanza del teatro desde la teoría, el fomento de la asistencia a espectáculos e igualmente el estímulo de la creatividad o la escritura teatral son tareas que corresponde al Ministerio de Educación, cuyos centros de decisión deberían prestar más atención a las programaciones para la infancia y la juventud.

A mediados de la década de los ochenta, durante un debate organizado por *Primer Acto* con motivo del primer taller de escritura dramática de España, Campos afirmó: “Si aprendiéramos a jugar al teatro desde la escuela, todo sería muy distinto” (1986: 68). El dramaturgo denunciaba la ausencia de medios –talleres para niños, centros de información y formación, centros culturales– que deberían estar fácilmente disponibles para los jóvenes, como sí lo están otros géneros o deportes. De hecho, el autor ha planteado posteriormente la posibilidad de utilizar centros de enseñanza teatral que se encuentren inactivos para generar nuevos espacios donde proporcionar actividades en torno al teatro destinadas tanto a jóvenes como a adultos. No solo se estaría fomentando la idea del teatro como ocio y herramienta de conocimiento, sino que también habría más posibilidades de formar nuevas generaciones de creadores, habituados al medio escénico desde sus comienzos.

Aunque nuestro dramaturgo es consciente de que podría estar pecando de cierto idealismo, la nueva estructura administrativa que preconiza apuesta por las relaciones desinteresadas entre los órganos públicos y la cultura para que se desliguen definitivamente el concepto de teatro y el de rentabilidad. Como explica a continuación, la sociedad merece un modelo de gestión que proporcione una cultura con la que identificarse y comunicarse:

No hagamos política cultural a la medida de los empresarios de la cultura. Eduquemos al público, enseñémosle a jugar al teatro, que entienda; que si entiende, ya exigirá. Que sea un público activo, capacitado y protagonista. Por otra parte, facilitemos la creación, sin someter a los creadores a censuras económicas o burocráticas. El objetivo debe ser que público y creadores se encuentren. Quien administre debe ingeniar los mecanismos para que cuando se hable de creación no se acabe siempre hablando de dinero. Ya, ya sé que estamos en una sociedad de mercado, pero también aspiramos a una sociedad del bienestar, y al igual que el Estado suministra sanidad o educación, no entiendo por qué no cultura. Y cuidado, no propongo una cultura estatalizada (nada más anti-cultura), estoy hablando de una infraestructura de titularidad pública en la que se encuentren unos creadores con libertad para crear, frente a unos espectadores con capacidad para exigir. O sea, la utopía, ahí es nada (1997e: 66).

Con el paso del tiempo, Campos se involucró en un proyecto oficial que perseguía la renovación de las estructuras políticas y la materialización de todas aquellas iniciativas que mejorarían la situación de la dramaturgia contemporánea. Por fin el dramaturgo estaba ante la oportunidad de devolver la confianza robada a la autoría española mediante la creación del Plan General de Teatro. Jesús Campos siente que es el momento de solventar esta “cuestión de autoestima”:

Y es que la pasividad, la dejación continua, cuando no el fatalismo vivido a lo largo de las pasadas décadas nos ha llevado a esta situación ciertamente humillante en la que se nos posterga y desatiende sin que la profesión ni la sociedad hayan sabido reaccionar adecuadamente a esta pretendida desactivación del teatro. Y yo no responsabilizaría de esta situación (al menos, no en su totalidad) a los poderes públicos; nosotros, los profesionales del sector, somos igualmente responsables por no haber sabido demandar o, en su caso, exigir soluciones, propuestas, acciones imaginativas capaces de cambiar esta realidad. Y es que tal vez no seamos conscientes de la importancia del teatro como herramienta de conocimiento, o como simple recurso de ocio, y en el hábito de una sociedad democrática. Tal vez nos falte convencimiento, ser conscientes de nuestra propia importancia, tal vez todo se reduzca, sí, a una cuestión de autoestima (Campos García, 2001g: 3).

Presidido por Jesús Campos, el conjunto de dramaturgos de la AAT reparó en la necesidad de una revisión seria de las circunstancias políticas, sociales y económicas en las que se hallaba la dramaturgia española. Las líneas de investigación y de trabajo, relata Campos, abarcaban todas las facetas del hecho teatral –creación, gestión, producción, distribución, promoción, estreno– y todos los sectores en los que se desenvuelve –red de teatro público, privado, salas alternativas, circuitos comerciales–, así como todos los tipos de teatro del panorama escénico –teatro amateur, experimental o infantil, entre otras manifestaciones–. Con la elaboración del Plan General de Teatro Campos pretendía, en definitiva, regenerar los mecanismos de producción y difusión del teatro español en los escenarios, pero también desde el ámbito editorial establecer los medios necesarios para una proliferación de la literatura dramática en los centros de enseñanza, en las bibliotecas y hasta en los propios teatros. El teatro español necesitaba urgentemente recuperar su identidad con el apoyo –que no la intervención– de los órganos públicos y la lucha de los autores:

[...] por muy tozuda que sea la realidad, quienes ahora están en el poder no sólo tienen el poder de poder hacerlo, sino también la capacidad y el conocimiento de esta necesidad. A ellos, pues, les corresponde abordar con valentía esta transformación, mientras que a nosotros, como profesionales y como ciudadanos, nos corresponde exigirla (Campos García, 2001j: 48-49).

A mediados de la década de los setenta Campos ya había propuesto nuevas formas de producción teatral, como los grupos independientes o la formación de compañías, incluso de cooperativas, que también funcionaban en aquel momento. Frente a un sistema tradicional conducido por los intereses de un empresario, quien elige a los actores y al director como reclamo de público, nuestro autor se alejaba del modelo imperante del autor de teatro como creador de comedias y ponía en práctica el trabajo con su propia compañía para materializar el montaje del texto. Campos creía que era fundamental, siempre que la

aspiración fuese la creación de un teatro serio y trascendente, establecer un grupo con el que ensayar y producir el tiempo suficiente como propiciar un clima adecuado de trabajo, donde todos sus miembros se complementen bajo un mismo objetivo común o una misma filosofía.

Dentro de la dinámica de los teatros privados no sería viable este medio de trabajo, precisamente porque apenas ofrecen un mes de ensayo, “trabajando en un espectáculo impuesto y convocados desde el fichero de un empresario” (en *P.A.*, 1975: 37). Si algo tenía claro Campos es que los empresarios –y no el autor– eran los únicos con el poder necesario para favorecer el cambio en el sistema teatral. Por este motivo, sería urgente reconducir la producción teatral española, como estaba intentando en solitario el Teatro Independiente.

Campos recogía por aquel entonces dos ejemplos que podrían funcionar en la reconversión de las estructuras de producción: la primera consistiría en negociar con el empresario una obra ya elegida, ensayada y acabada; la segunda opción la rescata Campos de los circuitos independientes, de modo que las compañías no tendrían que representar en escenarios comerciales y accederían a nuevos públicos. Ambas podrían ser una respuesta válida a los abusos que comete el sistema teatral, a pesar de las dificultades que tan bien conoce Campos: “¿[Q]ue es difícil? ¡Claro! Pero ninguno de los que nos empeñamos en esto ha pensado nunca que iba a ser fácil” (en *P.A.*, 1975: 37).

Todavía con la resaca de la Transición, Jesús Campos también pretendió poner en práctica algunas iniciativas regeneradoras gracias a la posibilidad que le brindó Fermín Cabal cuando le ofreció la dirección de los Teatros del Círculo de Bellas Artes en 1984. Debido a la indiferencia, cuando no menosprecio, que vivían los autores de teatro en esta etapa, Campos procuró cubrir esas carencias desde la gestión de las salas de exhibición del Círculo, como recuerda en uno de sus artículos: “De ahí mi decisión de programar las dos, y en ocasiones las tres salas del CBA con obras de autores españoles, acotando así una reserva que posibilitara la existencia de esta especie en extinción” (2001k: 17). Junto a esta iniciativa, el autor considera que también jugaron a favor del resurgimiento de la autoría española la creación de la Sala Olimpia del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, que afortunadamente fomentaba el desarrollo de la más joven dramaturgia, y el *tallerismo*, que promovió la creación de nuevos espacios donde ampliar la formación teatral y poner en común las creaciones.

Si a estas propuestas sumamos todas las acciones que ha emprendido Campos desde su posición de autor, director y portavoz de la dramaturgia, podemos concluir que

nuestro dramaturgo ha dedicado toda su vida a la defensa de la autoría española y a la búsqueda inagotable de los cauces que posibiliten la recuperación de la identidad del teatro. Y aunque las circunstancias no son del todo las deseadas, es cierto que la labor de Campos ha conseguido importantes transformaciones para la vida teatral contemporánea, porque siempre ha creído, gracias a su naturaleza luchadora, que los cambios son posibles pese a su dificultad. Y aún sabe que la batalla no está ganada y que corresponde a los autores, ahora que las condiciones políticas son más favorables, mantener el interés del espectador para no perder la comunicación con el público: “transformarlo avanzando en una dirección concreta: la de expresar a la sociedad en su conjunto ante la sociedad igualmente en su conjunto” (Campos García, 2006g: 3). Ante este cometido el autor se encuentra solo y su único objetivo ha de ser encontrar los lenguajes adecuados que mantengan viva la emoción entre los espectadores. Por esto, el teatro merece, nos recuerda Campos, que sigamos esforzándonos para que el teatro encuentre un lugar digno en nuestra sociedad y que nuestra sociedad se sienta reflejada en los escenarios.

Para un creador no hay momentos buenos ni malos; cada momento precisa su respuesta. Cierto que hay épocas en las que es más fácil dar el trabajo a conocer, y otros en los que las dificultades son mayores, pero esas son circunstancias ajenas a lo que es fundamental en nuestro trabajo. El creador tiene un compromiso, ante todo, consigo mismo, y en segundo lugar, ante la sociedad a la que se dirige y de la que, de algún modo, es portavoz. A partir de ahí la aventura es absolutamente individual; se trata de crear signos con los que comunicar lo que los lenguajes cotidianos no consiguen expresar; y es aquí donde el creador está siempre sometido a la tensión de tener que arriesgarse en las corrientes culturales que le precedieron y a un tiempo arriesgarse a la creación de esos nuevos signos cuya eficacia está aún por contrastar: tradición y vanguardia. Y así, si por un aparte es necesario apoyarse en aquello que no es común para poder entendernos, es igualmente fundamental el que individualicemos nuestra voz si queremos hacernos oír (Campos García en La Tarasca, 2001: 11).

CAPÍTULO IV
TEMAS PRINCIPALES
DE LA OBRA DRAMÁTICA DEL AUTOR

4. TEMAS PRINCIPALES DE LA OBRA DRAMÁTICA DEL AUTOR

Antes de comenzar el análisis de los rasgos temáticos de Jesús Campos García, en el que nos centraremos en los principales debido al extenso número de obras de su corpus dramático, debemos señalar que todas las obras escritas por el autor, tanto las breves como las extensas, están marcadas por una fuerte actitud de compromiso político que cuestiona, descompone, trasforma, violenta e invierte los valores del mundo que conocemos. A pesar de la disparidad temática y de la pluralidad de lenguajes o formatos con los que los asuntos teatrales son abordados, existe un intenso afán de denuncia que atraviesa el conjunto de obras de nuestro dramaturgo. Sus textos, en combinación con una puesta en escena atrevida, conforman ejercicios políticamente irreverentes, socialmente comprometidos e ideológicamente controvertidos. En este espacio de resistencia y compromiso, el autor arroja sobre los escenarios altas dosis de reflexión y pensamiento, adoptando una actitud crítica –e ineludible, por otra parte– ante aquellos acontecimientos o comportamientos que sumergen al ser humano en una espiral de violencia contra sí mismo. Como lo definió el profesor García Teba (2002: 289), el teatro de Campos García es un “mecanismo de provocación y trasgresión” que explora la naturaleza humana desde un punto de vista social, político y personal.

En este sentido, la cuestión del poder constituye una de las mayores preocupaciones del autor jienense que, tal y como explicamos en el capítulo anterior, también estaba muy presente en su prosa ensayística. El dramaturgo analiza las múltiples manifestaciones del poder, es decir, las diferentes formas de dominación, tropelía y corrupción que dañan las relaciones de carácter laboral, político, social y personal. El individuo, independientemente de que se encuentre en un espacio público o en uno privado, debe enfrentarse –cuando no resignarse por la violencia incisiva del sistema– a diversos abusos de poder en una lucha de la que, por lo general, no saldrá victorioso.

La pieza dramática que con mayor profundidad reflexiona sobre este asunto sería *La cabeza del diablo*, en la que se aproxima desde diferentes perspectivas al proceso de degradación personal al que se someten aquellos individuos que ambicionan ciegamente el poder. A medio camino entre el mito de Fausto y el príncipe de Maquiavelo, este drama histórico presenta la corrupción moral de Gerberto de Aurillac y, al mismo tiempo, la corrupción política que singularizó el convulso final del milenio pasado. La pérdida de valores que plantea Campos en lo personal y en lo social adquiere un profundo sentido político como análisis del pasado y como consideración del presente (Serrano, 1999: 13),

precisamente porque se establece cierta identificación entre los dos cambios de milenio para analizar las actuaciones del poder en contextos aparentemente alejados.

El protagonista de la historia, Gerberto de Aurillac, es un teólogo con inquietudes científicas que desde su juventud se encuentra perdidamente obsesionado con el hallazgo de la cabeza del diablo. En una sala del sacro Vaticano y ante el mismo papa Juan XIII, confesaba el que sería arzobispo de Reims: “Nada excita tanto mi curiosidad como la revelación de ese misterio. Mi único afán es alcanzar el origen del mal, desentrañar su alquimia, comprender su naturaleza” (Campos García, 1999a: 51). La búsqueda de este quimérico artilugio está motivada por los planes de reforma –que podrían resumirse en la unión de la política y de la religión, el Estado y la Iglesia hermanados para resolver la desintegración interna de Roma y aplacar los avances del islam– que Gerberto desea para la cristiandad y que cree solo poder lograrlos a través del poder ilimitado de la cabeza del diablo. A pesar de los valores fraternales que propugnaba el cristianismo primitivo, Gerberto pretende restaurar la espiritualidad a través de la violencia y beligerancia, pues su proyecto es la conquista de los Santos Lugares. Esta misión, que implicaría la alianza de reyes, clérigos y caballeros contra el infiel, es la que trasmite a emperador Otton II y posteriormente a su hijo Otton III. Persuadido por las ideas del arzobispo francés, el emperador en su lecho de muerte expresará su última voluntad: “desde Santiago a Jerusalén, la Cristiandad sea una, bajo la autoridad de un solo Papa y un solo Emperador; ambos unidos en la Ciudad de Roma” (67).

A medida que avanza la acción, la ambición política y el envilecimiento moral de Gerberto irán aumentando hasta hacer desaparecer su propia espiritualidad. Aquello que considera “el triunfo del espíritu frente al mal” (125) se ha transformado en actos oscuros que subrayan la pérdida de integridad del personaje. Esta evolución se materializa en las cuestionables actuaciones de Gerberto, sobre todo aquellas que tienen lugar en el tercer acto. En el campamento de Otton III, el teólogo inventor anima al emperador a la venganza despiadada y el castigo físico contra los traidores de la cristiandad, que serán Juan XVI, Crescenzo y su mujer, a pesar de los remordimientos y la culpabilidad: “padezco la pugna entre lo que deseo y lo que ha de hacer para conseguirlo; que precisamente, y he aquí de nuevo la paradoja, es justo hacer lo que no deseo (155). Durante el periplo vital y moral del protagonista, recorreremos junto a Gerberto diversos espacios geográficos y culturales que reproducen un contexto histórico marcado por la batalla de tres fuerzas –Estado, nobleza e iglesia– que ambicionan el poder y que para conseguirlo recurren a la traición, los atropellos y las intrigas.

La compleja situación de la cristiandad en este cambio de milenio se cristaliza en la obra a través de las muchas menciones de los personajes sobre el peligroso estado del Vaticano, espacio privilegiado del cristianismo y convertido ahora en hervidero de conjuraciones de los hombres de iglesia. En el viaje de Gerberto de Aurillac a la biblioteca del Vaticano, Ramón Borrell, conde de Barcelona, advierte al joven de los riesgos que esconde la santa sede de la iglesia católica: “una opinión inconveniente puede abrirnos la losa del sepulcro, que en esta santa ciudad se escancian los venenos con más generosidad que en Cataluña los vinos” (44). En la misma escena, Juan XIII y Gerberto conversan igualmente sobre la delicada situación en que se halla Roma, resumiendo así una larga historia de crímenes y traiciones que ayudan a comprender el alcance de la revuelta que acaeció en la capital italiana entre la nobleza, capitaneada por Crescenzo, y la iglesia, como explica el propio Gerberto: “En apenas un siglo, los papas y antipapas rebasan con mucho la treintena; los más, canonizados con intrigas y no pocos depuestos con venenos. Pues bien, ni con revueltas ni con represiones se pondrá fin a tanta felonía” (49).

La imagen que construye Campos García de una religión disgregada y corrompida es muy amplia y la pérdida de los valores espirituales se proyecta como un fenómeno común a todas las creencias y no exclusivo de la cristiandad de finales del milenio pasado. La codicia y el fanatismo también están reflejados en la obra en los actos despóticos que cometen los representantes del islam. La conquista y destrucción de la catedral de Santiago en nombre de la fe, el incendio de bibliotecas y el saqueo suponen una ostentación del poder y una demostración de la fuerza e intransigencia de los califas. Como confiesa Almanzor a su viejo amigo Gerberto, “son muchos los cabos de la urdimbre en la que se teje el poder” (92).

En este contexto en el que la injusticia queda impune y el beneficio personal se impone a la integridad Campos encuentra el escenario perfecto para el análisis de las oscuras relaciones entre el poder y el individuo. Con anterioridad a *La cabeza del diablo* el dramaturgo ya había explorado este espinoso asunto en varias de sus composiciones, especialmente en aquellas que pertenecen al primer bloque de obras. El contexto autócrata de la posguerra franquista y la imposición de los valores del régimen configuraron una sociedad encerrada en sí misma y ahogada por la represión ideológica. Esta idea del poder como sistema que oprime al individuo y bloquea cualquier intento de libertad es la que utiliza Campos como materia dramática en sus primeras piezas.

Es mentira y la pieza infantil *Blancanieves y los siete enanitos gigantes* llevan a escena el conflicto que surge del enfrentamiento del binomio que forma la figura del

opresor y del oprimido. La relación abusiva la establece en la primera obra la mujer que mantiene en cautiverio a su hermana, a la que maltrata física y psicológicamente, mientras que en la segunda es la reina despiadada que esclaviza a todo un pueblo con engaños y amenazas. El concepto del poder se representa de una forma más abstracta e imprecisa que en obras posteriores y los personajes que lo encarnan responden a un fin alegórico más que a un desarrollo psicológico o emocional.

Por el contrario, en obras como *Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura, Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú y En un nicho amueblado* las relaciones opresivas entre el explotador y su víctima son sustituidas por una sensación general de contención que se extiende a todas las esferas de la vida del individuo. La falta de oportunidades, el destino fracasado y la imposibilidad de libertad configuran una atmósfera irrespirable que simboliza el ejercicio abusivo del poder por parte del sistema. En estas piezas asistimos al intento frustrado de los personajes de contravenir las convenciones sociales y, por tanto, de escapar del engranaje opresivo. Estos seres, a los que han extirpado la voluntad y la esperanza, luchan inútilmente contra unas instituciones –Estado, iglesia, censura y matrimonio, herramientas de control de la sociedad de posguerra– que acabarán sometiéndolos de manera trágica.

De las tres obras citadas, *Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura* es la que propone un tratamiento del poder más concreto al vincular el sistema opresor con el mundo del teatro. Más allá del enfrentamiento entre dos formas opuestas de entender la creación, una más cercana al éxito comercial y otra al compromiso estético e ideológico, el dramaturgo profundiza en las relaciones que establece cada tipo de autor con el poder, como explica a continuación Muñoz Cáliz en el análisis preliminar de la obra (1997: 9): “[e]l verdadero conflicto, pues, no será tanto el que existe entre los dos artistas como el de ambos con el aparato represor de un sistema esencialmente hipócrita en el cual también juega un papel importante la falsa moral religiosa”.

El autor comercial ha pactado tácitamente con el régimen para poder acceder a los escenarios. De hecho, cuando explica el argumento de su nueva comedia él mismo la califica de comercial (Campos García, 1997c: 41) por los abundantes enredos y el tono amable, mientras que la mujer, que simboliza la censura, destaca la integridad moral e ideológica que respalda los valores del régimen. La relación de conveniencia entre este y el sistema es definida por el dramaturgo intelectual como una perfecta simbiosis entre dos seres de distinta especie que buscan beneficiarse mutuamente. Y añade sobre las concesiones y la falta de compromiso político de su compañero de oficio:

AUTOR.- ¿Escribir? ¡También escribe el cronista de fútbol! Y el soldado cuando le escribe a la novia... ¡Escribir! [...] sabe el momento justo en que debe provocar la hilaridad. Tiene sentido del ritmo. Su estilo es precioso y preciosista. Y por si todo esto fuera poco, no tiene ni una sola falta de ortografía²²⁵. (*Irritado*.) Pero escribe con el mismo tipo de letra Hitler que Santa Teresa de Jesús. Igual defiende, con el mismo ardor, los intereses de la banca privada que la subida del salario mínimo. Y a sus obras... a sus obras les escribe dos finales, para luego acabarlas según le convenga al gobierno de turno (16).

La mujer, en cambio, no se muestra tan entusiasmada con los asuntos trascendentales y los procedimientos estilísticos vanguardistas. Desterrado de los escenarios y confinado a experimentar en el salón de su casa, el autor es privado de decir la verdad al público y hasta a sus propios hijos. Al ver a su marido explicarles la inutilidad del trabajo, la mujer, acorde a su labor censora, le espetará airada: “¿La verdad? ¡Qué barbaridad! A los niños no se les deben decir esas cosas. Yo diría que ni a los mayores. ¡Pero a un niño! ¿No ves que puedes soliviantarlos [...] Habría que evitar que nunca, óyeme bien, nunca, llegaran a entender lo que hay detrás de esa inutilidad” (19).

Es inevitable pensar en las numerosas correspondencias que *Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura* establece con la pieza breve “El profanador de sepulturas”, escrita en fechas muy posteriores y, por tanto, en un contexto ya emancipado de la represión del régimen. A pesar de las diferencias cronológicas y de la aparente libertad de la sociedad democrática, el planteamiento temático es igual en ambas composiciones. El poder ejerce la misma presión sobre el arte, aunque varíen las estrategias de control –no olvidemos que es la misma idea que ha manifestado el dramaturgo en varios de sus artículos periodísticos–. Así lo afirma el protagonista de esta pieza breve: “Ayer un muro, hoy la algarabía. Cualquier cuchillo vale. El caso es impedir” (Campos García, 2015: 237).

Campos García nos presenta de nuevo al artista silenciado por el sistema administrativo, pero esta vez adentrándose en las repercusiones que sufre el autor silenciado. Por un lado, el estado permanente de incomunicación con el público convierte al artista en un ser incapacitado y anulado: “Lo silenciaron tanto que enmudeció, y ahora ya solo puede pronunciar silencios” (227). Por otro, las censuras impiden que el artista hable a la sociedad de su tiempo, desactivando así el sentido de la obra y su eficacia. Es

²²⁵ Pensamos que este comentario podría ser un guiño del autor al episodio de carácter autobiográfico con la Junta de Censura, pues algunas de las críticas que recibió de los vocales aludían directamente a las faltas de ortografía que no habían sido corregidas en el texto de *Furor*, la obra que presentó a la Junta.

precisamente por esta razón que el autor silenciado identifica la actividad censora con el oficio de un profanador, ya que ambos trabajan con materia muerta:

EL HOMBRE.- Usted sazona, adereza, condimenta el despojo de las palabras. Usted las manipula para que resulten comestibles cuando ya están podridas. Este es su oficio. Y, de tanto bregar con la carroña, un rictus cadavérico se adueña de su cara. Esa mirada suya, que parece de cera, seguro que la obtuvo en pago a sus servicios. Mal oficio el de la exhumación, que nada impregna tanto como la muerte. [...] Podría tener voz propia, inaugurar palabras, arriesgarse a vivir; y se ha conformado con hurgar en los cementerios para vestirse con mortajas ajenas (241).

A diferencia de *Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura*, el final de “El profanador de sepulturas” es, como también lo definió Santos Sánchez (2015: 258), esperanzador porque prevalece a todas las censuras un espacio inaccesible e inviolable, que es la imaginación del artista y que en el texto es referida como la facultad de “volar por dentro” (Campos García, 2015: 240). Al carecer de esta capacidad, el funcionario no consigue sobreponerse al encierro. La cabeza parlante que emerge sorpresivamente del escritorio le pide al Visitante que coloque una toalla en suelo y que la transforme en su cabeza en una isla brillante que le enseñará el camino hacia el mar. Sin embargo, el Visitante encuentra este juego absurdo y su falta de imaginación hará que desaparezca la luz que emanaba de la toalla y, por tanto, una posible salida de la habitación acorazada. Lo mismo sucederá con la ventana y el armario que se aparecen en la mente del autor y se diluyen en la del Visitante, una bifurcación de la realidad que encarna el enfrentamiento entre la imaginación y la razón, otro de los asuntos, según veremos en páginas posteriores, recurrentes en la dramaturgia de Campos García.

Por otro lado, “Las escaleras”, publicada recientemente aunque compuesta en la década de los sesenta, contiene un episodio muy explícito de carácter farsesco sobre la censura que Campos García vuelve a personificar, como en *Matrimonio...*, en la figura de una mujer. Durante la recitación de un romance en la calle, una señora vestida de censura amordaza con las manos al músico ambulante para evitar que se pronuncien en voz alta ciertas estrofas de contenido erótico. Estas partes son cantadas mediante ruidos nasales y solo al finalizar la materia prohibida la censura desaparecerá del escenario.

También en relación con la cuestión del poder, el segundo bloque de piezas teatral incluye una obra para la infancia y la juventud que aborda la corrupción de los sistemas políticos. Si *Blancanieves y los siete enanitos gigantes* denunciaba un régimen opresor que se identificaba con la realidad histórica y política española, *La fiera corrupta*, en cambio, plantea una crítica a una forma de gobernar, aquella que utiliza la extorsión y la

deshonestidad como mecanismos de funcionamiento. En el país ficticio del Muermo, algunos miembros de la corte real simpatizan con el mezquino negocio del narcotráfico para beneficiarse económicamente de esta lacra social.

El chambelán del rey es el artífice que mantiene activo el entramado de las drogas, que en la obra cobra la apariencia de un terrible dragón que acosa a la juventud del reino. Para asegurar la pervivencia de su negocio, el astuto consejero manipula al rey aconsejándole con insistencia que mantenga con vida al dragón para favorecer el sistema económico, a pesar de la pestilencia que infecta la sala del trono real. La entereza moral del monarca, que irá ganando en autoridad y firmeza a medida que avanza la acción, contrasta con los engaños y argucias del chambelán, entre las que destacan la falsificación del libro de instrucciones del reino, la reducción del consejo de sabios a un único miembro, que, como no podía ser de otra manera, es él mismo, y la prohibición de pronunciar aquellas palabras que aluden a los problemas del feudo.

En el conjunto de obras compuestas ya en el siglo XXI, Jesús Campos también explora otras manifestaciones del poder que van más allá de la dimensión política. Nos estamos refiriendo a la represión ideológica que atenta directamente contra la libertad del individuo y que promulgan las instituciones de la religión católica. Esta idea es la que plantea el dramaturgo en *d.juan@simetrico.es*, donde subyace una crítica mordaz de aquellos valores cristianos que sancionan la libertad sexual. A través de esta transgresora reescritura del mito más popular de las letras hispánicas, Campos García cuestiona el dogma que utiliza el miedo y las amenazas como instrumento de control y sometimiento.

En esta comedia, el abuso de poder es ejercido por los Hackers de Cristo, una prelatura virtual que controla la conducta sexual de los individuos enviando virus informáticos y apelando a los viejos conceptos de castigo divino y condena eterna. El dramaturgo ha sustituido el mundo de la Contrarreforma por un entorno contemporáneo fácilmente reconocible, como es la universidad, para presentarnos un organismo fuertemente jerarquizada en la que el control coercitivo de sus miembros está muy presente. El nuevo don Juan se muestra temeroso de vulnerar las rígidas normas de esta institución y advierte a Inés, prófuga de la secta católica, de los peligros de la misma: “Son aguas turbulentas, con sobredosis de tiburones. Ríos revueltos, donde no siempre es fácil saber nada y guardar la ropa” (Campos García, 2009b: 29).

Como cualquier sistema oligárquico, todo intento de subversión de los valores establecidos será duramente castigado. Inés, obstinada en revelar la hipocresía moral de los hombres de iglesia y en dismantelar una doctrina represora muy cercana a la

Inquisición, es perseguida por la orden hasta que es finalmente derrotada. El episodio del escándalo sexual en el que se ve implicado el rector de la universidad es una muestra del poder que ostenta la prelaturo. Con apenas una llamada, la noticia del encuentro sexual entre Inés y el rector se convierte en una hazaña casi milagrosa. Comparado con la tentación de San Antonio, los medios de comunicación confirman que la integridad moral del hombre de dios ha sido puesta a prueba por el diablo, que se le apareció en forma de mujer:

LOCUTOR: ... y con el propósito de confirmar la naturaleza diabólica de tan turbadora aparición, el rector inclinó la cabeza para olfatear la carne tentadora, con la mala fortuna de que, justo cuando su nariz husmeaba la zona más pestilente, entraron los reporteros e hicieron las fotos que mañana publicará la prensa, y en la que ustedes mismo podrán comprobar que no son lo que parece (Campos García, 2009b: 83).

Al final, el único modo posible de vencer a la secta no será la batalla física –tanto Inés como Juan fracasan en sus tentativas y a ambos les sobreviene la muerte–, sino que se trata de una batalla que ha de librarse en un plano ideológico. Para ello, es preciso cuestionar las creencias fundadas en la ignorancia, como la idea de pecado, cielo o infierno, y desaprender aquellos conceptos previamente interiorizados. Precisamente el consejo que le brinda Inés a Juan cuando el convidado de piedra amenaza con el juicio final y la condena eterna es el descreimiento y la negación del imaginario cristiano para salvarse a sí mismo. Si no se cree en algo, simplemente deja de existir, como dice la propia Inés: “el infierno para quien se lo crea” (107); y también Juan responde con similar irreverencia cuando el rector explica los suplicios que sufre en el averno: “Es lo que pasa por inventar torturas y tormentos, que te los crees y luego los padeces” (102).

Asimismo, en *d.juan@simetrico.es* el concepto de juicio final es deconstruido nuevamente por Inés al afirmar con mucho humor que no es a Dios a quien debemos rendirle cuentas sino a nosotros mismos: “el Juicio Divino viene a ser algo así como un autoservicio. [...] Te mueres y tú mismo, sin tener que hacer colas, te sirves lo que crees que te mereces” (107). La identificación del juicio ante Dios con un autoservicio aparece también en otras piezas, como en el texto breve “Danza del Orden Nuevo”, ya que el cuestionamiento de las convenciones religiosas que condicionan el comportamiento de los individuos es un asunto que reaparece con frecuencia en la producción teatral de Jesús Campos. En esta última obra, la visita de la Muerte suscita en Clemente una dilatada reflexión sobre la constante necesidad del catolicismo de reafirmar sus creencias, sobre todo en las relacionadas con los procesos posteriores a la muerte –esto es, una vez más,

el binomio cielo-infierno, la condena del pecado y el juicio divino-. El protagonista de este monólogo concluye que estas ideas superan el dogma cristiano por ser nociones inherentes al ser humano:

CLEMENTE.- [...] Lo que pasa es que los cristianos, como lo comercializan todo, puesta hasta parece que es invento suyo, pero tanto el cielo como el infierno son patrimonio de la humanidad. Desde que distinguimos el bien del mal, el premio y el castigo forman parte del código genético y así no hay quien se escape (Campos García, 2015: 50).

A tiro limpio retoma nuevamente la utilización de los principios cristianos para infundir miedo a través de la figura del ángel custodio. Sin perder el tono humorístico de las obras anteriores, Campos García propone a un ángel de la guarda fuera de lo común que intenta disuadir a un hombre del suicidio con diversas amenazas. Este le recuerda al suicida que un acto como el que pretende llevar a cabo condenaría su alma para la eternidad. En esta obra y en la anterior, “Danza del Orden Nuevo” –cuyas coincidencias temáticas nos hacen pensar en que esta podría haber sido el hipotexto de *A tiro limpio*–, abordan la exaltación de la religión, pero muy especialmente el fanatismo de las creencias políticas.

Ambos textos nos muestran a un protagonista enaltecedor de la ideología fascista. En “Danza del Orden Nuevo”, Clemente confiesa haber trabajado como torturador del ejército franquista. Aunque su discurso final parece transmitir cierto arrepentimiento, sus últimas palabras antes de morir celebran el Orden Nuevo, es decir, el sistema político abanderado por la Alemania Nacionalsocialista durante la Segunda Guerra Mundial para la organización política, social, étnica y económica de Europa. El proyecto del joven suicida de *A tiro limpio*, cuyo historial político revela un pasado ultraradical como miembro de diferentes partidos políticos y asociaciones de valores totalitaristas, consiste justamente en instaurar este Orden Nuevo.

En la apoteosis final, en la que se autoproclama dirigente del nuevo movimiento nazi, el suicida grita desde el balcón: “Hay mucha gente joven que anda por ahí sin ilusión, sin ideales y sin futuro; que cuando conozcan mi mensaje me seguirán hasta la muerte”²²⁶. El dramaturgo advierte de la peligrosidad de los pensamientos radicales que se fundan en la ignorancia y castigan con violencia la diferencia. Al final, poco importa que sean las creencias religiosas o los principios políticos porque el miedo y la manipulación funcionan en ambos casos como herramientas de sometimiento.

²²⁶ *A tiro limpio* es una obra inédita, de manera que no podemos indicar los datos que requiere la cita.

La concepción de la religión vinculada al fanatismo y a la regulación del orden moral a través del miedo es la que condenaba Gerberto de Aurillac en *La cabeza del diablo*. Desde el púlpito de la Sala Capitular de la Escuela Catedralicia de Reims, pronunciaba las siguientes palabras ante toda la corte del emperador Otton II:

GERBERTO.- El hambre, las epidemias o el cataclismo que nos pueda sobrevenir con el fin del milenio, no pueden ser los pilares sobre lo que se asiente nuestra fe. Mientras no nos acerquemos a Dios valiéndonos del uso de la razón, en nada nos diferenciaremos de esos hechiceros que amenazan con la ira de falsas divinidades para sumir al pueblo en la ignorancia y la superstición (Campos García, 1999a: 53).

Aun a riesgo de ser acusado de herejía, Gerberto defiende una noción de la creencia espiritual que es compatible con la razón, el conocimiento y la ciencia. Por ello Gerberto reprobaba igualmente la quema de todas las bibliotecas de la ciudad que emprendió Almanzor por petición de los Alfaqúes, un grupo exaltado que pensaba que el conocimiento de la filosofía, la astronomía o la alquimia corrompían la moral de la juventud. Ante la desaprobación de Gerberto, quien entiende este acto fanático como un crimen contra la “memoria de la humanidad” (95-96), Almanzor le responde: “Si esos libros decían lo mismo que el Corán, era innecesarios; y si era contrario, eran intolerables” (96).

La primera pieza que publicó a finales de la década de los cincuenta, *Tríptico*, anunciaba de alguna manera esta tendencia temática. El enfrentamiento violento entre dos creencias diferentes, el politeísmo grecolatino y el cristianismo, servía al autor para profundizar en el proceso en que la fe torna en fanatismo. Mientras unos celebran ilusionados la llegada del redentor, Salomé avisa de los actos destructivos que acaecerán en esta estéril batalla: “Nosotros, para empezar, vamos a contar la cabeza de Juan Bautista. Después mataremos a los niños. Vamos a cortar la cabeza de todo. [...] Mataremos la rectitud, la inocencia... Lo mataremos todo” (Campos García, 1959: 19-20). En la segunda parte de la pieza se recrea un *tableau vivant* de la Pasión de Cristo, símbolo indiscutible de la intransigencia y la exaltación de una religión frente a otras.

En relación con la cuestión religiosa, encontramos, por otro lado, que la crítica a la doble moral cristiana también tiene una notable presencia en la dramaturgia de Jesús Campos García. Este asunto es justamente el que pretenden evidenciar la vindicadora Inés y su compañera Ana Pantoja en la obra *d.juan@simetrico.es*, en la que aquellos que condenan el goce sexual y el deseo erótico son los mismos que sucumben a las tentaciones de la carne. Ana Pantoja planea como venganza contra los responsables de la prelatura

virtual un acto pasional y violento, pero Inés, por el contrario, está convencida de que la única manera de desenmascararles es demostrando la hipocresía moral de la orden. Así lo explica a su amiga en su estrategia para dismantelar la imagen de no pecadores de los hombres de iglesia: “Tienen dinamita entre las piernas –le dije–, y si conseguimos que les estalle la bragueta lograremos resultados mucho más contundentes” (Campos García, 2009b: 49).

La primera tentativa consistía en desnudarse en mitad de la cena protocolaria del rectorado con la poco creíble y manida excusa de que una cucaracha se había colado en su vestido de noche. Las miradas furtivas al cuerpo desnudo y el flirteo de los devotos con la acompañante de Juan eran pruebas suficientes para hacer tambalear la integridad de la prelatura, quien, a su vez, decide abrir un expediente reglamentario a Inés y Juan por la inapropiada hazaña. Inés, en revancha, concibe un nuevo plan de idénticas estrategias que desatará el escándalo sexual entre la aparentemente inexpugnable Orden de Dios.

Si en la versión original la venganza y el castigo se imponían a través del duelo, que conducía irremediamente a la muerte de uno de los partícipes, en la reescritura de Campos García el asesinato adquiere una dimensión metafórica. La muerte del responsable de la prelatura, el mismo rector que abrió el expediente, es equivalente a la destrucción de su imagen pública y al develamiento de su propia inmoralidad. De tal manera, Inés seduce al superior y Juan captura con una cámara la comprometida situación de carácter explícitamente sexual para venderla a la prensa. Por eso, cuando la pareja hablaba de magnicidio en realidad estaban refiriéndose a la trampa carnal y en lugar de darle un cuchillo como arma homicida Inés entrega a Juan un teléfono móvil con cámara de fotos. Se trata, por tanto, de una burla que va más allá de la venganza personal, ya que procura desestabilizar el imaginario ideológico hipócrita de una prelatura obsesionada con las prácticas sexuales de los individuos creyentes o ateos, como explica este don Juan del siglo XXI:

Sevilla, España, Europa, el mundo entero volverá a preguntarse, si es que aún queda en el mundo quien se pregunte algo, por qué sigue la iglesia obsesionada con nuestros genitales; y esa violencia pastoral, que es que no dejan ni pecar a gusto. Y ése es, precisamente, el sentido que tiene para mí. El sentido de airear los sinsentidos (Campos García, 2009b: 97).

El mismo asunto es abordado desde un punto de vista diferente en la pieza corta “Es solo una enfermedad”, un monólogo que deja al descubierto la doblez moral de un

sacerdote cargado de prejuicios que entiende el sida como un castigo divino para los homosexuales. La resolución de la pieza –que recuerda en su planteamiento a la pulga dramática “Las olas”, de Moreno Arenas– revela que él mismo padecía la misma enfermedad que atribuía a “degenerados” y “pecadores” (Campos García, 2015: 117). En el conjunto en que se encuentra esta minipieza, *Entremeses variados*, también se recogen otros dos textos breves que tratan la cuestión de la hipocresía moral, pero en esta ocasión el tema se desvincula del contexto religioso para analizarlo como un aspecto inherente a la naturaleza humana.

Con sentido del humor y un estilo lingüístico que conecta directamente con el teatro del absurdo, “Depende” es un brevísimo que reflexiona sobre la intransigencia del hombre contemporáneo ante los demás y la infinita comprensión ante sí mismo. “El olor de las metáforas”, en cambio, presenta un tono más serio para deliberar sobre el espinoso asunto de la pedofilia desde un punto de vista ciertamente inesperado. Un consumidor de pornografía infantil, no exento de culpa, acusa a la sociedad actual de ignorar esta lacra, como explica en su monólogo: “basta con pisar el tercer mundo un solo día para saber que los niños no le importan a nadie” (131). Por ello, si bien asume su responsabilidad, se reconoce al mismo tiempo víctima de la hipocresía moral de un sistema corrupto e interesado.

En esta desintegración de la que son inculpadas las sociedades occidentales contemporáneas, los medios de comunicación juegan un papel fundamental, ya que son denunciados por el tratamiento morboso de los contenidos infantiles y su libre circulación en la red. De hecho, fueron diferentes reportajes televisivos los que despertaron el interés del hombre encarcelado: “No digo que fuera una campaña de promoción, aunque no se me ocurre qué podrían haber hecho que fuera más eficaz. Aquellas fotos insuficientemente pixeladas surtieron el efecto previsible” (130). La facilidad y la inmediatez del acceso al mercado de la pornografía infantil en Internet descubren un negocio inmundo que nadie parece impedir.

Otras piezas que formaron parte del reportaje de la sociedad actual que supuso *Entremeses variados* revelan la preocupación del autor por los grandes medios de comunicación del siglo XXI, que han reemplazado los principios morales por la morbosidad y la manipulación. “El famoseo” constituye una crítica en tono paródico de los programas del corazón que, por afán comercial, trivializan asuntos graves, como, en este caso, la violencia de género:

PEDORRÍTA.- ¿Pero para qué, si a mí las *guantás* me las vende mi agente?

LA GUARRELE.- ¿Luego lo reconoces?
PEDORRÍTA.- Guarrele, mujer, ni que te hubieras caído de un guindo.
LA GUARRELE.- Oye, guapa.
PEDORRÍTA.- Aquí iba a estar yo con el ojo *morao* si no hubiera exclusiva.
EL GUARRIÑAS.- ¿Pero qué exclusiva ni qué exclusiva? La exclusiva sería que tuvieras el ojo normal.
PEDORRÍTA.- Oye, pues si quieres, lo hablamos y lo traigo *lavao*.
LA GUARRELE.- Sí, pero eso será la próxima semana.
EL GUARRIÑAS.- No nos fallen y podrán ver en exclusiva el ojo lavado de Perroíta (100-101).

Desde la posición de dos músicos parados, la pieza breve “Pena y Pene” nos presenta un mundo artístico regido por la moda, la audiencia y la publicidad. La visibilidad en los medios de comunicación a través de noticias polémicas y promociones se convierte en un factor de éxito frente a la propia calidad del producto musical. La influencia de los medios repercute directamente en los gustos del público, a quien se le ha acabado por contagiar la complacencia por el morbo y la controversia. De ahí que el plan de Pene para alcanzar el estrellato sea componer un disco adaptado a los nuevos y volubles gustos del público para después disparar las ventas gracias a la noticia del suicidio de la pareja musical.

En la pieza extensa *A tiro limpio* también se cuestiona el acusado sensacionalismo de los medios de comunicación y el interés del receptor por el dato o la imagen morbosa. El encuentro entre dos fotógrafos en una situación límite permite realizar al dramaturgo una crítica mordaz sobre la frivolidad y la indolencia de los *mass media*, como podemos observar en el siguiente relato de uno de los reporteros: “Ayer mismo, hice un reportaje... ¡Qué fotos! La chica, preciosa. Y qué morbo, así: medio desnuda, medio ensangrentada. De premio. Esta mañana se publicó. Me hubiera gustado que la viera”²²⁷. La crítica se agudiza al convertir un reportaje profesional sobre un posible suicidio en una irrisoria sesión de fotos de posturas artificiales que recrean los últimos minutos anteriores a la caída. Es más, el suicida, que comparte el mismo oficio, no solo se compromete a caer en una buena postura para la foto que publicará el periódico, sino que también promete lanzarse antes de que cierren la edición para que el fotógrafo pueda llevarse la exclusiva.

De la misma manera, la parodia al imperio del sensacionalismo y la morbosidad alcanza también el lado del espectador. Una multitud de personas se agolpa debajo del edificio en el que se halla el suicida para contemplar con detalle el proceso completo, pero el personaje que mejor encarna la insensibilidad y la indiferencia del público actual

²²⁷ Véase la anterior nota a pie de página.

es la vecina del balcón contiguo. El dramaturgo nuevamente invierte la percepción natural con intención paródica y transforma un suceso trágico en una celebración suntuosa, de modo que a medida que avanza la acción la vecina irá arreglando su vestimenta y su peinado, como si de una boda se tratara, para presenciar el suicidio de su vecino. Al percatarse de la llegada de las cámaras de televisión, la indiscreta vecina se retoca el peinado, se recoloca la blusa y felicita al suicida por el éxito del gran acontecimiento que está a punto de sobrevenir.

Por otro lado, como medio de comunicación y nueva herramienta tecnológica, Internet adquiere por sí mismo un gran peso en la producción teatral del autor y en algunos casos llega incluso a funcionar como un elemento fundamental en la configuración del conflicto dramático o en su resolución. Seguramente haya sido Jesús Campos uno de los primeros dramaturgos en situar Internet como protagonista de sus dramas²²⁸ o, en el caso de *Naufregar en Internet*, como metáfora que explica la confusión mental de un hombre que niega sistemática el accidente mortal que ha sufrido. Como explica Campos García (2000f: 98-99), se trata de la reconstrucción desde el punto de vista de “alguien que no recuerda qué pasó, que no quiere recordar qué pasó, que se niega a admitir lo que pasó, nos cuenta, con su negativa, qué fue lo que realmente pasó”. Internet, entonces, con sus cables y sus muchas conexiones virtuales irán cercando al protagonista hasta hacerlo zozobrar simbólicamente en la red.

En *d.juan@simetrico.es*, en cambio, funciona como un elemento dramático integrado en la acción de la nueva versión 3.0 del mito donjuanesco. De acuerdo con el profesor Fernández Insuela (2009: 10), la obra reflexiona “críticamente tanto sobre el estricto mito como sobre la realidad de un presente dominado por la técnica informática”. La actualización del clásico consiste precisamente en la construcción de un universo en el que todo se desarrolla en el plano virtual. La orden de los Hackers de Cristo actúa a través de la red para infectar de virus apostólicos los ordenadores de los consumidores de pornografía, labor que asume el mismo don Juan, pues supone “otro modo de batirse en duelo” (Campos García, 2009b: 31). Las cartas se han sustituido por correos electrónicos y llamadas telefónicas, los espadachines de capa y espada por videojuegos de lucha y hasta el Convidado de Piedra se aparece en la noche de difuntos a través de un monitor.

²²⁸ Esta tendencia a incluir en los textos el espacio virtual como un soporte clave para el desarrollo de la acción dramática es cada vez más visible en el teatro actual. Valgan como ejemplo las obras teatrales que citamos a continuación: *Soy una ciborg, ¿y qué?*, de Nieves Mateo; “24/7”, última entrega de la *Trilogía de la juventud*; *Te quiero, muñeca*, de Ernesto Caballero; *Tras la puerta*, de Diana I. Luque y *WhatsApp*, de Juana Escabias.

En definitiva, como explica el autor (en Perales, 2008: en línea), “[l]a violencia se ejerce en Internet”.

Tanto *Naufregar en Internet* como *d.juan@simetrico.es* presentan, aunque la primera con mayor profundidad, un asunto de carácter existencial que recorrerá repetidamente la producción de Jesús Campos García: la muerte. La experiencia de la muerte vivida por diferentes individuos y enfrentada de múltiples maneras es para el autor un gran misterio que es preciso desvelar e igualmente afrontar (Campos García en Martín, 2002: en línea). Aun consciente de no ser un “buen estímulo para el consumo” (Campos García, 2002a: 61), el dramaturgo siente la necesidad de profundizar en esta realidad incontestable e incómoda en sus textos dramáticos, como explica a continuación en la Nota del programa de mano de *Triple salto mortal con pirueta*:

Puede que la otra vida no sea sino una situación literaria (la respuesta interesada a una demanda de eternidad), mas el hecho de que su comprobación sea imposible no invalida su realidad como expectativa. [...] siempre me interesó averiguar qué podía haber de cierto en esa concepción del más allá con la que se nos amenazaba (1997f: 22).

Danza de ausencias se inscribe como el primer espectáculo que aborda íntegramente la expectativa de la muerte. Esta compilación de monólogos recupera la leyenda medieval de la Danza General con personajes contemporáneos que deben hacer frente, en palabras de Ángel Berenguer (2002: 8), al “acto más igualitario y original que experimenta todo ser humano”. De esta manera, la muerte y la danza macabra al ritmo marcado por la Santa Compañía es el hilo conductor de cada pieza, en la que cada protagonista reflexiona sobre diversos aspectos que han determinado su vida o sobre cuestiones inherentes a la existencia en general. En cada historia, subyacen, además, ciertos temas secundarios que brotan a causa de la visita de la muerte. Si en “Danza para violín y revólver” presenta la “inexplicable convivencia de la cultura con la milicia, de la civilización con la violencia” (Campos García, 2002a: 62), “Danza de la chatarra” analiza el “doble valor, real o estimado, de nuestros desechos” (62) y “Danza de la última pirámide” trata del “poder perturbándose, con su taimada destrucción y reconstrucción” (62). El abandono y la soledad de los ancianos, así como la idea del suicidio, aparecen en “Danza de los veraneantes”, mientras que el recuerdo anónimo de la memoria histórica parece asomar en “Danza en día de campo”.

La muerte como realidad metafísica que experimentan los personajes de Campos García se manifiesta de diferentes formas en su obra. Podemos encontrar numerosos

pasajes que reproducen muertes violentas a manos de otros –la ejecución del Bautista y la crucifixión de Cristo en *Tríptico* o los asesinatos de *Es mentira* y *Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura*– o bien muertes que persiguen voluntariamente los protagonistas por múltiples motivos –el suicida de ideología fascista de *A tiro limpio*, la pareja burguesa de *Triple salto mortal con pirueta*, los supervivientes desesperanzados de *Entrando en calor* y el anciano abandonado de “Danza de los veraneantes”–.

En otras composiciones, la muerte se presenta simplemente como una consecuencia natural o un accidente –la joven de *La fiera corruptia*, el pícaro Daniel de *Naufregar en Internet*, el viejo actor de “A papel bien sabido...” o los ancianos aristócratas de *y la casa crecía*–; mientras que en otras, por el contrario, adquiere un significado metafórico que puede representar un castigo –el destino trágico del papa druida en *La cabeza del diablo* y del funcionario en “El profanador de sepulturas”– o simbolizar las malas decisiones vitales –los cadáveres del breve “Peso muerto”–. Por último, la muerte también aparece para dar fin al absurdo existencial del individuo contemporáneo, aunque en la mayoría de los casos será una muerte más metafórica que real. Así lo demuestran los finales a los que el autor indujo a sus personajes en *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú* y *En un nicho amueblado*, dos obras que establecen una correspondencia verbal y visual entre el concepto de boda y el de entierro para representar el fracaso del hombre en su lucha contra la irracionalidad del sistema. El matrimonio se convierte en sinónimo de renuncia, derrota y desolación, en el símbolo del triunfo de una maquinaria absurda contra el individuo al que finalmente ha engullido. *En un nicho amueblado* la deformación del binomio matrimonio-muerte cobra más fuerza, puesto que todo el conflicto dramático se concentra en el enfrentamiento de la joven Manoli contra un modelo de vida impuesto que invalida la autodeterminación y automatiza las decisiones trascendentales. El trabajo, el matrimonio, la crianza y la familia, instituciones que son aceptadas como naturales e inherentes al proceso de crecimiento, se configuran en esta obra como los elementos perturbadores que violentan el orden lógico de la existencia del hombre y lo incapacitan para la vida. El dramaturgo consigue de esta manera diseñar una aguda crítica del absurdo estilo de vida que las sociedades modernas se obstinan en perpetuar.

En otras obras Jesús Campos desarrolla ciertos temas estrechamente relacionados con los temores y las emociones que la llegada de la muerte desencadena en el ser humano. La necesidad de perdurar más allá de la muerte –y, claro está, la imposibilidad de hacerlo– es uno de los asuntos que reaparece con más fuerza en el corpus del autor.

Para ello, el dramaturgo sitúa a sus personajes en experiencias cercanas a la muerte o en estados físicos próximos a ella, como pueden ser la enfermedad o la decrepitud. El presentimiento de la muerte, o incluso la certeza, despierta un fuerte deseo de trascender y superar de alguna manera, por muy insólita que esta sea, la mortalidad que nos limita.

Esta pretensión de sobrevivir a la desaparición del cuerpo y del alma –anhelo, por otro lado, ciertamente inseparable del ser humano– es la que anhela Daniel en *Naufregar en Internet* al saber que el trance vivido es irreversible. Como medida desesperada, el protagonista pide permanecer en la eternidad a través de la tecnología y la red:

DANIEL.- ¿No sería posible que me hicieran un electro? (*Suelta el teléfono y se sube a la “cama”.*) Algo sencillito, tampoco tiene por qué esmerarse. Es solo por conectarme a la red eléctrica; sería tan agradable naufragar en Internet... O mejor, amortájeme en un “cederrón” (*Y coge uno a modo de hostia.*) ¿Sabe? Un sepelio digital. Estoy cansado de mí: tan orgánico, tan pasional, tan miserable y, sobre todo, tan poco cibernético... [...] Anda, no se haga el remolón y póngame los electrodos. (*Y él mismo se los va colocando.*) Venga, hombre, electrifíqueme. Me apetece una vida argumental. ¿Se imagina? Poder marcharse por ahí, de parabólica en parabólica... Bueno, la verdad es que me conformaría con vivir las desgracias del vecino en la pantalla del videoportero. Me gustaría tanto ofertar mi último aliento en la intimidad de una página “güeb” ... Si me conecta a la red, verá como yo solito me dedico a zozobrar mientras navego por la mar insondable. Hagamos un trato: usted me distribuye vía satélite y yo le prometo a cambio un definitivo encefalograma plano (Campos García, 2000: 82-83).

En la entrevista en el Instituto Cervantes, Jesús Campos explicaba el peculiar deseo de su protagonista de la siguiente manera:

Sin la muerte no existiría la religión, ni la filosofía, ni el arte. La muerte es lo que genera nuestra mentalidad simbólica. La muerte y nuestro deseo de trascender. Leí hace unos días que los faraones, para asegurarse la inmortalidad, encerraban su nombre en un cartucho. Y en cierta forma, es lo que hace Daniel cuando asume que va a morir. “Entiérreme en un cederrón”, dice, que es tanto como decir: tome mi nombre, mi imagen, mis vivencias, y guárdelo todo para la eternidad. Con lo que volvemos a lo mismo: somos nuestras vivencias, y sólo las vivencias pueden expresarnos (Campos García en Martín, 2002: en línea).

El deseo de prolongar la existencia después de la muerte es el mismo sentimiento que invade al anciano vitalista de *Patético jinete del rock and roll*. Enamorado de la vida, Anselmo disfruta observando desde la vitrina los momentos cotidianos de personas desconocidas y piensa que a través de ellas sería posible seguir viviendo. Divagando sobre esta idea con cierta esperanza, le pregunta a su hijo Federico: “¿No has pensado nunca en que algo de tu hermano pueda seguir vivo en alguno de ellos?” (Campos García, 2002c: 60). Para este nonagenario amante de la música rock, los pensamientos, las palabras o cualquier otra parte de nosotros mismos puede permanecer en los demás, mezclarse y

diluirse con ellos, lo que supondría una manera de subsistir más allá de la realidad que conocemos (60).

Decíamos en líneas anteriores que a Campos García le gusta situar a sus personajes en experiencias o estados próximos a la muerte, como son la decrepitud o la enfermedad, que obligan a los personajes a reflexionar sobre esta realidad inexorable o simplemente a enfrentarla. En cuanto al primero, el envejecimiento es el tema fundamental de la recién citada *Patético jinete del rock and roll*, una obra que nos sitúa frente a una de las realidades menos amables del ser humano. Como concluye Anselmo, el devenir de la vida y las grandes esperanzas depositadas en ella conducen irremediabilmente a un mismo destino: “[c]uando imaginábamos el futuro, pensábamos en la informática, en los viajes espaciales, en la ingeniería genética [...] Nos engañamos con materiales sorprendentes y máquinas por inventar cuando luego resulta que el futuro es algo tan fácil como la vejez” (60).

A través de un día cualquiera de dos ancianos con maneras muy diferentes de afrontar este periodo vital, Campos García aproxima al espectador a los sentimientos consustanciales al proceso de envejecimiento, especialmente al deseo desesperado de aferrarse a la vida y a la negación de la decadencia física del cuerpo. Anselmo es incapaz de reconocer los cambios físicos que ha experimentado su cuerpo por el paso del tiempo y se empeña en rechazar cualquier ayuda, la de su hijo o la de unas simples lentes, pues aceptarla sería como admitir que ya no es el joven que una vez fue. El enfrentamiento entre el declive de Anselmo y la obstinación en negar las evidencias de este no deja de ser una forma más de reflejar el amor por la vida y la necesidad de agarrarse a ella.

Las piezas breves “El club de la tragedia” y “Danza de los veraneantes” reflexionan igualmente sobre el tema de la vejez, pero desde una perspectiva diferente a la vitalista de *Patético jinete del rock and roll*. En la primera obra, el dramaturgo vuelve a vincular la degeneración física con la idea del paso irreparable del tiempo y activa, además, el viejo tópico barroco del *memento mori* que compendia Quevedo en el verso “muerte viva es, Lico, nuestra vida”²²⁹. Un actor en plena madurez toma consciencia de que vivir es ir muriendo al percibir por primera vez en su propio cuerpo los síntomas indiscutibles de la decadencia. Al igual que en otras obras, esta experiencia origina en el protagonista una fuerte preocupación por la vida a continuación de la muerte, pero sobre todo por la posibilidad de perdurar más allá de ella.

²²⁹ Verso perteneciente al poema “Descuido del divertido vivir, a quien la Muerte llega impensada”; vid el volumen *Poesía varia*, Cátedra, Madrid, 2007, pp. 174-175, edición de James O. Crosby.

“Danza de los veraneantes” se aleja de la consciencia de la brevedad de la vida para presentar el sentimiento de inutilidad que sobreviene durante la vejez. De la misma manera que los protagonistas de las obras teatrales de Sergi Belbel, *Reloj* (1993), y Paloma Pedrero, *El pasamanos* (2001), el abuelo de esta peculiar danza se reconoce a sí mismo como un ser nulo e incapaz como consecuencia de la exclusión sufrida por parte de la sociedad y de su núcleo familiar. Por segundo año consecutivo Ramón ha sido abandonado en las vacaciones de verano en una gasolinera. La sensación de desamparo se une a la frustrante dependencia de los cuidados de los demás por las limitaciones físicas, lo que al final ocasiona un profundo sentimiento de soledad, como expresa Ramón segundos antes de perder la vida: “Estamos muy solos... muy solos” (Campos García, 2015: 63).

Por otro lado, y como anunciábamos en párrafos anteriores, con frecuencia el autor toma como protagonistas de sus obras a seres acosados por la enfermedad o limitados por un estado físico achacoso. Si “Danza del primer recuerdo” presenta a un hombre al borde la muerte por la afección pulmonar que padece, los personajes del breve “Es solo una enfermedad” y de *Triple salto mortal con pirueta* confiesan haber contraído el virus VIH a pesar de que su apariencia física no revela ningún síntoma. En esta última, la consciencia del trágico destino que depara al matrimonio formado por Mario y Josefa hace que ambos elijan el suicidio como vía de escape al sufrimiento y al dolor.

La misma decisión toman Adán y Eva en la obra postapocalíptica *Entrando en calor*, que recuerda en las referencias a la nada del exterior y el aspecto decrepito del personaje y su encierro en una habitación a la pieza beckettiana *Final de partida* (1957). La pareja que propone Campos García está formada por unos seres acabados cuyas limitaciones físicas y emocionales incapaces de disimular les impiden siquiera imaginar un futuro con esperanza. Cuando ya no queda nada a lo que aferrarse después del desastre nuclear, le preguntará Adán a su compañera: “No hay placer, no hay deseo, no podemos tener hijos; entonces, para qué. ¿Para qué quieres seguir viviendo? [...] Para mí es lo único que tiene sentido. Fornicar y morirse son las dos únicas cosas serias que se pueden hacer en esta puta vida” (Campos García, 2001: 55).

Entrando en calor presenta asimismo otro de los grandes temas que han acompañado al autor desde el inicio de su producción teatral: la reflexión sobre el devenir del hombre. En la nota del programa de mano, Jesús Campos (2001: 62) escribía lo siguiente sobre el sentido de la obra:

La catástrofe personal de esta pareja última es una partícula pequeña, aunque significativa, de la catástrofe general que se vislumbra en titulares y que no nos acabamos de creer. [...] esa civilización, hoy como nunca, vive el esplendor del mercado, la cultura del ocio, el lujo escénico, el triunfo de la futilidad y del diseño. Toda una suerte de hábitos resplandecientes tras lo que se oculta la injusticia, la desigualdad, la soledad, la incomunicación, la insatisfacción permanente; abismos por los que a diario nos despeñamos [...] habiendo podido sumarnos desde el pequeño ámbito del escenario al esfuerzo general de envolver la realidad en papel de plata para autoconvencernos de que la vida es una chocolatina, [...] he preferido hacer aflorar la tragedia que se oculta bajo las comedias, más que nada por prevención, no sea que a una mala, entre los motivos que preferimos ignorar y los medios que no faltan, cuando vayamos a caer en la cuenta resulte que sea un pelín tarde.

Jesús Campos indaga en esta pieza en la naturaleza del individuo contemporáneo y en las múltiples formas que tiene de evadir la realidad corrompida que le rodea y que él mismo con su comportamiento ha generado. Aunque de una manera más personal, esta misma preocupación por el devenir del individuo es la que halla el profesor Manuel Pérez (1997: en línea) en *Triple salto mortal con pirueta*:

[...] los aspectos temáticos que se desprenden al ritmo gozoso del paso de las páginas, tales como las relaciones de pareja, las fobias inconfesables que conmueven nuestra conciencia individual y amenazan nuestra existencia colectiva o los tópicos clásico que ha tematizado el arte desde que es arte, no hacen sino remitir solidariamente, en conjunción con otro mucho motivos presentes en la semántica de la pieza, a la indagación sobre la idea, psicótica y racional, onírica y lúcida a la vez, que el hombre y la mujer occidentales poseen de sí mismos y de su papel en el nunca adivinado plan de la existencia, dentro del torbellino de este incipiente siglo que nos trasporta.

Otro texto que explora, ahora desde el humor, esta cuestión de corte existencialista sería el auto bufo *A ciegas*, en la que el dramaturgo se atreve a llevar a escena la teoría del creacionismo. Las eternas preguntas de calado filosófico que atañen al ser humano y a su existencia cobran forma mediante diversas enunciaciones teóricas que los pensadores más reconocidos han proclamado sobre estas cuestiones, entre las que destacan el principio de no contradicción de Leibniz, la dualidad del alma y el cuerpo de Descartes, la idea absoluta de Hegel, la teoría de las Ideas de Platón o la sustancia de Aristóteles.

Por otra parte, dramatizar esta insólita situación permite al autor adentrarse en los diferentes mecanismos que configuran el universo que conocemos y que nos presenta perdidamente ciego y a la deriva. Se trata de un mundo en destrucción y al límite del cataclismo que necesita de un nuevo retorno, una nueva era en el futuro de la humanidad que alumbrarán unos dioses despojados de todo heroísmo cuyas imperfecciones se trasladarán a su creación. *A ciegas* da lugar al espacio perfecto para un recorrido por una

historia del hombre que reincide en la violencia e ignora el aprendizaje de la experiencia. La escena en la que El Extraterrestre identifica las acciones de la raza humana con los efectos destructivos de un virus constituye un magnífico ejemplo de lo que venimos explicando:

EL EXTRA.- Cuando nos desplazamos por el Universo, actuamos como un virus. En cierta forma, mi expedición podría considerarse un intento de contagio. Verá, el proceso es muy similar: se llega a un territorio virgen y, para instalarse en él, es preciso dominarlo, anular sus defensas; y así, al tiempo que lo hacemos habitable, lo destruimos. ¿No es eso lo que hace el virus cuando invade un organismo?

EL OTRO.- No, claro, visto así...

EL EXTRA.- Lo sensato sería lograr un equilibrio, pero se ve que no es posible. De ahí que haya que lanzar nuevas expediciones. Vamos, buscar otros planetas. Y ése es mi trabajo.

Explosiones.

EL OTRO.- Pero eso es apasionante. No sabe cómo le envidio.

EL EXTRA.- Claro que también se corre el riesgo de caer en un planeta moribundo, como me ha ocurrido a mí.

EL OTRO.- (*Perplejo.*) ¿Este es un planeta moribundo?

EL EXTRA.- Juzguen ustedes mismos. De hecho, ya se están preparando para trasladar su instinto a otros lugares. [...]

EL UNO.- O sea, que según usted vamos por el universo como los virus por la humanidad.

EL OTRO.- ¿Quiere decir que no avanzamos descubriendo nuevas tierras, sino que huimos del territorio que vamos arrasando? (Campos García, 2002: 104-105).

En las obras primigenias que Campos García compuso antes de la llegada de la democracia se puede divisar esta inquietud sociológica por el destino del hombre contemporáneo, con especial profundidad en *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú, 7000 gallinas y un camello, En un nicho amueblado y Es mentira*. Sin embargo, se advierte una variación en este primer bloque y es que la indagación en la existencia del individuo vendrá determinada por un entorno angustioso y represor que lo encierra en un sistema inútil del que no puede escapar. Campos García diseña un horizonte acosado por acontecimientos dolorosos que terminan por identificar la acción de vivir con la acción de resistir. El sentimiento de desgracia y desolación, que también es originado por el fracaso de la lucha del individuo contra su destino, imbuje la dramaturgia de Campos de cierto pesimismo vital que mantendrá en las obras compuestas a finales del siglo XX y principios del XXI –*Danza de ausencias, Entrando en calor, Triple salto mortal con pirueta, La cabeza del diablo o Entremeses variados*–.

Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú tal vez resulte una de las obras de mayor calado trascendental y que mejor transmite el pesimismo existencial que acabamos de mencionar. En un primer nivel dramático, encontramos la historia amarga

de una generación, la de posguerra, marcada por el enfrentamiento bélico y contenida por los valores ideológicos del régimen. Pero más allá de esta lectura, existe otro nivel que penetra en los acontecimientos vitales más significativos del ser humano, como explica a continuación Cristina Santolaria (1997a: 14-15):

[...] no debemos obviar que se trata, igualmente, de la visión existencial de una crónica profundamente desolada: nacer y morir son episodios traumáticos, y vivir, un absurdo, producto este último de las altas cotas de incomunicación y coacción que determinan la existencia humana. El pensamiento crítico se convertirá en *Nacimiento* en el elemento que cohesionará las diez secuencias que muestran diferentes momentos de esa desolada existencia que Jesús Campos ofrece en este montaje.

La negativa concepción de la existencia que trasmite el autor implica que cualquier momento vital está determinado por el sufrimiento, de modo que se establece explícitamente una correspondencia entre la vida y el dolor que ninguna acción es capaz de alterar. Como sentenciaba uno de los jóvenes en la primera versión de la obra, “somos una realidad insoportable, monstruosa, deforme, pero no puede ser de otra forma, nos pasamos la vida levantando escaparates, y es imposible que tengamos tiempo de arreglarnos la realidad” (Campos García, 1976: 154). Lo único que prevalece en *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú* es el fracaso personal y social del individuo y con este la amputación de la esperanza.

La mirada pesimista de Jesús Campos García, que se relaciona en ciertos aspectos con la filosofía schopenhaueriana, le obliga a representar las miserias que desgarran al mundo y las imperfecciones que definen al hombre. No existe un modelo de vida ajeno al sufrimiento ni a la certeza de la muerte, con lo que el ser humano está condenado a subsistir en un espacio inseguro e incierto, aterrado por la conducta de los otros y amenazado por la soledad. Ante este paradigma existencial que nos presenta Campos en sus muchos de sus montajes, cabría preguntarse si hay lugar para la salvación. Si la vida es dolor, ¿qué sentido tiene empeñarse en seguir viviendo? Esta es el mismo interrogante que asalta una y otra vez a las parejas de *Entrando en calor* y *Triple salto mortal con pirueta* y el mismo que impregna la atmósfera cargada de *Es mentira* y de “Vida social (en lugares comunes)”. La única respuesta posible será la muerte, y cuando esta no se materializa, solo queda la resignación y la aceptación de la derrota, alternativa que tomarán algunos personajes de *Danza de ausencias*, los jóvenes de *Nacimiento...*, el matrimonio de *7000 gallinas y un camello* o la familia de *En un nicho amueblado*, que se finge muerta para evitar la angustia inherente a la experiencia de vivir.

Si el pesimismo vital obligaba a preguntarse por el sentido de la vida, la falta de respuestas dejaría al descubierto que la existencia carece de sentido alguno. Precisamente esta visión, que podemos enunciar como el absurdo de la vida, es la que el dramaturgo ha desarrollado en sus obras en reiteradas ocasiones. Generalmente acompañado por el humor y el ingenio, Campos García lleva a cabo el cuestionamiento sistemático de aquellas instituciones o realidades que condicionan negativamente el crecimiento personal de un individuo y anulan su libertad en la toma de decisiones. En piezas como *En un nicho amueblado*, *7000 gallinas y un camello* o “Vida social (en lugares comunes)”, al mismo tiempo que reproduce un mundo que ha perdido la lógica interna que lo sustentaba, construye un modelo de hombre despojado de la voluntad y extraviado en el sinsentido, arrastrado trágicamente por la inercia del paradójico ritmo vital que no comprende o ni siquiera se ha detenido a comprender. Así es que el más joven de la pieza breve “Vida social...” se pregunta: “¿Podrá creerse que, con tanta prisa, a veces se me olvida qué es lo que me mueve?” (Campos García, 2015: 185).

En este texto publicado recientemente los personajes encarnan a la perfección este nuevo paradigma del hombre contemporáneo que Jesús Campos hereda del absurdo francés y muy especialmente del español. Los tres personajes que protagonizan “Vida social...” son transportados de una alcantarilla a otra por la descarga de una cisterna que ninguno de ellos puede controlar. Hasta que la próxima sacudida les arroje precipitadamente, Tardío fantasea con la posibilidad de escapar de la confusa inercia que los moviliza, aunque sus compañeros Precoz y Candente parecen haberse resignado a su destino. Ante la imposibilidad de cambiar el mundo en el que están atrapados, la idea de la muerte vuelve a aparecer como la única solución factible. El problema existencial que asola al individuo necesita el poder de una entidad superior a él mismo que funcione como fuerza salvadora y que, en el teatro de Campos, como habíamos visto, suele ser la muerte real o metafórica del individuo.

7000 gallinas y un camello, en cambio, se sirve de la productividad laboral para presentarnos, como lo definió José Monleón (1976a: s/p) en la revista *Triunfo*, un “drama sobre la alienación de la sociedad española”. El ritmo frenético del trabajo que implica el cuidado de una granja avícola convierte a los personajes principales en presos del utilitarismo que han consagrado su vida a un modelo materialista carente de sentido. La pareja protagonista representa dos actitudes diferentes de afrontar el hastío diario, aunque ninguno de los dos, de acuerdo con la concepción pesimista del teatro de Campos García, será finalmente capaz de romper con la absurda inercia que cada día los arrolla. Mientras

que Marta parece resignada a la producción enardecida de la vida rural, Juan, por el contrario, necesita con desesperación una realidad que, por un lado, le salve de la vulgaridad que le rodea y que, por otro, encarne valores opuestos a la utilidad y al mercantilismo económico, como explica a continuación:

JUAN.- Todo aquí va regido por un horario, por un método, por una técnica; recuerda, decidimos dejarlo todo, qué gran frase, abandonar la civilización, refugiarnos en la naturaleza; la naturaleza nos salvará, pero no nos ha salvado; nosotros la hemos enjaulado, cuadrículado, obligado a producir: ¿es esto la naturaleza? (Campos García, 1983: 46).

La batalla entre la inutilidad y la angustiada necesidad de producir es la que enfrenta igualmente al binomio formado por Carlos y Andrés, los dos pícaros buscavidas que protagonizan “Las escaleras”, una obra, por cierto, que se adapta a la perfección a los tiempos actuales a pesar de haber sido compuesta en fechas muy anteriores. A través de una anécdota sencilla como es la búsqueda de trabajo, el dramaturgo critica el sinsentido de un sistema laboral jerarquizado y alienante en que el individuo debe elegir entre unirse a él como acto de supervivencia o ser excluido del mismo como acto de resistencia. El absurdo del modelo instaurado en las sociedades occidentales se transmite en esta pieza breve mediante la idea del mundo al revés. En contra de lo esperado, cada lugar al que Carlos y Andrés solicitan un empleo necesita con urgencia clientes que generen trabajo porque también se encuentran parados. La única oficina que parece funcionar según la lógica habitual revela la imposibilidad de progresar en una realidad capitalista, que sería otra manera de enunciar el fracaso al que el individuo está condenado, como vemos en la siguiente escena:

ANDRÉS.- [...] ¿Es usted el jefe?
EMPLEADO.- ¿El jefe? Qué más quisiera yo. El jefe está más gordo.
ANDRÉS.- Entonces usted...
EMPLEADO.- Aspirante a pretendiente de ayudante de escribiente.
ANDRÉS.- ¡Caramba! Eso es todo un cargo.
EMPLEADO.- Aunque, eso sí, con mucho porvenir.
ANDRÉS.- En cualquier caso, es un trabajo fijo.
EMPLEADO.- No está mal. Aunque esto ya no es lo que era. Antes de oficinista se podía vivir, pero hoy, si no eres rico...
ANDRÉS.- Qué razón tenía mi padre: “Niño, deja ya de estudiar y hazte rico, que pareces tonto”. Eso me decía. Pero me envié con los libros y aquí me tiene, mano sobre mano”.
EMPLEADO.- Pues más le vale; porque yo es que no paro, y aquí me tiene... hecho un desgraciado (Campos García, 2015: 277-278).

Al igual que en *7000 gallinas y un camello*, Jesús Campos cuestiona el imparable ritmo de trabajo y la necesidad, a veces incluso inconscientemente autoimpuesta a causa

de la presión ejercida por el sistema, de producir y ser personas útiles. Así lo manifiesta Carlos cuando guarda su disfraz de músico ambulante y reproduce paródicamente los movimientos mecánicos y frenéticos de un trabajador al uso:

CARLOS.- [...] ¡Actividad! ¡Actividad! ¡Actividad! Señor Director. (...) Sí, señor Director. (...) A la orden del señor Director. [...] Al capricho del señor Director” Y sigue: “¡Actividad! ¡Actividad! ¡Actividad! ¿Un trabajo? [...] Por supuesto que sí. [...] A ver, a ver, a ver: ¿me está ofreciendo que venda seguros sin estar legalmente asegurado? “¡Actividad! ¡Actividad! ¡Actividad! Por favor, dígame, ¿es aquí donde compran esqueletos? [...] ¿Solo riñones? Pues lo siento, los tengo hipotecados (269).

Al final, el camino de ambos personajes se separa cuando Andrés opta por participar del sistema y Carlos, siempre incrédulo ante los mecanismos alienantes, salirse de él. Los personajes de Campos García suelen experimentar una especie de lúcida epifanía que les mueve, aun a veces sabiéndose perdedores, a la ruptura con el absurdo en que ha caído irremediamente el hombre moderno. El cuestionamiento de la realidad conocida por parte de un personaje ya constituye una forma de enfrentarla y, por extensión, de cambiarla. Si en “Las escaleras” era Carlos quien se distanciaba del modelo imperante para contemplarlo críticamente, en *7000 gallinas y un camello* es el inconformista Juan el que necesita reparar la realidad, como explica en el siguiente diálogo:

JUAN.- Qué quieres, que suba a la luna, que haga una expedición al Aconcagua, que baje al fondo del océano. ¡Los Maderman lo pueden todo!
MARTA.- No, eso lo quieres tú; yo sólo quiero que seas capaz de afrontar la realidad.
JUAN.- Yo quiero afrontar la realidad, ¿pero dónde está?
MARTA.- Ahí, en todas esas cosas que tú llamas vulgares; lo que ocurre es que lo que tú quieres afrontar es la irrealidad.
JUAN.- Me niego a vivir sólo de cara a un mundo de gallinas.
MARTA.- Es que te niegas a vivir en la realidad.
JUAN.- ¡En esta realidad!
MARTA.- ¡Pues no hay otra!!
JUAN.- ¡Pues hay que hacerla!!!
MARTA.- ¿Cómo? ¿Así? ¿A eso se reduce tu nueva realidad, a un mundo en el que puedas acostarte con la que te apetezca? (Campos García, 1983: 95).

En *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú* uno de los miembros del grupo de jóvenes que prolonga su estado de niñez con juegos superficiales es el promotor que llama al cambio. Curiosamente, para el dramaturgo, la manera de hacerle frente a la realidad consiste en un acto tan sencillo como recapacitar. El desarrollo del pensamiento crítico obliga al individuo a despertar de la apatía y dirigir su mirada hacia asuntos trascendentales que atañen al devenir de la humanidad. Sin embargo, el abandono de las comodidades y los engaños con el hombre se anestesia contra el dolor es un compromiso

moral que no todos están dispuestos a asumir. En *Nacimiento...*, el Hombre alienta a sus compañeros de generación a situarse frente a la realidad, pero estos no están convencidos de querer detenerse a pensar e incluso reniegan de la responsabilidad de reparar un mundo que ya han heredado dañado.

Blancanieves y los siete enanitos gigantes también aborda el enfrentamiento entre el individuo y su entorno, un acto que muchas veces se ve perturbado por las distracciones que edulcoran la realidad menos amable y desvían la atención de las cosas importantes. En esta primera obra infantil de Jesús Campos el elemento distractor será un televisor que emponzoña sutilmente nuestro criterio y nos sume en un estado de letargo, como también lo era en *Nacimiento...* junto al fútbol y las fantasías infantiles que relatan los padres a los hijos. En otras ocasiones, por el contrario, los personajes recurren voluntariamente a los juegos y otros entretenimientos para que su existencia sea mínimamente soportable, lo que conecta una vez más con el pesimismo vital tan presente en la producción del autor jienense. Como advierte la nueva doña Inés del siglo XXI, “[e]l caso es distraer la realidad, pintarla de colores. Siempre es más fácil darse a la fantasía que asumir lo que hay” (Campos García, 2009b: 27).

Unas veces, el vacío existencial que produce la imagen de una realidad incierta y amenazante es cubierto por el personaje con elementos concretos. En *7000 gallinas y un camello*, por ejemplo, Juan se obsesiona con la idea de comprar un camello que lo sustraiga de la vulgar y rutinaria vida de la granja. Por otro lado, que este animal se configure en su imaginación como la fuerza redentora que lo liberará del corrupto sistema materialista manifiesta la fragilidad del compromiso de Juan, como explica Cristina Santolaria (1997a: 15) cuando define esta actitud como “la demostración de la inconsistencia y, por lo tanto, de la inutilidad de algunas utópicas tentativas de cambiar la realidad debido a la carencia de un compromiso real y asumido”. Es la misma idea que le formula Marta durante una de las frecuentes discusiones del matrimonio:

MARTA.- ¿Y no te parece ingenuo pensar que la solución, el milagro, va a producirse por tener aquí un camello?

JUAN.- ¿Y por qué no? Uno puede recuperar la fe por el motivo más absurdo; lo importante es encontrar ese motivo.

MARTA.- O sea, que si no es porque se hace aquí “Laurence de Arabia”, esto no tendría solución. Vamos, que jamás alcanzarías la felicidad.

JUAN.- Eso son tonterías. (*Baja con los cubos.*)

MARTA.- Y tanto que son tonterías, porque según eso, la felicidad no puedo dártela yo, sino el camello.

JUAN.- Son cosas distintas (Campos García, 2009c: 31).

Otras veces, y de manera más frecuente, el personaje se abstrae mediante la invención de juegos o la representación peripatética de una vida imaginada que en nada se corresponde con la realidad. Adán y Eva, cuya incapacidad para repoblar el mundo se opone a la referencia bíblica de sus nombres, dan vida a diversas fantasías eróticas para aislarse de su difícil situación y fingir que su realidad es otra más amable. “Vida social (en lugares comunes)” también propone el juego sexual como estrategia de distracción de una realidad, en este caso, alienante. Para Candente, la mera expectativa de la fantasía, que no su materialización en el plano real, ya es suficiente para eludir el sinsentido de sus existencias: “Yo lo que proponía, sumándome a la idea de pasar el rato, era... no sé, que nos estimuláramos con unos quebraderos de cabeza. Jugar al matrimonio. Y por eso decía de formar un trío. De ahí a que yo quiera, o exija, o que pretenda...” (Campos García, 2015: 189).

En *Es mentira*, Matilde pasa el día inventando juegos infantiles que la distraigan de las miserias padecidas en su cautiverio y elude la realidad de los disparos de bala provenientes del exterior con la interpretación de canciones pueriles que ensordecen los ruidos. Estas estrategias, cuya naturaleza infantil contrasta con la crueldad y el horror de la cueva a la que ha sido confinada la protagonista, configuran un espacio de resistencia, un mundo imaginario donde la vida es soportable. Las invenciones que la presa comparte con unas desagradables ratas gigantes y los juegos de patio de colegio que idea con el fantasma de Santa Teresa de Jesús funcionan en su imaginación como instrumentos para transformar la realidad a su antojo, convirtiendo un encarcelamiento llevado a cabo por las autoridades franquistas en una pugna familiar con su hermana. Como explica Campos García (2004c: 89):

¿Qué puede hacer allí! ¿Cómo sobrellevar la realidad? Juega. Pero juega, ¿con quién? Con su única compañía, con las ratas. Ratas enormes que la hostigan y la mortifican. Se escuchan disparos, lo que alegra a las ratas, pues aseguran que son sus amistades, que están cazando, y entre bromas y risas, también ellas se marchan a cazar. Inesperadamente, Matilde llama a santa Teresa para que baje del Cielo a hacerle compañía. El juego y la religión: dos modos de interpretar la realidad, de hacerla llevadera.

De la misma manera que sucedía con el funcionario y el artista en “El profanador de sepulturas” o con los antagonistas de *Patético jinete del rock and roll*, la poderosa capacidad imaginativa de Matilde no solo la mantiene con vida, sino que se opone al prosaísmo de la hermana. Así, en la obra, el antagonismo de las hermanas por la

imaginación o la falta de ella representa el enfrentamiento entre el encierro físico y el encierro mental, como vemos en el siguiente diálogo de *Es mentira*:

MATILDE. - Sí, que nos vamos.

MANUELA.- ¿Dónde? Estás encerrada, no puedes salir.

MATILDE.- ¿Encerrada? Tú eres la que está encerrada.

MANUELA.- ¿Yo?

MATILDE.- Estás encerrada fuera.

MANUELA.- Esto sí que es bueno.

MATILDE.- Yo estaré encerrada dentro, y no podrá salir adonde estás tú, pero tú estás encerrada fuera y no puedes salir adonde estoy yo (Campos García, 1980: 170).

Sin embargo, ni la fuerte imaginación ni ninguno de los otros recursos desesperados que utilizan estos antihéroes para tolerar la inmundicia y la violencia tienen verdadera efectividad. Al final, todas las estrategias se tornan en tentativas frustradas, con lo que el dramaturgo obliga a sus personajes –y también al espectador– a plantar cara a las realidades menos amables. Esta es la estrategia que llevó a cabo en el espectáculo *Entremeses variados*, todo un reportaje de la realidad del momento en el que dramatiza diferentes manifestaciones de la sociedad violenta para que los personajes y el público analicen en vivo los fenómenos que van conformando la reciente historia del siglo XX y del siglo XXI. Y es que los temas de actualidad de carácter social y político cobran una notable presencia en su teatro breve y extenso, como vamos a ver a continuación.

En primer lugar, la crisis económica y los diferentes casos de corrupción que han venido sacudiendo con violencia a un país entero es uno de los asuntos que el autor ha llevado a escena con mayor insistencia, en contraste con la escasez de propuestas en el teatro español contemporáneo que señala Fernández Torres (2016: 11) a propósito del comentario de una de las obras del autor:

[...] resulta posible encontrar no pocas referencias verbales a la crisis y a sus consecuencias en un cierto número de obras estrenadas en los últimos años, entre las que predominan las de tono más cómico o costumbrista. Pero sería más arduo confeccionar una lista suficiente nutrida de títulos en los que tal temática esté incorporada a la representación e integrada en ella de forma esencial y como materia específicamente teatral²³⁰.

²³⁰ Algunas excepciones podrían ser la famosa pieza *El método Grönholm*, de Jordi Galcerán, *Glenn Ross*, de David Mamet, *Bangkok* (2013) de Antonio Morcillo o algunos de los espectáculos de Teatro del Barrio, como *Autorretrato de un joven capitalista español*. Entre las obras de duración menor es más frecuente el tratamiento de este asunto y algunos ejemplos son “Viva mi dueño” (2005), de José Pons, “39Defaults” (2012), Mar Gómez Glez, “5475” (2013), de Ana A. Millás, “Todo por un euro” (2014), de Antonia Bueno o “Permiso paterno” (2014), de Susana Sánchez.

El último montaje estrenado en el Teatro María Guerrero, *y la casa crecía*, somete a análisis la situación económica actual centrándose en el crecimiento descontrolado de los mercados financieros. La imagen de una casa que aumenta su tamaño de manera imparable hasta arrasarlo todo fue la metáfora que empleó el autor para materializar el asunto. La pareja protagonista, que ya viene de la estafa de las preferentes, acepta alquilar esta mansión por un precio irrisorio a cambio de limpiarla según las condiciones de los dueños. Las desproporcionadas medidas de la casa, que, en palabras de Fernández Torres (2016: 12-13), está “sometida a un proceso de cancerígena proliferación celular inmobiliaria”, y un usufructo mayor del que pueden abarcar convierten a los personajes en seres tiranizados por el mercantilismo y la producción. Cuando la situación comienza a rayar en lo absurdo –pues, como comenta Yuya, asombrada por la fiereza del sistema, “el capitalismo se supera a sí mismo” (Campos García, 2015: 84)–, la pareja termina comprendiendo la trampa en la que han caído:

ISABEL.- [...] Y es que crecer, en sí, no tendría que ser malo. Ahora, no de este modo, con tanta exuberancia.

ALBERTO.- Es que crece con saña. Crece... malignamente, como si fuera un cáncer.

(Y ambos quedan un momento en silencio.)

ISABEL.- A veces sueño con un apartamento.

ALBERTO.- *(Sentándose también.)* Pequeñito, ¿verdad?

ISABEL.- Y vacío. Bueno, a medio amueblar.

ALBERTO.- Habría que decrecer. O, al menos, no crecer de esta manera.

ISABEL.- ¡El equilibrio! Que tampoco es tanto pedir (Campos García, 2015: 119).

En un intento de supervivencia contra las diferentes formas de explotación mercantil, la pareja acaba adulterando sus valores para cambiarse de bando y ser ahora cómplices de las perniciosas estratagemas del sistema económico. Bajo estos parámetros, Jesús Campos examina los diferentes dispositivos encubiertos de la actual superestructura económica y política con la intención de que el espectador reflexione sobre el consumismo, el exceso y el materialismo que reinan en el mundo contemporáneo, como explica a continuación:

[...] el mundo es maravilloso para los que viven bien. Pero los que tienen que limpiarlo... [...] Y el personaje piensa: “Viviría mucho más cómodo y feliz si no tuviese que limpiarla”. Porque realmente estamos limpiando un mundo, estamos manteniendo un mundo, que no es de nuestro beneficio, que es el beneficio de otros. Y estamos trabajando y pagando impuestos para mantener un nivel en el mundo que nosotros no necesitamos. Podríamos vivir mejor en una sociedad con menos trenes AVE, con menos autopistas, pero con otra coherencia respecto a la producción y en cuanto a nuestra felicidad. ¿Es que la única forma de que la gente coma consiste en que alguien se haga rico? ¿Es que, si no existiese el concepto riqueza, y que alguien se esté enriqueciendo, no comeríamos los demás? Esa es la reflexión que de alguna

manera me gustaría que el público planteara se planteara tras ver la obra. [...] La cuestión no es crecer, la cuestión es distribuir. Con lo que tenemos, bien distribuido, todo el mundo viviría bien (Campos García en Siles, 2016: 53-54).

Por otro lado, la pieza metateatral “Mundo charcutero” también nos presenta a un personaje que es víctima de los fraudes fiscales, en este caso, de la estafa de las preferentes. La pérdida de todos sus ahorros ha obligado a la protagonista a aceptar un singular papel en una obra posdramática a cambio de un sueldo lamentable. Cuando el piloto de la cámara se apaga, la joven aprovecha para quejarse de la situación que atraviesa actualmente el país, de la que concluye, como indica el título, que la sociedad tristemente se ha transformado en un mundo charcutero por el alto número de “chorizos”, incluyendo desde los más pedestres hasta los provenientes de familias nobles, que siguen sumando casos de corrupción.

Si en el texto breve “El no-lugar” una pareja había convertido un escaparate en un hogar por culpa de la crisis económica, la pieza “Pájaros en la trena”, otro entremés similar a “Mundo charcutero” e igualmente recogido en el conjunto *¡breve! ¡breve! ¡brevisimo!*, se aproxima al punto de vista del estafador para poner en tela de juicio la función de la banca en el mundo contemporáneo. Pajarraco y Pajarito, cuyos nombres proceden del film casi homónimo de Passolini Pajaritos y pajarracos, comparten algunas de sus experiencias en el mundo de la pillería. El primero, un alto cargo del banco, aconseja a su compañero de celda, un pobre carterista aficionado a los pequeños robos, ampliar sus horizontes y atreverse con estafas de mayor escala. Sin embargo, Pajarito únicamente aspira a un indulto, a lo que responde el experimentado banquero: “Los indultos son cosa de familia. Tú fórmate, practica y, para cuando salgas, yo te aseguro que lo que es trabajo, no te va a faltar” (Campos García, 2015: 218).

La minipieza “La primera en morir” da una vuelta de tuerca más al asunto de la corrupción económica al poner en relación los intereses capitalistas con las acciones bélicas. Tal y como reflexiona la primera víctima del conflicto entre Irak y Estados Unidos, una mujer chiita que escucha las noticias gracias a una pequeña radio que informa de los incipientes movimientos armamentísticos, la guerra es un mezquino negocio que orquestan las potencias mundiales con una asombrosa falta de moral:

Quando el hombre que mande dé la orden de guerra, van a gastarse en muerte una fortuna. Una fortuna inmensa, como nunca jamás pude tener en vida. [...] Millones de personas se han echado a la calle. Se les oye exigiendo mi derecho a la vida. Pero el hombre que manda da la orden terrible, y comienza el negocio. El dinero del mundo navega por los mares, rueda por el desierto, se acerca por los aires. El dinero del mundo cae sobre nosotros como una maldición. El dinero del mundo explota en

nuestras casas, nos destroza los cuerpos, nos arranca la vida (Campos García, 2003: 54).

La presencia de un paisaje bélico que configura un entorno hostil y encarnizado en el que debe desenvolverse el individuo es muy habitual en la dramaturgia de Jesús Campos García, ya se trate de conflagraciones reales del mundo contemporáneo –“La primera en morir”, “El mando a distancia”– o del pasado histórico que retorna a la Guerra Civil española –“Danza en día de campo”, *Nacimiento...*, *Es mentira*– o bien, por el contrario, de conflictos armados ficticios e ilocalizable que evocan de manera general la violencia común a todas las guerras – *A ciegas*, *Entrando en calor*–.

Más allá de la denuncia de los excesos, la recién citada “El mando a distancia” vincula los actos beligerantes con la indolencia de la sociedad actual, pues Jesús Campos es un autor incisivo que explora y exhibe todas las aristas de un mismo problema. Esta obra apenas sin palabras no traslada al espectador al núcleo de una guerra, sino que esta es retransmitida en directo por diferentes noticieros que un acomodado espectador intenta silenciar cambiando de canal. Sin embargo, un soldado norteamericano irrumpe en el salón y lo fulmina con múltiples disparos, una imagen que nos devuelve nuevamente a la idea reincidente en el teatro de Campos sobre la imposibilidad de ignorar la realidad.

En relación con esta concepción, el paródico entremés “De compras” presenta a Pochola y Piluca, dos mujeres adineradas que no solo pretenden evadir la realidad sino censurarla para enterrar en el silencio el horror del mundo, del que incluso llegan a sospechar:

PILUCA: Julio Alberto dice que eso es cosa de los socialistas que no saben qué hacer para que se nos corte la digestión.

POCHOLA.- No me extrañaría, que son de un envidioso...

PILUCA.- Porque es lo que yo me digo: si esas cosas pasaran de verdad, pues ya las habríamos visto alguna vez. Vamos, digo yo.

POCHOLA.- Y tanto, que nosotras no somos de esas que se quedan en casa sin enterarse de nada.

PILUCA.- Ya te digo, todo el día en la calle.

POCHOLA. - Vamos, ni que viviéramos en otro mundo (Campos García, 2015: 135-136).

En la pieza corta “La juventud es el futuro” no solo apela a la responsabilidad cívica como miembros de una sociedad común, según veíamos en los entremeses anteriores, sino también al compromiso moral que comienza desde el propio entorno familiar. La farsa presenta a un padre de familia que se dedica a la tortura profesional, un trabajo que su hijo está asimilando con asombrosa rapidez. La extrema violencia que

define al mundo contemporáneo es un comportamiento adquirido que se trasmite a las generaciones venideras desde entornos más particulares, como la familia, hasta lo más generales, como la sociedad. La educación y el aprendizaje son, en consecuencia, realidades que los adultos deben cuidar con atención para formar individuos conscientes de su responsabilidad ética con el futuro del ser humano.

Otro de los asuntos que afectan a la sociedad contemporánea y que Jesús Campos ha dramatizado desde distintas perspectivas es el problema de la toxicomanía y la sordidez que la acompaña. Del espectáculo *Entremeses variados*, la obra sin palabras “La ruleta rusa” muestra sin concesiones las trágicas consecuencias de un joven adicto a la heroína. Aunque no conforma el núcleo temático principal, *Patético jinete del rock and roll* se acerca a este asunto a través de un padre que ha perdido a su hijo a consecuencia de la drogadicción y que todavía se siente culpable por no haber podido salvarlo. Cuando Anselmo recuerdo el ambiente liberal del Madrid de la década de los ochenta, no puede evitar identificar la inmundicia de esta realidad con la crueldad de una guerra:

ANSELMO.- Y bueno, vivir es eso: batallas, batallas y batallas. (*Pausa.*) Y hay peleas que ennoblecen: luchar contra el tiempo, contra la enfermedad, contra el destino. Aquella, en cambio, no; aquella fue una guerra de venenos. (*Pausa.*) Envilecida. Cuando me pregunto por los amigos, recuerdo la discoteca y se me antoja un campo de batalla con heridos y prisioneros (Campos García, 2002c: 41).

Previamente al público adolescente, *La fiera corrupta* aborda de manera integral este asunto que, como vimos al inicio de este capítulo, el autor vinculaba a la corrupción de los sistemas políticos. Un grupo de jóvenes comienza a coquetear con las drogas de diseño sin ser plenamente conscientes de los peligros que conllevan. La presión de las amistades y la errónea noción de que abandonar la niñez implica adoptar un estilo de vida arriesgado y punible son los detonantes que conducen a María irremediablemente hacia la tragedia.

Por otro lado, el autor se ha ocupado en varias de sus composiciones del tratamiento crítico de una de las lacras más silenciadas de la realidad actual, la violencia de género, que, de hecho, es el asunto más repetido de la miscelánea *Entremeses variados*. Es preciso advertir que este término engloba actitudes muy amplias que no se limitan únicamente a la agresión física y que pueden ser, por señalar tan solo algunas de las variantes, el abuso de poder en el ámbito laboral, la objetualización y cosificación de la mujer, el uso de lenguaje sexista, la violencia psicológica, el acoso o cualquier otra

manifestación de discriminación sexual²³¹. Los cuatro entremeses que dedica Campos García a este asunto eligen como la materia dramática la violencia doméstica, es decir, las situaciones de agresión conyugal dentro de un matrimonio o pareja heterosexual –la violencia entre individuos del mismo sexo es una cuestión casi ausente en los escenarios españoles y extranjeros–²³².

“Noche de bodas” y “La número 17” muestran algunas de las realidades del que Lenore Walker definió como el “Síndrome de la Mujer Maltratada”. Las dos mujeres que protagonizan estos breves sufren la anulación de las emociones, la repetición mental e involuntaria de las agresiones, la ansiedad y pánico ante la presencia del maltratador, la pérdida de la autoestima y la negación de aquellos sucesos que recuerdan al abuso (Fernández Morales, 2002: 90). Cada una de las piezas sitúa al espectador en un momento diferente del maltrato psicológico y físico, ya que la primera recrea la incubación del maltrato, es decir, las emociones experimentadas después de la primera agresión, mientras que la segunda dramatiza la última conversación con el maltratador antes de ser brutalmente asesinada.

Como indica el título, “Noche de bodas” nos remite a los momentos de intimidad de una pareja que acaba de casarse. La elección de esta anécdota dramática por parte del autor es realmente significativa y no podemos pensar que es aleatoria. En torno a las primeras relaciones de una mujer o las primeras tras el matrimonio, existe un poderoso imaginario de ideología religiosa y patriarcal que perpetúa una concepción discriminatoria sobre la sexualidad femenina. La noche de bodas genera altas y románticas expectativas sobre el encuentro sexual porque son experiencias que se han mitificado hasta convertirlo en un ideal, que en la obra de Campos encarna la camarera del hotel que irrumpe en la escena. El contraste entre esta expectativa y la realidad que esconde la mujer maltratada consigue gran efectividad para promover al cambio hacia una sociedad igualitaria.

“La número 17”, que mantiene el tono grave de la anterior, representa el proceso por el que una mujer maltratada acaba siendo una víctima mortal de la violencia de

²³¹ Para una definición completa, véase el artículo 1.1 de la Ley Orgánica 1/2004 de 28 de diciembre para las Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género del Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad.

²³² Consúltense Rafael M. Mérida Jiménez, *Minorías sexuales en España (1970-1995). Textos y representaciones*, Icaria, Barcelona, 2013. Por lo que respecta a la violencia conyugal, recomiendo el número “50 voces contra el maltrato” de la revista *Estreno* (vol. XLIII, nº II, otoño), 2017; el estudio monográfico de Fernández Morales (2002) publicado por ediciones KRK y el artículo de Raquel García Pascual “Sensibilización y denuncia de los malos tratos en el teatro español contemporáneo”, *Anagnórisis*, nº1, pp. 260-285, 2010.

género, pero desde un punto de vista muy poco usual en el teatro contemporáneo. Luisa interpreta el último diálogo que mantuvo con su marido como si ella fuera este. En la conversación telefónica emergen los diferentes signos que confirman la situación de violencia contra la mujer. Por un lado, están presentes el control coercitivo del maltratador, la infravaloración de la víctima, la prohibición de relacionarse con familiares o amigos, responsabilizar a la víctima de los ataques y la violencia verbal. Por otro, el monólogo dialogo de Luisa revela dos fases consustanciales al maltrato: el arrepentimiento y culpabilidad de la víctima por haber abandonado al agresor y finalmente la denominada luna de miel, en la que el maltratador procura compensar el daño infringido. En el caso de Luisa, este periodo de tranquilidad se rompió trágicamente con la muerte de esta, cuyo nombre ha pasado a formar parte de la lista anual de mujeres asesinadas por violencia doméstica.

“El famoseo”, “El traje de cuero” y “Pareja con tenedor” presentan un tratamiento paródico y grotesco –pero, en el fondo, crítico– de esta espinosa cuestión. Ya había comentado en páginas anteriores que el primer entremés traza la historia de una mujer famosa que vende exclusivas de sus malos tratos a un programa del corazón, que como muchos otros medios de comunicación se muestra sensacionalista y frívolo ante esta lacra social. Las otras dos piezas cortas utilizan las relaciones sadomasoquistas para ofrecer un nuevo punto de vista sobre el asunto que mezcla el horror y la risa con gran eficacia, como vemos en el siguiente fragmento de “El traje de cuero”:

PENOSO.- Venga, una palicilla.

SIMPLE.- Sí, encima ponte zalamero.

PENOSO.- ¿De verdad no quieres que hagamos el amor?

SIMPLE.- ¿A eso le llamas tú hacer el amor?

[...]

SIMPLE.- [...] Que se te va la mano.

PENOSO.- ¿Y?

SIMPLE.- Pues eso, que me das unas palizas que es que no es normal (Campos García, 2005a: en línea).

Aunque no podamos hablar de un teatro feminista como tal, pues esta afirmación sería una desacertada exageración, sí percibimos, en esta serie de minipiezas a que acabamos de aludir y en otros textos, una tendencia a la deconstrucción de los roles de género establecidos. La forma que tiene Campos García de denunciar la discriminación de las mujeres aun presente en la sociedad contemporánea consiste en la transgresión sistemática de aquellas normas y modelos que perpetúan una estructura ideológica

patriarcal. No se trata de la denuncia del crimen en sí mismo, sino de los mecanismos sociológicos y culturales que lo sustentan.

En un nicho amueblado el matrimonio se concibe como una deformación más del sistema antropológico instaurado que, en la escala de valores de Jesús Campos, es equivalente a la muerte y la destrucción del ser humano; sin embargo, que la obra se construya desde el punto de vista de Manoli, la joven obligada al enlace en contra de su voluntad, es verdaderamente significativo. Al igual que la sociedad burguesa de finales del siglo XIX, la filosofía de vida del régimen franquista había situado en su epicentro a la familia y el maridaje debía defenderse de cualquier amenaza, como la libertad sexual o la emancipación femenina. La imposición del matrimonio protegía las leyes morales establecidas al mismo tiempo que dificultaba el acceso de las mujeres a la educación y al mundo laboral, con lo que esta institución social constituía un instrumento de control del comportamiento de los individuos.

Como un acto de insubordinación de las convenciones socioculturales, la joven Manoli se rebela contra su familia y, por tanto, contra el estilo de vida inerte que todos los miembros preservan. El espíritu vitalista y en cierto sentido transgresor de Manoli se opone al comportamiento de las otras mujeres del nicho, cuya ideología evidencia el peso de una tradición que reniega del cambio. La celebración del enlace supone la culminación del destino de una mujer al uso, como explica la abuela: “a los hombres os importan menos estas cosas. Tenéis vuestros negocios, vuestro mundo, pero para una mujer estas fiestas íntimas tienen mayor trascendencia. Son tan pocas las oportunidades que tiene la pobre de demostrar su valía –de realizarse, como decís ahora los jóvenes– (Campos García, 1997b: 33).

En contra de esta superficialidad atribuida erróneamente a la mujer de la sociedad española de mediados de siglo XX, las aspiraciones intelectuales y vitales de Manoli transgreden el rol vigente al rechazar la tradicional vía matrimonial y ambicionar la independencia. La rebeldía de la joven se materializa en escena en una serie de intentos desesperados por probar que su estado no es la muerte. Sin embargo, como no podía ser de otra manera dado el pesimismo vital de las obras de Campos, el personaje fracasa y es engullido por la absurda maquinaria:

MANOLI.- ¿Qué hacéis? ¿Qué tramáis? ¿Qué cuchicheáis? Sé que habláis de mí. ¿De mi muerte? [...] Estoy viva. No iréis a enterrarme. ¿Qué está pasando aquí? ¿De verdad creéis que estoy muerta? Miradme. ¿Es que no me veis? Me muevo. No, no. Por el amor de Dios. No me traigáis coronas. ¿No veis que estoy viva? Ni cintas. ¡No quiero cintas negras! [...] No, por favor, no cerréis la caja. ¡Estoy dormida! Si pudiera al menos mover una mano... ¡Fijaos, estúpidos! Mirad mis ojos cómo os

miran. [...] Respiro. Estoy respirando. ¿Es que no me veis respirar? ¿Cómo es que no lo veis? ¿No sentís que estoy viva? [...] Si al menos pudiera gritar. O alzar una mano. Si pudiera al menos parpadear. ¡Dios!, cómo pesa la muerte (Campos García, 1997b: 61).

Cercana a esta última por la fecha de composición, *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú* también desarrolla un pasaje que evoca el enfrentamiento entre la mujer y un constructo social inhibitorio. La mujer que protagoniza este fragmento dramático se pronuncia nuevamente contra un ideal de femineidad discriminatorio, ya que decide renunciar al matrimonio y a la crianza para estudiar y conocer el mundo. Los deseos de libertad y de trascender la existencia entran en pugna una vez más con la tradición, que se impondrá finalmente sobre el individuo y que vuelve a ser representada por generaciones anteriores, en este caso, la madre. En el diálogo que presentamos a continuación entre la madre y la hija, las primeras intervenciones de aquella podrían llevarnos a engaño, ya que anima a la joven al disfrute del cuerpo. Sin embargo, estos consejos en apariencia poco conservadores esconden una intención final, la de abandonar la búsqueda de la emancipación para resignarse a la vida marital:

MUJER.- ¿Qué hago? ¿Me encierro en la vitrina, y me quedo quieta, muy quieta, hasta que me vuelva de porcelana?

MADRE.- ¡Tonterías! Vete al monte y desfoga. Échate debajo de la higuera, a esperar que te caigan. No sé, baila, haz fiesta con los mozos; que te llenen la cama de ruidos por la noche. Tendrás hijos, seguro, y antes de que te enteres, estarás arrugada como yo. Pero habrás sido una mujer.

MUJER.- ¿No son mujeres las de la ciudad?

MADRE.- Esto lo entiendo. El ronroneo del gato desperezándose en la ventana bajo el sol de invierno. El viento extraviado por las cuevas, dando alaridos como un alma en pena. La moña de jazmín. La firma en el brasero. Que te cueste dejar los almohadones. Pues lo entiendo. Ahora, fuera de esto, pocas cosas entiendo con claridad.

MUJER.- Yo quiero comprender.

MADRE.- También yo me pregunto cosas, aunque no sepa muy bien qué. Y claro que me iría por ahí, a que alguien me lo explicara. Pero no entiendo más quien más se mueve. Esto es así: se entiende o no se entiende. Y de poco te vale darle vueltas al mundo.

MUJER.- Yo, yo estudiaré, aprenderé en los libros; sabré cosas difíciles, lo aprenderé todo. Y un día, cuando ya no me esperes, volveré y te lo explicaré palabra por palabra. Para que lo comprendas.

MADRE.- Te equivocas. Puede que encuentres otras preguntas, pero respuestas no, porque respuestas no existen.

MUJER.- ¿Qué hago, vivir como las cabras y morir como ellas? (Campos García, 1976: 153).

Con un final más esperanzador se presenta la pieza breve “Ella consigo misma”, una composición metateatral que transgrede la construcción heteronormativa de la

sexualidad del individuo. El encuentro entre una mujer mayor con una versión más joven de ella misma desencadena una reflexión sobre las decisiones vitales, especialmente aquellas vinculadas con la orientación sexual femenina, un asunto, por cierto, bastante inusual en el teatro español contemporáneo²³³. Mientras que la joven se niega rotundamente a aceptar su sexualidad y la relación que mantuvo con una escritora lesbiana, la mujer mayor, respaldada por la experiencia de la vida, se arrepiente de haberse engañado a sí mismo tanto tiempo.

Con relación a la cuestión sexual, el monólogo cómico “Me acuso de ser hetero” invierte con irreverencia todos los tópicos asociados al *coming out* de las personas homosexuales. Las frases hechas y los estereotipos más utilizados en la admisión personal y pública de una orientación sexual diferente a la normativa son enunciados ahora por un hombre que confiesa ante todos ser heterosexual. Asimismo, *Triple salto mortal con pirueta* nos sumerge en el mundo de las relaciones abiertas, una realidad que subvierte la monogamia asentada en las sociedades actuales y cuestiona la noción del amor como forma de propiedad.

En el auto sacro *A ciegas* los dos hombres que protagonizan la obra, uno de ellos embarazado, imitan el comportamiento de un matrimonio convencional. Ambos reproducen algunas de las escenas típicas entre dos enamorados que revelan ciertos prejuicios sobre la libre sexualidad y la educación igualitaria. Los comentarios de El Otro, especialmente aquellos que se refieren a la futura profesión del bebé que está a punto de nacer, conectarían directamente con lo que la sociología actual ha denominado como “Neomachismo”, término de Pierre Bourdieu, o “Micromachismo”, es decir, todas las expresiones o actitudes discriminatorias que por su sutileza o su interiorización pasan inadvertidas. Por ejemplo, en la obra de Campos, El Otro asocia de manera inconsciente la profesión de astronauta o deportista únicamente a los niños, pensamiento que es tildado de machista por su acompañante El Uno.

Uno de los montajes de Jesús Campos que coloca el primer término la igualdad femenina para analiza íntegramente esta cuestión cada vez más presente en el siglo XXI

²³³ En el ámbito editorial, podemos encontrar algunos referentes que abordan la homosexualidad femenina, entre los que citamos los siguientes: *El color de agosto*, de Paloma Pedrero; *Levante*, de Carmen Losa; *Deseo*, de Benet i Jornet; *Dedos*, de Borja Ortiz de Gondra; *Lo que callan las madres*, de Yolanda Dorado; *Ventajas de la transparencia*, de Fernando J. López; *Invisibles*, de Juanfran Rodríguez y *Seven eleven de la disponibilidad y Exorcismo de sirena*, de Alicia Casado. Por otro lado, en el espacio dedicado a certámenes, Madrid celebra cada año el Festival Internacional de Cultura LGBT VISIBLE, Muestra* “La cultura del Orgullo” y Festival La Culta, diferentes encuentros que favorecen la visibilidad de la cultura *queer* en el arte y que permiten una aproximación reflexiva a la diversidad sexual.

es *d.juan@simetrico.es*. Según explica el dramaturgo (en Perales, 2008: en línea), reformar el mito de don Juan, a quien le sale al paso una astuta burladora, implica un cambio en los paradigmas de género de la sociedad actual:

Quiere decir que nos hemos civilizado. También hoy existen hombres que asesinan y violan, solo que están mal vistos. La exaltación de un señorito follador y pependenciero que acaba condenado o arrepentido se corresponde con el discurso del cristianismo integrista, que nada tiene que ver con la España actual, por más que aún queden rescoldos de las hogueras de la Inquisición. [...] Todos, en cierta medida, hemos participado del donjuanismo –es el modelo heredado– lo que no significa que tengamos que aceptarlo sin más. Y en eso estamos, en cambiar el modelo.

La nueva doña Inés violenta sistemáticamente el imaginario patriarcal socialmente admitido con su comportamiento y reivindica un mundo libre de la represión ideológica instaurada por los valores católicos y por la perpetuación de los roles sexistas; de hecho, se lamenta de no haber coincidido con don Juan en un mundo plenamente liberado de los prejuicios y las etiquetas sociales que obligan al individuo a definirse, un “mundo de personas” (Campos García, 2009b: 86), utilizando las palabras de Inés, que no condicione la libertad humana. En cuanto a la personalidad y la actitud de esta, la burladora del siglo XXI es una mujer independiente que vive su sexualidad con plena libertad y que no tiene miedo de luchar por unos ideales promotores del cambio, pues es ella y no don Juan quien se bate en duelo y planea venganzas contra la superestructura católica.

En la versión tecnológica de Campos García, el sexo se manifiesta como un objeto de placer y, por otra parte, como un instrumento de subversión. Inés ya no se corresponde con la novicia inocente del mito clásico que se deja seducir estáticamente, sino que se muestra como la parte activa del juego sexual, como una mujer adulta que ha dejado de ser el objeto erótico para ser poseedora del goce carnal, invirtiendo los roles de género habituales y desafiando, por tanto, los rígidos códigos morales que prolongan un ideal femenino radicalmente opuesto a la propuesta de Campos García. Con respecto a la utilización del sexo como elemento de insubordinación y dominación, para la nueva novicia huida de la orden virtual, la doble moral de los hombres de iglesia será puesta en evidencia mediante provocaciones de alto contenido sexual que no podrán resistir, a pesar de la condena pública que divulgan públicamente acerca de estos comportamientos indecorosos.

d.juan@simetrico.es nos descubre otro de los grandes rasgos temáticos de la producción teatral de Jesús Campos García. El sexo aparece en la mayoría de sus obras como un asunto fundamental, aunque cada una de ellas proponga un tratamiento diferente

que responde a la intención o el tono del dramaturgo. Incluso cuando el contexto histórico y político concebía la cuestión sexual como un tabú impronunciado, Jesús Campos se atrevía a plantear obras como *Furor*, donde utiliza la ninfomanía como metáfora de la represión social e ideológica del momento –recordemos que las escenas explícitamente sexuales, como la masturbación y el intento de seducción de un sacerdote, consiguieron la unanimidad del pleno de la Junta de Censura–.

Al igual que la nueva doña Inés, aunque con diferente propósito, la Salomé de *Tríptico* responde a la imagen estereotipada de la *femme fatale* que emplea el erotismo para subyugar al hombre y realizar sus deseos. Los bailes seductores y los movimientos hipersexualizados de esta figura bíblica, autoconsciente de su poder sexual, responde a una interpretación del sexo como tentación que Campos emplea como parábola de todo lo que hace perder literal y metafóricamente la cabeza para distraer al hombre de lo verdaderamente sustancial.

No obstante, en la dramaturgia de Campos es más habitual una visión de la sexualidad vinculada al vitalismo y al disfrute de la vida, ya que según la concepción del dramaturgo el sexo es probablemente uno de los únicos placeres que proporciona la existencia humana. Esta idea es la que aparece reflejada en *Entrando en calor* y *Patético jinete del rock and roll*, donde el hecho de practicar sexo, deseárselo o simplemente recordarlo es una manifestación de las ganas de vivir. En la primera, la incapacidad para la excitación erótica, que los personajes proyectan como la última vía de salvación de su orfandad, es equivalente a la incapacidad para la vida que deben aceptar tras los numerosos intentos frustrados de avivar el deseo sexual. Durante hora y media de representación los juegos eróticos, los relatos picantes y las fantasías sexuales intentarán enmascarar una realidad insoportable que la pareja no puede ignorar. Una vez que ambos asumen su invalidez como seres potencialmente sexuales, la muerte se configura como la única liberación posible de una existencia miserable en la que ya no queda nada.

Patético jinete del rock and roll se distancia del tono pesimista de la anterior para presentarse como un canto a la vida y a sus placeres. A pesar de rondar casi los noventa años, Anselmo sigue disfrutando y fantaseando con la idea de conocer mujeres en la pista de una discoteca, a diferencia de Federico, quien considera este comportamiento totalmente inapropiado –y hasta lamentable– para un hombre de esa edad. Sin importarles conceptos como la apariencia social, el decoro y el pudor, Anselmo no encuentra ningún motivo razonable para dejar de disfrutar de las experiencias vividas en la juventud. El sexo se presenta como una de las pocas expresiones placenteras de la vida y, por tanto, la

edad no debería funcionar un criterio inhibitor. Así se muestra igualmente en *Naufregar en Internet*, donde la vejez vuelve a estar vinculada a una vida sexual activa. De hecho, es el deseo erótico el desencadenante de la acción dramática –también es una aventura sexual la que perturba el orden en *7000 gallinas y un camello*–, del accidente mortal de Daniel, un hombre maduro que se define a sí mismo con mucho sentido del humor como “un viejo verde” (Campos García, 2000: 50).

Además de una visión similar de la sexualidad como un síntoma de vitalidad, los protagonistas de las tres obras citadas, *Patético...*, *Entrando en calor* y *Naufregar en Internet*, tienen en común el descaro y la irreverencia en su manera de hablar del sexo. También los tres se regodean en los recuerdos de mocedad, que relatan sin pudor cada uno de ellos –el encuentro sexual de Daniel con su prima Justi, el placer solitario de Anselmo en los aseos de un hotel y las caricias seductoras de Adán en las butacas del cine–. De esta manera, Jesús Campos lleva a escena un asunto socialmente silenciado, la vivencia del sexo durante la vejez, y desmonta algunas de las ideas preconcebidas en torno a este tabú, como la desaparición del deseo o la incapacidad para la práctica sexual durante esta etapa vital.

Por otra parte, si muchas de sus obras mantienen la imagen del sexo como una experiencia agradable, como en los breves “Almas gemelas” o “Vida social (en lugares comunes)”, en otras el dramaturgo explora la cara menos amable de las prácticas no normativas, especialmente en “El olor de las metáforas”, donde se aproxima a la pedofilia, y en “El traje de cuero” y “Pareja con tenedor” a las relaciones sadomasoquistas. En *La cabeza del diablo* aparece reflejada esta dualidad en diferentes episodios. En el relato de Gerberto sobre sus encuentros con las mujeres del califa el sexo se manifiesta como acto de goce, al menos para este, pero la pericia con la hija del judío también descubre una faceta anteriormente comentada, la seducción erótica utilizada como instrumento de dominación del otro, que también será estrategia de la mujer Crescenzo para asesinar al emperador Otton III. Como sentencia Aben Masarra en una de sus apariciones, el deseo “ciega tanto como el odio” (Campos García, 1999a: 183). Y finalmente, los abusos sexuales de los soldados del monarca a la mujer de Crescenzo para arrebatarse la dignidad nos devuelve a la representación de los patrones sensuales más cuestionables que se distancia de la visión vitalista.

Por último, *Triple salto mortal con pirueta* presenta un punto de vista específico en cuanto al sexo al situarnos en la intimidad de las relaciones de pareja. En esta obra la sexualidad, por presencia o por ausencia, funciona como un símbolo del estado del

matrimonio. La insatisfacción sexual que ambos manifiestan abiertamente ante el otro se establece como un síntoma principal del fracaso de su compromiso amoroso. La rutina, la pérdida de la pasión y la falta de comunicación son realidades que afectan la vida sexual y, por tanto, matrimonial, y que solo salen a la luz una vez que ambos han perdido el miedo a sincerarse, es decir, cuando ya no queda nada que perder porque la pareja se encuentra en un punto de no retorno. Confesar antes de la ruptura la inconformidad en el aspecto sexual hubiera sido como aceptar que su relación había fracasado.

Triple salto mortal con pirueta nos revela, además, otro de los temas imprescindibles del teatro de Jesús Campos y que resumimos, utilizando las palabras de Cristina Santolaria (1997b: 39), como “las relaciones fallidas y la inviabilidad de una vida común”. Al igual que Strindberg en *Danza de la muerte* (1899), el dramaturgo se adentra en el sufrimiento de un matrimonio, solo que este se encuentra misteriosamente atrapado para la eternidad. En esta realidad intangible, Mario y Josefa revivirán de manera cíclica las situaciones más dolorosas de su fracasada relación, que resuelven cada vez con una muerte metafórica y literal. La culminación del enfrentamiento entre ambos personajes con el asesinato mutuo expresa el suplicio y la angustia que han acumulado durante los años de convivencia.

La concepción pesimista de Jesús Campos dispone las relaciones en términos de opresión o dolor y, por ello, configura una imagen de la vida matrimonial siempre fracasada y cercana a la pesadilla, tal y como la define Josefa en la reflexión en solitario sobre el matrimonio y la presión social que nos empuja a él (1997d: 64). Es esta la misma mirada de la mujer mayor de “Ella consigo misma”, que evidencia el declive de un matrimonio que nunca se fundamentó en el amor sincero y que se fraguó para salvaguardar las apariencias sociales. También se expresa de manera similar la violinista de “Danza para violín y revólver”, para quien el matrimonio fue una cuestión social más que personal:

Nunca llegué a entender por qué me casé con él. A lo más que llegaba era al pasodoble... ¡Uhm, misterios! ¿Quién me iba a decir a mí que iba a pasarme la mitad de la vida junto a un cazador? Claro que era un buen mozo y a esa edad... Además, ya estaba empezando a tener complejo de soltera; entonces había que casarse, no es como ahora (Campos García, 2015: 24).

La incompreensión y la insatisfacción que confiesa Luisa en los momentos más cercanos a la muerte son emociones comunes a las que experimenta el matrimonio de *7000 gallinas y un camello*, donde asistimos al “conflicto íntimo de dos seres ahogados

por frustraciones sociales y personales” (Santolaria, 1997a: 15). La pareja protagonista no parece encontrar ya nada que los mantenga unidos, salvo la situación empresarial a la que están infelizmente atados. La diferente concepción que cada uno tiene del mundo inmediato –el idealismo de Juan y el practicismo de Marta– los hunde en una distancia insalvable que termina transformándose en un enfrentamiento continuo y exasperante. Como explica Marta en la discusión final con Juan, la convivencia entre dos personas encarna una batalla silenciosa que uno de los dos debe perder voluntariamente para asegurar la perpetuidad del amor:

[...] te podrías quedar aquí, con las gallinas, o marcharme yo contigo a buscar el camello. ¿No te das cuenta?: esto así no tiene sentido. Nos queremos, ¿y qué? Para poder estar juntos uno tiene que ser vencido por el otro, y así siempre, siempre peleando. Mira, no, no vamos a seguir juntos, me niego a verte a diario, pensando en tus fantasías, lejos de todo, ajeno a todo, y acostándote de cuando en cuando con alguien como único acto de heroísmo (Campos García, 1983: 99).

En otras piezas, el motivo del fracaso matrimonial, como ya vimos, se debía al abuso y a la violencia ejercida por uno de los cónyuges –“Noche de bodas” y “La número 17”–, mientras que en otras el causante era la falta de amor. *Triple salto mortal con piroeta* y *Naufragar en Internet* presentan unas relaciones que responde únicamente a intereses económicos, como insinúa el recién divorciado Daniel al hablar de su mujer y como afirma explícitamente Mario cuando recuerda el inicio de su relación. Este último, además, manifiesta a lo largo de toda la obra su deseo de mantener el lazo matrimonial únicamente por el beneficio común de la empresa familiar.

Los planteamientos de las primeras obras difieren del que acabamos de comentar, ya que el dramaturgo se distancia de la intimidad de las relaciones y de los mecanismos que las imposibilitan para atentar directamente contra la entidad matrimonial. Como explica José Monleón (1980: 131), según la angustiosa concepción existencial del autor, esta ceremonia “sería la institución aniquiladora por excelencia, la remodelación del hombre como cadáver productor y cabeza de la familia”. La liberación del hombre comienza por la desnaturalización de la institución conyugal como base del sistema. Según vimos en páginas anteriores, esta es la idea que el dramaturgo desarrolla en las obras *En un nicho amueblado* y *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú*, cuya demoledora crítica al matrimonio convierte esta costumbre en un acto castraste equivalente a la muerte –una sátira, por cierto, que recuerda a nivel estético y conceptual,

sobre todo la última citada, al cortometraje de seis minutos de Albert Vidal, *La boda* (1986)²³⁴—.

Ambas obras plantean igualmente la inviabilidad de sobreponerse a los mandatos de una sociedad opresora porque, por un lado, el matrimonio se establece como refugio desesperado y al mismo tiempo inútil donde protegerse del fracaso vital —este es el proceso de *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú*— y, por otro, como una maquinaria social que clasifica a los individuos como seres aptos para el sistema o, en caso de desobediencia, como seres desclasados marginados del mismo. Esto es lo que precisamente desarrolla *En un nicho amueblado*, el miedo a la no pertenencia a un espacio determinado y también a la desvinculación de la superestructura que rige la existencia humana. En esta obra, el padre de familia es el personaje que se debate entre su deber moral como salvador del destino trágico de su hija y el temor a contravenir las normas sociales instauradas, que finalmente se impone, como vemos en el siguiente diálogo entre José y Manoli:

MANOLI.- ¿Cómo es posible tanta estupidez?

JOSÉ.- Ya ves, la estupidez da la felicidad.

MANOLI.- No sé si podré resistirlo.

JOSÉ.- Podrás.

MANOLI.- Si al menos consiguiera morirme. Pero morir hasta el fondo, morir hasta no poder más.

JOSÉ.- Te irás muriendo... con el tiempo.

MANOLI.- ¿No vas a salvarme?

JOSÉ.- Yo...

[...]

MANOLI.- ¿Tan pequeño eres? ¿Eres así de pequeño? Y yo que llegué a pensar que eras invencible.

JOSÉ.- Sólo soy un hombre. Uno y solo. ¿Qué puedo hacer yo?

MANOLI.- Pero tú sabes que estoy viva. Porque lo estoy, ¿verdad?

JOSÉ.- Sí, claro que sí.

MANOLI.- En cambio, ellos... ellos están muertos.

JOSÉ.- Creo que sí. Supongo que sí (Campos García, 1997b: 60).

Con relación al miedo a violentar el orden instituido, muchos de los personajes de Campos García adaptan sus conductas para encajar entre los límites de la normalidad, es decir, el conjunto de parámetros pactados tácitamente entre la comunidad y el individuo. Por tanto, la ansiedad que supone el juicio social produce una alta preocupación por mantener las apariencias, un sentimiento este muy recurrente en el teatro de Campos que condiciona el comportamiento y la libertad de sus personajes. Si en *7000 gallinas y un*

²³⁴ Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=gpC3aqeBzec>>

camello Juan había planeado huir para evitar el escándalo familiar, la mujer de *Matrimonio de un autor con la Junta de Censura* inventa historias de reformas en su salón para que sus vecinos no sospechen de la insólita situación de su marido. Asimismo, tanto los familiares directos como los políticos de *En un nicho amueblado* manifiestan su intranquilidad ante el riesgo de que la novia pudiese estar viva, una posibilidad que califican de comportamiento deshonesto. Y *Triple salto mortal con pirueta* también presenta a Mario como un hombre encorsetado al que solo inquieta la pérdida del decoro ante los demás.

Con más sentido del humor, el mundo de las apariencias reaparece en *A ciegas y d.juan@simetrico.es*. En la primera, El Otro se siente angustiado ante la idea de que su trato afectuoso como padre e hijo sea erróneamente catalogado de relación homosexual; en la segunda, en oposición a la figura clásica del mito, el don Juan de Campos se muestra no solo sensible a la opinión de los otros sino también muy cauteloso con el sistema de normas sociales, culturales e ideológicas que organizan el espacio virtual y real de la Universidad. Esta preocupación del nuevo Tenorio, que a veces raya en lo patético, se opone frontalmente a la actitud reivindicadora y transgresora de Inés, cuyas burlas y desafíos pretenden comprometer y destruir los dispositivos de este organigrama nocivo.

Jesús Campos ha sabido aprovechar este enfrentamiento entre el pudor y la osadía en varias de sus obras, como son “Las escaleras”, *Patético jinete del rock and roll*, *La cabeza del diablo* y *La fiera corrupta*. Más allá de los motivos personales de cada personaje, lo que en realidad se opone en la dramaturgia de Campos son dos formas de entender la vida y de desenvolverse en ella. Es el juego de la otredad que entra en conflicto, el yo y su oponente luchan por imponer su particular visión del mundo, aunque ninguna de las opciones salvará al personaje del trágico destino inherente al hombre. En *La cabeza del diablo* la batalla se libraba entre la espiritualidad de Aben Masarra y la ambición de Gerberto, mientras que la utilidad y el idealismo se encontraban en *7000 gallinas y un camello*.

“Las escaleras”, en cambio, dramatiza la pugna entre la seriedad y la ironía, dos formas de enfrentarse al sinsentido del mundo. A diferencia de Andrés, que utiliza el descaro y el humor para resistir la realidad, Andrés se obsesiona con la idea de encajar en el sistema a toda costa, aunque para ello deba perder la dignidad y someterse a los oficios más ridículos. En *Patético jinete del rock and roll* Jesús Campos nos introduce en la vida cotidiana de Anselmo y su hijo, en la que subyace el conflicto entre la vitalidad y la desvergüenza de uno y el recato del otro. El comportamiento decoroso de Federico está

regido por un exagerado sentido del ridículo que inhibe cualquier actividad que exceda los límites de la corrección. Por eso condena moralmente los gustos de su anciano padre, como salir a bailar, ligar con mujeres y pensar en el sexo. Bajo el lema “Antes loco que triste” (Campos García, 2002c: 62), Anselmo presenta un carácter desenfadado que prioriza el disfrute de la vida en lugar de las rígidas normas sociales. En esta obra, según uno de los estudios de Berta Muñoz Cáliz (2006: 720) de la producción del dramaturgo, también se contraponen dos maneras de hacer frente al pasado:

En esta se enfrentan dos formas de enfrentarse al pasado opuestas y complementarias –la voluntad de olvidarlo por parte del personaje más conservador y la necesidad de recuperarlo y trascenderlo que siente el personaje más idealista–, que representan actitudes existentes en la sociedad actual, más inclinada hacia la primera de lo que pudiera parecer y reacia a recordar temas incómodos como el de los estragos de la droga en la generación de Anselmo (Muñoz Cáliz, 2006: 720).

En este sentido, *Patético jinete del rock and roll* se podría entender como una manifestación del conflicto generacional, que sería otra forma de expresar el juego de la otredad. Sin embargo, este enfrentamiento entre generaciones es más perceptible en obras como “Posturas e imposturas”, *La fiera corrupta* y *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú*. La primera muestra un diálogo lleno de intransigencia e incompreensión que reproduce el encuentro hostil entre un anciano y un joven o, lo que viene a ser lo mismo, entre el conservadurismo y la modernidad. En la pieza infantil, Jesús Campos lleva a escena el distanciamiento habitual entre padres y adolescentes que, en este caso, está encarnado por María y su madre. Con la rebeldía propia de la edad, la joven desafía la autoridad pública al coquetear con las drogas de diseño y rompe los lazos maternos que había establecido durante su infancia. Una serie de decisiones equivocadas quebranta definitivamente la comunicación con la familia, que ha dejado de ser un referente vital para transformarse en un enemigo al que desobedecer continuamente.

El conflicto generacional de *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú* adquiere una dimensión más existencial que la diferencia de las anteriores. Cuando los jóvenes deciden desvincularse de una vez por todas del estado de infancia para asumir la verdadera realidad, el primer paso consistirá en dialogar con sus padres. El sueño utópico de mejorar el mundo colisiona de forma casi patética con la resignación de estos, que al proclamar la imposibilidad de cambio nos vuelve a situar en el derrotismo vital tan propio de Jesús Campos García. Lo que pretendía ser una conversación apasionada sobre el destino del hombre y su función en la sociedad se convierte en un monólogo que rezuma desesperanza:

No creas que porque digas a voces el esplendor es tuyo vas a ser propietario del día de mañana. En la notaría en la que cabalmente se apunta de quién es la victoria y de quién es la miseria, está registrada con toda clase de detalles el trozo de felicidad que te corresponde. Así que, ya sabes, inútil que continúes en tu actitud. Recapacita, hijo. De qué te vale vocear [...] El viento aprieta y entra por las rendijas. El agua aprieta y parte montañas. Pero no el hombre, que ni es viento ni agua, y no debe apretar ni colarse escurrido, ni partir situaciones ya establecidas con orden. El hombre ya tiene su equilibrio [...] es inadmisibles pensar que después de diecinueve años dedicado a la única tarea de convertirse en hombre vengas ahora con la desconcertante pretensión de que quieres ser un hombre feliz, un hombre libre, un hombre en su esplendor. Qué crees tú que hubiera sido de ti si yo hubiera sido un hombre en su esplendor [...] qué es la felicidad, la libertad, el esplendor ante la idea del deber (Campos García, 1976: 155).

Finalmente, y cerrando este apartado, quedaría por analizar una última materia dramática que consideramos indispensable en el conjunto de rasgos temáticos de la dramaturgia de Jesús Campos García. El teatro y su relación con la sociedad de su tiempo es un aspecto que el autor ha explorado en un buen número de obras, prestando especial interés a los siguientes puntos: el enfrentamiento entre el compromiso y la aspiración mercantil, el análisis crítico de la situación del teatro español actual y el imperio de las modas en la escena y en la crítica teatral.

Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura es la primera pieza de toda la dilatada producción de Campos que presenta una estructura metateatral para enfrentar dos maneras opuestas de entender el arte y también, como analizamos al inicio de este capítulo, de relacionarse con el poder político. El autor intelectual persevera en su intención artística de relatar la verdad existencial del hombre sobre el escenario y precisamente por ello es privado de la comunicación con el público. El miedo a que una obra, en este caso de corte experimental, pueda desestabilizar de alguna manera el orden instaurado es un riesgo que ningún régimen autócrata quiere correr, de modo que el autor se dedica a experimentar, aun sabiendo que nadie verá su trabajo, con posibles propuestas escénicas que diseccionan asuntos inherentes al individuo moderno, como la inutilidad, la incomunicación o el futuro frustrado. Su amigo y adversario, que sostiene una postura más comercial, consigue sortear los obstáculos de la censura con obras ligeras que complacen los gustos del espectador burgués. Aunque esta pugna entre la rentabilidad y el compromiso no es el asunto principal —e incluso podemos afirmar que en ocasiones roza lo paródico—, Jesús Campos se acerca a una realidad esencial al mundo escénico de mediados del siglo pasado y que aún sigue vigente.

Años más tarde, el dramaturgo vuelve a retomar la cuestión del teatro en el espectáculo recopilatorio de piezas breves *Entremeses variados*, donde analiza el asunto desde los tres diferentes puntos de vista que hemos citado al inicio de este apartado. Por un lado, el breve “Pena y Pene” indaga en el complejo entramado comercial a través de dos músicos desesperados que se debaten entre traicionar sus ideales para alcanzar el éxito o permanecer fieles a su condición a pesar del escaso reconocimiento público. Pene es consciente de que la tristeza no es un buen reclamo, por lo que propone a su compañera artística, que no parecer estar muy convencida, un cambio de estilo radical: “Nos sobra pegada y nos falta capacidad de seducción. Y es que tendríamos que expresar las desgracias más en positivo” (Campos García, 2015: 120). De esta manera, Jesús Campos destapa varios de los problemas que afectan al panorama actual, entre ellos, la prevalencia de lo mercantil frente a lo artístico, la impotencia y el sentimiento de pérdida del artista, la influencia de los medios de comunicación en los gustos del espectador y la demanda de temas intrascendentes, cuando no morbosos, por parte del gran público.

“Me acuso de ser hetero” es una crítica audaz a la frivolidad y superficialidad de la escena actual, pues privilegia la vida personal del creador en lugar de la calidad artística de su obra. Gracias al fingimiento de una nueva orientación sexual, un hombre consigue una mayor proyección profesional en el mundo de la cultura, como él mismo confiesa en el monólogo: “¿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” (104-105). La implantación de un sistema teatral insustancial que deja su criterio en manos de los dictados de la moda es también el asunto que parodia Jesús Campos en las piezas de apertura y cierre del conjunto *Entremeses variados*. A través de un paralelismo entre la alta cocina y la cultura altanera, el dramaturgo se burla de aquellos círculos artísticos posmodernos que abogan por la innovación y la espectacularidad gratuita desde la una postura irreflexiva que nada aporta al contexto contemporáneo.

En la pieza que abre el espectáculo, tiene lugar el encuentro simbólico entre la postura convencional de entender el teatro y la más vanguardista, lo que propicia una situación humorística que le permite al autor ridiculizar las técnicas posmodernas, como la deconstrucción, la elipsis, la superposición de planos temporales o la fragmentariedad, que parecen haberse impuesto de manera exclusiva en la escena actual. Al finalizar la obra, el tono paródico se recupera para enumerar aquellos requisitos necesarios para ser el perfecto artista posmoderno, que serían la utilización ineludible de los recursos

estilísticos citados al margen de la intención de la obra y el rechazo de la carpintería teatral y la convención aristotélica. La mojiganga final que concluye el espectáculo es una burla corrosiva de la cultura pedante de ciertos círculos especialmente afectados por los delirios del arte hipermoderno:

DIFRAZADA 1.- La sinrazón del pedante
Que de tanto andar de espaldas
Lleva el culo por delante.
CLIENTE DISFRAZADO.- Por eso venir de cara
se dice que es demodé,
en parte porque interesa,
y en parte no sé por qué.
CHEF DISFRAZADO.- Viva la lechuga frita,
y el teatro japonés, sobre todo si es en chino
traducido al irlandés.
DISFRAZADA 2.- Elipsis, bujeros negros,
qué pobre modernidad,
pues no tiene, salvo el “pos”,
nada de particular.
[...]
CHEF DISFRAZADO.- Y aquí termina esta historia,
deconstruida y contada
en trocitos salteados
con mucha salsa de nada.
DISFRAZADA 1.- Mas si observas, quien observe,
a simple vista se ve
que todas estas escenas
tienen un solo porqué.
CLIENTE DISFRAZADO.- Y aunque todo no esté dicho,
siempre es más lo que te saltas.
TODOS.- De estos varios entremeses,
perdonen sus varias faltas (Campos García, 2015: 171-172).

La nueva antología *¡breve! ¡breve! ¡brevísimos!* reserva igualmente un espacio para la reflexión sobre la tiranía de las modas en el mundo escénico. “Mundo charcutero” continúa la misma línea que los entremeses anteriores para aproximarse de nuevo a la superficialidad con se abordan muchas de las propuestas posmodernas. El periodo artístico en que se desenvuelve la escena actual es cada vez más proclive a la repetición sistemática de aquellos procedimientos técnicos más aclamados por el público y la crítica. El monólogo que compuso Campos García en “Mundo charcutero” alude directamente a esta realidad a través del punto de vista de una actriz obligada a aceptar un papel en una obra que ni siquiera comprende:

“Vamos a ver”, les dije “¿esto no es teatro posdramático? Pos no dramáticos. El teatro ha muerto. Vale. Ha muerto y lo enterramos, pero seamos contemporáneos”. Lo de ser contemporáneo es que no falla, dices “contemporáneo” y no se pueden imaginar lo que facilita las cosas. [...] Soy una actriz interpretando que soy actriz. Haciendo de yo misma, que de eso se trata la cosa posdramática. ¡La puta que...!

[...] Que no me quitan ojo. Que es que no me quitan ojo. Porque esa es otra: no quieren que interprete. A mí me hubiera gustado hacer un personaje. Es lo suyo, ¿no? Pero quien paga, manda. “Tú estás muerta”, que dicho así, impone. “Pero bueno, habrá un conflicto, un proceso, no sé, me gustaría saber cómo he llegado a esta situación”. “Ah, claro, el método”, me dijo el directo con cierto retintín. Perdón, directo no, el creador. Nada de director. Él es... creador. Que con todo lo que se mete, no me extraña que se crea Dios padre. [...] “¿No tengo que decir nada?”. “Nada”. “O sea que no tengo texto”. “¿Pero qué texto ni que texto? Esto es teatro físico”, jo, cómo se puso, “Aquí lo que importan son las acciones”. ¡Las acciones!, y miren cómo me tiene, que parezco de escayola (192).

Compilado en la misma miscelánea, “El no-lugar” reemprende la crítica al imperio de las modas, pero en esta ocasión desde el lado de la crítica teatral. El dramaturgo ironiza sobre la imposición de una serie de conceptos y modelos teóricos que encasillan la diversidad cultural del siglo XXI. Este afán humanístico –que, como es sabido, Campos no ha dudado en catalogar repetidas veces de inútil– insta unos cánones estilísticos que ejercen una fuerte presión en el artista, de manera que es este quien busca intencionadamente coincidir con las características de las teorías teatrales populares, y no al revés.

Con esta intención, Campos García recurre a los postulados del fenómeno antropológico de los no-lugares enunciado a finales del siglo pasado por Marc Augé, quien aparece en la obra como un personaje principal. Según la trama diseñada por el autor, el estudioso francés acude a un escaparate para comprobar una situación que desmontaría su famosa teoría. Lo que a priori simulaba un no lugar acaba transformado en un espacio identitario como consecuencia de la prolongada convivencia de un matrimonio en el escaparate. Augé decide acudir en persona a estudiar la situación y ser él mismo quien rectifique o reformule su propia teoría en caso de que fuese necesario, pues no sería la primera vez que sus teorías han sido tratadas con ligereza: “dices las cosas haciendo todo tipo de salvedades y luego comprimen tus palabras en una frase como si fuera un anuncio. Y ahí te quedas, prisionero, no de tus palabras, sino del resumen de tus palabras” (Campos García, 2015: 358).

Asimismo, Campos García aprovecha la anécdota dramática para cuestionar el procedimiento humanístico de clasificación o catalogación del conjunto de dramaturgos y del periodo en que se manifiestan. El dramaturgo se cuela en su propia obra con el objetivo de expresar su profundo desacuerdo con la enunciación de teorías y la divulgación de etiquetas porque coartan la libertad del artista. En primer lugar, el personaje-autor interviene para contravenir la hipótesis del antropólogo: “Somos las

personas, y no los lugares, las que establecemos la relación” [...] la función la crea el miembro. No es el lugar lo que genera la incomunicación, somos los incomunicados los que impregnamos de soledad estos lugares” (Campos García, 2015: 367).

Por otra parte, Campos estalla contra todos aquellos términos y nociones que terminan por imponer los gustos y las direcciones del arte contemporáneo:

YO.- (*Vehemente.*) Con su Hipermodernidad. Mire, pasé por la vanguardia, la neovanguardia –o por la transvanguardia– sin ser consciente de ello. Incluso llegué a sentirme cómodo con la posmodernidad. Hasta que llegó el arte líquido. Póngase en mi lugar; estás escribiendo tan tranquilo y vienen y te dicen: “Ahora lo que se lleva es el arte líquido”. Aterrado me quedé. “¿Seré lo suficientemente líquido?”, me preguntaba, mirándome al espejo. Y es que hoy la crítica no estudia lo que hay, sino que dice lo que debe haber. Vamos, que pontifica. Y ¡ay del que no haga los deberes! ¿Se imagina un médico que dijera qué enfermedades son las que debes padecer si quieres ser un enfermo contemporáneo? Pues eso es lo que tenemos. [...] Cincuenta años escribiendo teatro raro para acabar de antiguo por no haber escrito obras en las que la gente se incomunique en sus no-lugares (Campos García, 2015: 370).

Por último, “El club de la tragedia” y la ya citada “Mundo charcutero”, que también pertenecen a la selección *¡breve! ¡breve! ¡brevísimo!*, acometen la crítica situación política y económica del teatro español del nuevo milenio. Ambos protagonistas se ven en la necesidad de interpretar unos papeles con los que no se sienten conformes en el plano profesional ni económico, debido a las dificultades que cada uno atraviesa. Él ha recibido una propuesta para participar en el conocido formato televisivo de monólogos cómicos cuyas condiciones son una única actuación de apenas unos minutos y la redacción del libreto por cuenta propia. Ella, en cambio, ha aceptado el papel de una actriz muerta y encerrada en un ataúd, una situación que no le permite mostrar sus cualidades interpretativas y con la que ironiza de la siguiente manera: “Ahora, que salir del paro para que te metan en una caja... como metáfora ya les vale” (Campos García, 2015: 191).

La precariedad de las condiciones de trabajo, la falta de oportunidades y la crisis financiera del país configuran un panorama bastante desolador para todos los profesionales de la escena, especialmente para los actores que interpretan estos monólogos. Ya sea por largas temporadas sin empleo, este el caso del actor maduro de “El club de la tragedia”, o por la estafa de las preferentes, como relata la actriz de “Mundo Charcutero”, los dos deben hacer frente a los múltiples obstáculos que se les presentan para sobrevivir en el medio teatral. Estas ideas sobre la inestable situación del teatro en España reiteran en gran parte lo dicho en el capítulo de las ideas políticas que sobre los aspectos sociales, históricos y políticos del hecho teatral profesó Jesús Campos García, quien en tanto que director de la Asociación de Autores de Teatro, denunciaba las

condiciones lamentables a las que están obligados los dramaturgos y los diferentes profesionales del mundo de la escena debido a una pésima gestión de los poderes públicos

En resumen, y para concluir este apartado, podemos ver la diversidad de temas que presenta la dramaturgia de Jesús Campos García, caracterizados en buena medida como una mirada crítica y en buena medida pesimista a las estructuras sociales y al destino real y metafísico del ser humano, a los problemas políticos y económicos que afectan a la sociedad contemporánea y que el mundo parece desoír y a la represión ideológica que se impone el hombre a sí mismo y le niega la libertad de expresión y de pensamiento, condenándolo a una existencia falta de sentido. Cuestiones todas inherentes a la realidad del hombre y que llaman con urgencia al compromiso moral del individuo consigo mismo y con la sociedad de su tiempo.

CAPÍTULO V
CARACTERÍSTICAS FORMALES
DE LA PRODUCCIÓN TEATRAL DE JESÚS CAMPOS GARCÍA

5. CARACTERÍSTICAS FORMALES DE LA PRODUCCIÓN TEATRAL DE JESÚS CAMPOS GARCÍA

La pluralidad de formas que presenta el teatro de Campos García dificulta cualquier intento de clasificación y de enunciación de unas líneas estéticas claramente definidas. El universo creador del dramaturgo se configura como un espacio para la renovación de los lenguajes dramáticos y la experimentación de procedimientos técnicos, un espacio de libertad que tiende por naturaleza a la diversidad. En el estudio preliminar de *A ciegas*, Cristina Santolaria (1997: 7), cuyas palabras son representativas de la opinión de numerosos críticos y especialistas que han coincidido en esta idea, entendía precisamente la variedad estilística como una seña de identidad del corpus del autor: “Cada una de sus obras responde a una poética y una estética propias, nacidas de una constante búsqueda de la eficacia, de un continuo deseo de expresar su verdad, de ser auténtico aun a riesgo de que, por huir de los moldes, pueda caer en el error”.

Sin embargo, que el conjunto teatral del autor se resista a categorizaciones y se distinga por la singularidad de su estilo no significa que no existan una serie de características que se reiteran a lo largo de sus más de seis décadas de actividad. A continuación, presentamos, siempre con la cautela que requiere este tipo de análisis, la relación de rasgos formales que con mayor frecuencia aparecen en el teatro de Jesús Campos García, centrándonos en los aspectos más significativos dado el amplio número de obras escritas por el dramaturgo.

5.1. La concepción totalizadora

Las propuestas teatrales de Jesús Campos García crean un complejo equilibrio entre la condición textual y la visual, un espacio donde los signos no verbales se fusionan con las palabras para trabajar en una misma dirección. Conformaría esta una de las características fundamentales del conjunto teatral del autor jienense y que él mismo define como la acción de “golpear con la imagen” y “matizar con la palabra” (en Bueno, 2011: 24). Según la poética de Campos García, “no hay guerra más estéril que la de enfrentar textualidad y gestualidad, cuando ambas expresiones se necesitan y complementan” (Campos, 2004d: 3), de modo que el hecho teatral establecería una suerte de reciprocidad entre ambos códigos de comunicación –verbales y no verbales– que el autor utiliza de manera pertinente y necesariamente significativa. Si bien ya presentamos esta concepción teatral en el capítulo anterior al referirnos a sus ideas literarias, analizaremos ahora desde

un punto de vista escénico y dramático de qué manera se manifiesta y se materializa esta característica en la dramaturgia de Campos García.

Lo primero que debemos señalar, por tanto, es que los signos escénicos guardan sentido pleno en la obra del autor, pues estos no funcionan como un aderezo cuya única finalidad es la espectacularidad si no, por decirlo en palabras del autor, como “imágenes protagónicas” (en Bueno, 2011: 24) que, lejos de violentar la representación, logran estimularla, aclararla o potenciarla. En los montajes de Campos García los signos escenográficos dialogan con la intención final de cada obra. En unas ocasiones, el lenguaje no verbal potencia el valor simbólico o matiza la dimensión alegórica, mientras en otras refuerza el hiperrealismo que persigue intencionadamente el autor o, por el contrario, la apariencia de irrealidad. A veces incluso los signos visuales han desaparecido de manera temporal o total para poner en tela juicio el concepto habitual de representación dramática, siendo estos elementos sustituidos por otros menos usuales en el teatro, como el olfato o el tacto. Y hasta se ha servido de la comunicación no verbal como estrategia encubierta para sortear el juicio de la Junta de Censura, como fue el caso de la premiada con el Lope de Vega *7000 gallinas y un camello*:

La estrategia más utilizada por aquel entonces para camuflar las “inconveniencias” del discurso era la de situar la acción en el pasado o en el extranjero; recurso que ya había utilizado en otra obra (inérita) y que no me convencía. Por eso, para situarla en el “aquí y ahora” (su temática así lo requería), opté por servirme de signos no verbales que bien podían pasar invertidos, dada la ambigüedad con que se describían en el libreto y que, en última instancia, les sonarían a chifladura (Campos García, 2014: en línea).

7000 gallinas y un camello es el claro ejemplo de equilibrio entre lo escénico y lo textual. La obra necesitaba de una puesta en escena para que adquiriera pleno sentido y significación, aunque el autor utilizase signos no verbales muy sutiles (Campos García en *P.A.*, 1975: 35). La conjunción de esta serie de códigos perceptivos, espaciales y proxémicos codificaba la lectura de la obra y constituía el verdadero alcance político de la misma. De no haber materializado en escena el juego de connotaciones y símbolos que escondía la pieza, la historia corría el riesgo de ser interpretada como un drama trivial sin demasiado espíritu crítico. Así lo explicaba el autor en el “Cuaderno de bitácora”:

Entre las muchas incertidumbres sobre lo que debía o no debía hacer, algo sí tenía claro: no había que subrayar. Cada signo debía valerse por sí mismo: ni las imágenes eran ilustraciones de las palabras, ni las palabras eran el pie de foto de la imagen. Ya sé que esto es imposible de llevar a sus últimas consecuencias, pero ése era el objetivo. La expresión verbal, la imagería y el espacio sonoro –música incluida– eran planos distintos que podían coincidir, superponerse, estar al margen, negarse incluso, pero nunca explicarse. [...] era consciente de las posibilidades que tenía que

establecer la comunicación mediante el empleo de tres planos igualmente protagónicos. [...] la utilización de los signos no verbales como parte esencial e indiscutible del discurso [...] añadiría mayor imprecisión a un texto que, ya de por sí, jugaba a dejar cabos sueltos (Campos García, 2009c: 107).

En este sentido, el texto es considerado por el autor una parte más del conjunto global, un elemento siempre flexible y susceptible de cambio según las necesidades del proceso de ensayo o de la puesta en escena²³⁵. Por este motivo, y dado que él mismo asume la dirección y la escenografía, sus obras se singularizan por contar con un número reducido de acotaciones o por la brevedad de las mismas. El hispanista Khaled Salem (2007: 220) señala que Jesús Campos “se distingue por la minuciosidad y abundancia de acotaciones”. Sin embargo, esta afirmación solo se cumple con el drama historicista *La cabeza del diablo*, en la que el autor necesitaba reproducir con detalle el ambiente de la época y los muchos lugares en que se desarrollaba la acción. Es cierto que en la primera obra que publicó Campos García empleaba acotaciones extensas que detallaban la información fundamental del espectáculo, seguramente debido a que por aquel entonces el dramaturgo todavía no había decidido dirigir sus propias obras. Apenas unos años más tarde, cuando ya había definido definitivamente su concepción totalizadora del hecho teatral, afirmaba el autor (1975: 39) en la revista *Primer Acto*:

Mis textos, como veréis, tienen pocas acotaciones. No es que sea un autor abierto, que ya me gustaría, lo que pasa es que como están escritos para servir de arranque a los montajes que pretendo hacer, nunca pensé explicarme a mí mismo todas las relaciones que se producen paralelas al diálogo, porque de sobra las conozco, si anoté los diálogos fue porque no tengo memoria para tanto. Lo siento, pero será una dificultad más en la lectura.

Ya presente, por tanto, este presupuesto semiológico desde sus primeras composiciones, la integración de diversos códigos escénicos –a veces aparentemente contradictorios– en armonía con el texto es un rasgo que ha acompañado al autor a lo largo de toda su producción y que se manifiesta de múltiples maneras. Por un lado, encontramos signos irrelevantes que a medida que avanza el drama se semantizan, es decir, adquieren un nuevo significado fundamental para el desarrollo de la obra. En *Naufregar en Internet*, los diferentes dispositivos y cables que rodean a Daniel son

²³⁵ La intención globalizadora que siempre ha distinguido a Jesús Campos García y que ha cuestionado la inercia del logocentrismo se deja notar también en los textos impresos de sus obras. En *d.juan@simetrico.es* las respuestas de don Luis Mejías durante la conversación telefónica con don Juan son inaudibles, de manera que en la versión impresa el autor quiso materializar este signo mediante unas intervenciones desdibujadas apenas inteligibles. Esta serie de detalles son los que cuida considerablemente Campos para preservar la fidelidad escénica y llevarla al texto dramático mostrando todos los signos posibles.

inicialmente interpretados como objetos funcionales que establecen el medio de comunicación del protagonista con otros personajes; sin embargo, más tarde comprenderemos que estos artilugios alcanzan un sentido metafórico, ya que representan las confusas conexiones mentales de Daniel. Es lo mismo que sucede en *7000 gallinas y un camello* con la acción incesante de llenar y vaciar un cubo de agua que realiza Juan. Si al principio pasa inadvertida para el espectador, a fuerza de repetirla acaba convirtiéndose en un símbolo más del utilitarismo y del absurdo en que están atrapados los personajes.

Otros elementos no verbales experimentan, por el contrario, un proceso de resemantización, fenómeno por el que un signo guarda un significado y después se apodera de otro diferente (Ubersfeld, 1989: 24-25). El hecho de que las ratas de *Es mentira* porten escopetas para pescar pone en preaviso de la crueldad y la bestialidad, incluso la simpleza, de estos seres que utilizan las armas como elemento de diversión. La iconografía final de la obra revelará un nuevo alcance que sitúa el drama en las ejecuciones del régimen franquista, de manera que las escopetas se transforman ahora en instrumentos de caza para humanos e igualmente las ratas en funcionarios de prisiones.

A veces, un mismo signo puede ser interpretado de manera opuesta por diferentes personajes –como el baile en *Patético jinete del rock and roll*, símbolo de la vitalidad para Anselmo y de patetismo para Federico– o bien puede atribuírsele una significación polisémica. En este último caso, los teléfonos amontonados de *Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura*, por ejemplo, representan la incomunicación de la sociedad, pero también la del propio autor con el público. Asimismo, la presencia de estos objetos que ya no funcionan como elemento práctico ni como materia artística simbolizan, de un lado, la inutilidad y, de otro, el fracaso de los experimentos escénicos del autor comprometido.

Los códigos no lingüísticos que explota Jesús Campos García, en definitiva, se definen por la diversidad de procedimientos y la experimentación con que son llevados a escena. Prácticamente la totalidad de su producción explora desde diferentes ángulos la dimensión escénica, ya sea potenciando lo visual, lo sonoro o lo instrumental, incluso a veces todo a un mismo tiempo, como mostraremos a continuación.

5.1.1. El dispositivo escénico

En el artículo que publicó recientemente en la revista digital *Don Galán*, Jesús Campos García presentaba una clasificación personal de los diferentes espacios escénicos basada en el criterio de la eficacia. Según la poética del autor y dependiendo, entonces, del valor de cada uno de ellos dentro de la “estrategia global del espectáculo” (Campos García, 2014: en línea), los tipos de espacios sería los siguientes:

[...] el despojamiento total: el **espacio vacío**. Es más frecuente el **espacio ambiental**, en el que la escenografía y/o la utilería, ilustran la representación con informaciones de tipo circunstancial (época, clima, clase social, etc.), o el **espacio funcional** que aporta los utensilios necesarios para la acción. Y nos queda, por último, el **espacio dramático**, término que solemos utilizar de forma genérica y que, en mi opinión, sólo deberíamos emplear cuando los elementos del dispositivo escénico desencadenan, modifican, potencian o resuelven las tensiones del drama (en línea).

Aparte de esta conocida tipología enunciada por numerosos especialistas de la teoría teatral, Campos añade el espacio significativo, que será el más habitual de su producción teatral y que define como aquel en que todos los signos no verbales gozan de sentido pleno y protagónico en el escenario. Tanto es así que el título de muchas de sus obras se refiere directamente al espacio escénico en que se desarrollan, como es el caso de *En un nicho amueblado*, *Las escaleras*, el breve “El no-lugar” o *la casa crecía*.

No obstante, como era de esperar, Campos García ha experimentado, gracias a su faceta de director y escenógrafo, con todos los tipos de espacios que acabamos de citar, pues la elección de uno u otro responde a la intención comunicativa de cada propuesta. Así, por ejemplo, *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú* presentó un espacio vacío, seguramente motivado por el carácter abstracto y experimental de la obra, mientras que la primera vez que trabajó como escenógrafo en un espectáculo profesional Campos utilizó un espacio ambiental, aunque con ciertas innovaciones, ya que prolongó el escenario hasta los camerinos, como relata a continuación:

[...] mi único empeño fue el de convertir el pequeño escenario del Teatro Recoletos en una gran suite, que era el contenedor que requería la obra de Garson Kanin *Nacida ayer*. Una experiencia en la que ya fui consciente de mi gran capacidad para complicarme la vida –incorporé al espacio hasta los camerinos–, lo que no significa que aprendiera la lección, pues para bien o para mal, esa ha sido una constante que se ha venido manteniendo en posteriores escenografías (en línea).

Para sus montajes de teatro infantil, *Blancanieves y los siete enanitos gigantes* y *La fiera corrupta*, el autor apostó igualmente por una escenografía ambiental que recreara una atmósfera de cuento. En la primera, Campos cubrió el escenario con una multitud de

plásticos translúcidos, celofanes transparentes y cortinas blancas que representasen el reino nevado que describieron los Grimm. Junto a estos elementos, el polvo dorado del Hada o el juego de luces que se proyectaba en las paredes brillantes formaban un conjunto escénico que potenciaba la sensación de ensoñación e irrealidad propias de la estética de los cuentos infantiles. *La fiera corrupta*, más compleja que la anterior, mezclaba el mundo legendario con el real, por lo que el dramaturgo optó por un dispositivo escénico flexible y transformable que pudiese, dependiendo de las escenas, insinuar un Palacio Real, un parque, una alcantarilla o un tablado de marionetas.

La escenografía de *Patético jinete del rock and roll*, donde lo sustancial era la convivencia de los dos ancianos, se centró en aportar información de carácter circunstancial. La acción transcurría en el año 2030, de manera que Campos diseñó un espacio moderno, aunque nada ostentoso, de paredes curvas y transparentes que permitían una mayor visibilidad de los movimientos de los actores, pero también mayor versatilidad para la escena final en que la casa se transforma en una discoteca (Campos García, 2014: en línea). Sin embargo, la escenografía no aportaba ningún elemento que se pudiese relacionar con el tiempo futurista de la obra, pues, como explica Muñoz Cáliz (2007: 710), ante una proyección del futuro “poblado de artilugios fantásticos y de peripecias extraterrestres, el autor opone un futuro individual en el que los protagonistas se enfrentan a los problemas propios de la vejez y la condición humana”.

Muchas de las piezas breves de *Entremeses variados* proponían un escenario minimalista de carácter ambiental y funcional, en el que los objetos eran los únicos elementos que sugerían el lugar dramático –la mesa de restaurante de “Pareja con tenedor”, el banco de un parque de “La ruleta rusa”, el sillón y la televisión de “El mando a distancia” o los elementos en disposición de un plató de televisión de “El famoseo”–. Como explica el propio autor (2014: en línea), la mayoría de los entremeses eran “juguetes dramáticos de gran simplicidad que apenas necesitan apoyo escenográfico”, e incluso algunos de ellos constituían espacios vacíos –“Es solo una enfermedad”, “El olor de las metáforas”, “Me acuso de ser hetero”–, que fomentaban el clima íntimo propicio para la confesión de los personajes ante el público. Las piezas de apertura y cierre, así como, “De compras”, “Depende”, “De posturas e imposturas” o “El traje de cuero”, únicamente utilizan el cortinaje blanco como un fondo desnudo en el que se desarrollan las diferentes acciones.

Es importante tener en cuenta que la mayoría de las propuestas de Campos García se sirven de varios espacios que, lejos de ser excluyentes, se complementan. De hecho,



Escenografía de *Blancanieves y los siete enanitos gigantes*. Teatro Barceló, Madrid, 1978.



Escenografía de *La fiera corrupta*. Festival Teatralía, Alcalá de Henares, 2004.



Espacio escénico de *Patético jinete del rock and roll*. Teatro Principal de Ourense, Galicia, 2002.



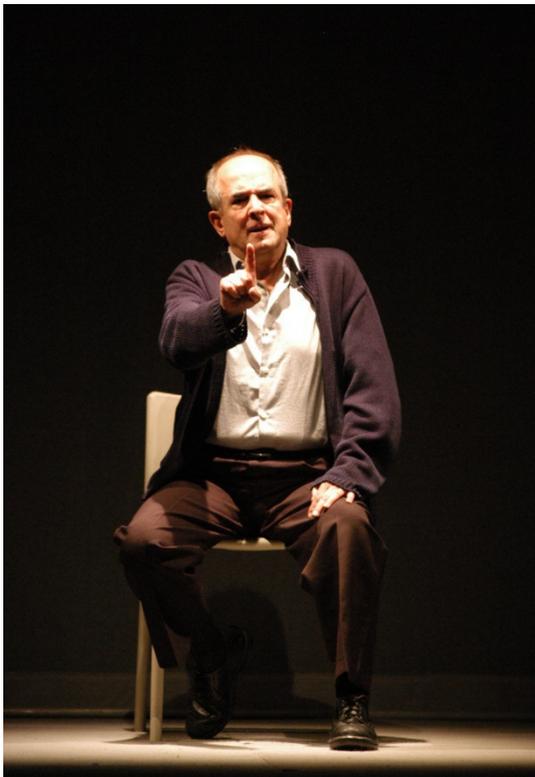
Espacio escénico de *Patético jinete del rock and roll*. Teatro Regio de Almansa, Albacete, 2010.



“De compras”. *Entremeses variados*. Teatro López de Ayala, Badajoz, 2005.



“Epílogo”. *Entremeses variados*. Teatro López de Ayala, Badajoz, 2005.



“El olor de las metáforas”. *Entremeses variados*. Teatro López de Ayala, Badajoz, 2005.



“La ruleta rusa”. *Entremeses variados*. Teatro López de Ayala, Badajoz, 2005.



“El mando a distancia”. *Entremeses variados*. Teatro López de Ayala, Badajoz, 2005.



“Pena y Pene”. *Entremeses variados*. Teatro López de Ayala, Badajoz, 2005.



“El famosoo”. *Entremeses variados*. Teatro López de Ayala, Badajoz, 2005.



“Depende”. *Entremeses variados*. Teatro López de Ayala, Badajoz, 2005.

es habitual asistir a lo largo del drama a la transición de un espacio a otro, generalmente de uno ambiental o funcional a uno significativo, que revelará el sentido de la historia o precipitará el devenir de los acontecimientos. Este procedimiento, que el profesor Manuel Pérez (1997: en línea) definió como sorpresivo, es el que aparece en *Entrando en calor* y *Triple salto mortal con pirueta*.

En la primera, la escenografía presenta un salón de un lujoso apartamento abarrotado de objetos deteriorados y desordenados que la luz tenue de la habitación no consigue ocultar. La única ventana deja ver la copa de un árbol en estado lastimoso y las ruinas de unos edificios en demolición. Los dos únicos personajes de la obra deben sortear las incontables cajas de conservas, las torres de periódicos atrasados y demás objetos que configuran una atmósfera caótica y asfixiante. Sin embargo, lo sorprendente no es esta angustiosa sala de estar, sino que los protagonistas se comporten con naturalidad y permanezcan ajenos a las circunstancias físicas que les rodean. El notable contraste entre aquello que se ve y aquello que sucede en escena es la clave para descifrar *Entrando en calor* y lo que llena el espacio de connotaciones significantes, tal y como explicaba el propio autor en la conferencia “Signos, que no palabras”:

La obra se desarrolla en un espacio claramente ilustrativo que podríamos considerar ambiental si no fuera porque las situaciones erótico-festivas con las que Adán y Eva tratan de evadirse de la realidad no encajan bien con el deterioro de la vivienda, la acumulación de víveres, las armas. [...] el contrapunto entre texto e imagen es absolutamente necesario para que el final sea creíble. La acumulación de víveres, las magulladuras o la silla de ruedas son signos tan necesarios como las situaciones erótico-festivas con las que Adán y Eva tratan de evadirse de la realidad. Solo desde el suministro contradictorio de las informaciones, que el espectador recibe en paralelo por la vista y por el oído, puede llegarse de forma convincente a la culminación de este drama (Campos García, 2002h: 251).

Las ropas ensangrentadas que visten los protagonistas de *Triple salto mortal con pirueta* responden a la misma intencionalidad. Las discusiones de pareja y demás escenas cotidianas desentonan con las manchas de sangre que están esparcidas por toda la habitación. Este es un signo que nos advierte de un crimen o de una muerte, pero los personajes, una vez más, se comportan con normalidad, como si los diálogos y la escenografía corriesen por caminos diferentes. El espectador debe ignorar la presencia de la sangre para poder continuar la historia que se desarrolla en escena. Solo cuando uno de los miembros de la pareja se reincorpore con absoluta naturalidad después de haber sido brutalmente asesinado, la puesta en escena y el texto cobrarán pleno sentido. Al final de la obra, el espacio escénico, que también transmite una sensación de desconcierto por la

irrealidad de sus elementos, será identificado con una realidad metafísica y etérea en la que Mario y Josefa se encuentran fatalmente atrapados para la eternidad:

Un tercer salto mortal (los dos se matan simultáneamente) y vuelta a empezar (la pieza acaba con esta pirueta). Con este nuevo planteamiento, la suite no podía tener un carácter convencional, de ahí que optara por un ciclorama blanco cubierto por varias capas de plástico fruncido a modo de cortina; de nuevo un soporte en el que actuar con la luz para acentuar la irrealidad en los momentos en que se asesinan. La cama –ara de sacrificios– elevada en el centro; y el resto de los muebles, todos de metacrilato transparente; los armarios, las puertas y los tabiques, de cristal. Y sangre, mucha sangre: signo que plantea una interrogante desde el comienzo de función y que acaba explicando el sentido circular de la obra (Campos García, 2014: en línea).

A pesar del desconcierto inicial, tanto la propuesta escenográfica de *Triple salto mortal con pirueta* como la de *Entrando en calor* se corresponden con un espacio significativo, en tanto que este constituye un elemento fundamental para la comprensión del drama susceptible de ser analizado con la importancia de un personaje. También es habitual que los dispositivos escénicos que se insertan en esta categoría funcionen como desencadenantes de la acción –y *la casa crecía*, *Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura*– o bien como metáfora de una realidad. Los espacios que el autor dispuso en *la casa crecía*, *Naufregar en Internet*, *La fiera corrupta*, *Matrimonio...* y *7000 gallinas y un camello* respondían a esta función.

En la primera, el dramaturgo establece un paralelismo entre la lujosa mansión y el sistema económico, de manera que el crecimiento descontrolado del inmueble se identifica con la gestión imprudente de los mercados financieros que han provocado la crisis actual –curiosamente, según explica Fernández Torres (2006: 13-14), el término economía procede etimológicamente del griego “oikos” (casa) y “momei” (ciencia)–. En cambio, en *Naufregar en Internet* la maraña de cables simboliza la confusión de la mente de Daniel y la pecera que se simula en la última escena constituye la imagen metafórica de su naufragio final, que sería la revelación y aceptación de su muerte. Finalmente, el muro gigantesco de jaulas metálicas que preside todo en *7000 gallinas y un camello* evoca la idea de utilitarismo y productividad que asfixia al individuo contemporáneo.

Entre los diferentes espacios que propone la pieza infantil *La fiera corrupta*, las alcantarillas es el que responde a una finalidad simbólica. Según los parámetros de la leyenda, en estas sucias cloacas es donde habitaba el horrible dragón que atemorizaba a todo el reino. Sin embargo, en la lectura alegórica de la obra, las alcantarillas es el lugar donde se produce la venta de pastillas de diseño y donde deben descender los jóvenes para adquirirlas. Es el mismo procedimiento que el dramaturgo llevó a cabo con la sala



Escenografía de *Entrando en calor*. Sala Mirador, Madrid, 1990.



Escenografía de *Entrando en calor*. Teatro Galileo, Madrid, 2002.



Escenografía de *Triple salto mortal con pirueta*. Teatro Buero Vallejo, Madrid, 1997.



Escenografía de *Triple salto mortal con pirueta*. Teatro Buero Vallejo, Madrid, 1997.

del trono, pues este funcionaba como el habitáculo del poder real y a la vez como respiradero por el que sobrevivía el dragón. Esta ambivalencia confería a la obra un alcance político y social que pretendía denunciar la corrupción de los sistemas democráticos.

En *Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura* el muro en construcción, el muro derribado y la montaña de teléfonos son los elementos que cubren el espacio escénico y se corresponden con los experimentos artísticos del autor intelectual. Como explicaba José Monleón (1980: 131), este, “agobiado por la soledad y la incomunicación”, aprovecha cualquier circunstancia para expresar la angustia existencial del hombre. El primer trabajo, según relata la mujer del creador a los comisarios, consistía en colocar los teléfonos uno tras otro para hacer llamadas que siempre comunicaban. Después de horas interminables al teléfono, el autor sentenciaba: “Todo el mundo está comunicando” (31). Ahora esos aparatos se encuentran inútilmente amontonados en el suelo del salón de la casa, pero no solo no han perdido su dimensión simbólica, sino que la han acentuado. El hecho de que el montículo de teléfonos permanezca allí sin funcionar constituye una imagen visual muy eficaz para representar el absurdo existencial, como también lo son los escombros del primer muro.

Por su parte, la nueva construcción del tabique, ahora en forma circular, y el abandono del anterior proyecto son explicados por el autor de la siguiente manera:

AMIGO.- (*Sin escucharles, se dirige al tabique entre asombrado y divertido.*)

Bueno, pero esto es totalmente distinto.

HOMBRE.- (*Olvida al niño y se deja absorber por sus ideas.*) Sí, he cambiado el enfoque por completo.

AMIGO.- Pero totalmente.

HOMBRE.- Había algo falso en el planteamiento. Figúrate al público sentado en la sala. Se alza el telón y ¿qué ve? A un hombre que pone ladrillos.

[...]

HOMBRE.- [...] el hombre trabaja con ahínco, quiere acabar el tabique. Los últimos ladrillos los pone con dificultad. Y, finalmente, queda atrapado con el cuerpo en el escenario y la cabeza fuera, dando al patio de butacas.

AMIGO.- A mí me gusta.

[...]

HOMBRE.- [...] sacarían la conclusión de que es imposible comunicar nada desde el escenario.

[...]

HOMBRE.- En cambio, de esta forma... construyendo el tabique circular se cuenta mejor que vive de su trabajo, son estrecheces, sí, pero podrá ir tirando. La sociedad pone a su alrededor cosas que, a un tiempo, lo sustentan y lo atrapan; y así, cuando haya concluido el edificio, él quedará dentro, prisionero. Y lo que es mejor, nunca sabremos con certeza si continúa vivo o si se habrá asfixiado.

AMIGO.- ¡Genial! (Campos García, 1997c: 23-25).

Ni los muros ni los teléfonos responden a un fin funcional, sino que están presentes en el escenario de principio a fin para materializar, por un lado, el caos reinante en esa habitación de la casa y, por otro, la inutilidad o la imposibilidad de comunicación. A través de estos experimentos, el autor intenta comprender la realidad hostil que rodea al individuo y descifrar el sentido de los símbolos de la vida, como afirma el autor intelectual: “Todo tiene un significado oculto que es necesario desentrañar. Cada angustia necesita una respuesta, y yo debo encontrarla” (Campos García, 1997c: 60). Incluso el niño descuartizado entre serrín que desencadena la pesadilla se convierte desde su visión existencialista en un símbolo del futuro frustrado de la sociedad moderna.

Además de las funciones citadas, en la producción de Jesús Campos García el espacio significativo también suele actuar como contrafuerte del sentido de la obra. *Danza de ausencias* invitaba al espectador a iniciar un viaje que comenzaba desde los andenes del Museo del Ferrocarril. Entre locomotoras y raíles, La Muerte, El Esqueleto, El hombre del saco y El Sepulturero conducían al espectador de una sala a otra que albergaba una historia y una escenografía diferentes –a la italiana, pasarela, circular y en V–. La itinerancia, por tanto, constituyó el elemento escénico más “clarificador” (Campos García, 2002h: 250), pues estaba subrayando la dimensión existencialista del espectáculo, especialmente la idea de la vida como viaje y el carácter transitorio de la misma. De hecho, la reposición que el autor llevó a cabo dos años más tarde perdió eficacia comunicativa precisamente porque se vio obligado a sustituir el recorrido guiado por la Santa Compañía por un espacio a la italiana (Campos García, 2014: en línea).

De la misma manera, la temprana obra “Las escaleras” proponía un escenario ocupado en su totalidad por escaleras todo tipo, no solo de un edificio o de mano, y por muebles y utensilios que no cumplen ninguna función dentro del drama. Se trata, por tanto, de un conjunto de dispositivos que habitan en el espacio y se adueñan de él absurdamente, porque ni los objetos sirven para nada ni las escaleras conducen a ninguna parte. La escenografía ayuda a reforzar la imagen de un mundo gobernado por el sinsentido, idea fundamental que pretende transmitir el autor, pero también asocia el sentido literal de subir escaleras con su sentido simbólico. El ascenso laboral y, por tanto, social que sobreviene a Andrés se representa mediante el ascenso de este por una escalera. Este doble sentido nos lo revela su antagonista Carlos, en la escena final de la despedida entre ambos personajes, cuando afirma: “Es solo un peldaño, de acuerdo; pero estoy convencido de que vas a llegar muy alto. Que subir escaleras sé yo que a ti te va” (Campos García, 2015: 295).



Escena inicial de *y la casa crecía*. Teatro María Guerrero, Madrid, 2016.



Escena final de *y la casa crecía*. Teatro María Guerrero, Madrid, 2016.



Danza de ausencias. Museo del Ferrocarril, Madrid, 2001.



“Danza para violín y revólver”. *Danza de ausencias*. Museo del Ferrocarril, Madrid, 2001.



7000 gallinas y un camello. Teatro María Guerrero, Madrid, 1976.

Por otro lado, la mayoría de los dispositivos escénicos diseñados por Jesús Campos se caracterizan por recrear ambientes claustrofóbicos y agobiantes que intensifican del mismo modo la intención final de cada obra. Al igual que el *Huis-clos* de Sartre, los personajes de Campos se encuentran atrapados por un tiempo o para la eternidad en espacios cerrados, bien por motivos emocionales o por razones de carácter social o político. Que no exista ninguna salida física para el personaje y esté enclaustrado irremediabilmente en un lugar asfixiante enfatizan la cosmovisión pesimista del dramaturgo y sugiere, según sea el caso, una sensación de inmovilismo, pérdida, represión o soledad, incluso todas al mismo tiempo.

El conjunto de obras que conforman el primer bloque de la producción de Campos García y que, por tanto, fueron compuestas durante el periodo franquista presentan esta predilección por los ambientes claustrofóbicos. La privación de la libertad y la opresión ideológica que ejercía el régimen dictatorial se traducían en una peligrosa disminución del espacio vital del individuo de posguerra. Este es el presupuesto que toma Campos García como punto de partida para sus escenografías, como explica con acierto Muñoz Cáliz (2014: 652):

El agobio o el encierro son la causa de que los personajes llenos de vitalidad y necesidad de autorrealización se vean condenados a ser asfixiados y restringidos por un entorno que les coarta todo hálito vital y toda libertad de movimientos, circunscribiéndoles a lo que el sistema espera de ellos.

La acotación inicial de *Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura* nos advierte de que el espacio escénico es una “cámara acorazada convertida en cuarto de estar” (Campos García, 1997c: 11). La habitación carece de ventanas y las paredes han sido forradas con chapas de acero, de manera que la impresión de hermetismo y aislamiento suprimen cualquier imagen asociada a un hogar, salvo por los objetos propios de un salón que componen la escena. En mitad de la sala blindada, un muro circular de metro y medio de altura, más las numerosas herramientas habituales de una construcción, rompen toda la armonía y terminan de transformar el espacio en un búnker, una zona irrespirable que apenas permite el movimiento a los personajes que la pueblan.

El autor intelectual que protagoniza la obra es el responsable de haber convertido su casa en un laboratorio experimental desde el que diseccionar la realidad. El planteamiento de su último trabajo se resume en que un obrero construya un tabique circular en el que vaya quedando encerrado sin ser consciente de ello y sin posibilidad de salir. Esta acción ritualizada de final trágico expresaría la inutilidad en que el hombre se

halla atrapado y que él mismo ha ocasionado, tal como se manifiesta con humor en la siguiente escena de la obra:

COMISARIO.– Perdone la curiosidad, pero... ¿esto qué es lo que es?

HOMBRE.– Un tabique. Un tabique circular.

INSPECTOR.– Sí, eso pensaba yo, pero la verdad, no me atrevía a decirlo, por si acaso era otra cosa.

HOMBRE.– Pues ya ve, es sólo eso.

[...]

COMISARIO.– ¿Qué es? ¿Para qué sirve?

HOMBRE.– Para nada, es inútil.

INSPECTOR.– Eso mismo estaba pensando yo: ese tabique no sirve para nada. Es más, yo diría que hasta estorba.

HOMBRE.– Está usted en lo cierto. No sabe lo que me alegra que lo haya comprendido con tanta facilidad (Campos García, 1997c: 43-44).

El dispositivo escénico de *En un nicho amueblado* continúa la misma estrategia que *Matrimonio...*, ya que el autor nos sitúa de nuevo en una sala acorazada que recrea un ambiente hogareño. De acuerdo con la crítica del absurdo estilo de vida de las sociedades modernas, el autor invierte el estado natural de la vida por la muerte y, por ello, sustituye el tradicional concepto de vivienda por el de un nicho de madera del que los personajes no pueden salir y en el que serán enterrados literal y metafóricamente. Este hermético habitáculo, trasunto de la represión que ejercen las instituciones sociales sobre el individuo, fue descrito de la siguiente manera por el autor en la “Guía” de la obra:

Situaros en uno de nuestros bonitos teatros, a la entrada, en el vestíbulo, los actores de luto riguroso habrán recibido vuestro pésame. Despedido el duelo, ya en la butaca, os encontraréis ante un gran nicho con una caja al fondo. Habrá cierta ambigüedad que permita pensar que nos encontramos en una habitación con dos paredes blancas y una al fondo de madera. Delante, en el espacio del nicho no ocupado por la caja, habrá una mecedora, una mesa, sillas, en las paredes algún cuadro, las cosas normales de nuestra casa, y habrá un cierto orden, acogedor y seguro. Entrarán los actores y ocurrirá la acción que se cuenta (Campos García, 1975: 39).

El efecto claustrofóbico que Campos consiguió en la puesta en escena de *7000 gallinas y un camello* se obtuvo gracias a las jaulas metálicas que cubrían la pared frontal en su totalidad. Con una capacidad para albergar más de quinientas gallinas, entre reales y artificiales, y desde el suelo hasta el techo (Campos García, 2009c: 110), el impresionante muro de animales asediaba a los personajes para obligarles a afrontar la pregunta que retumbaba cada día en su cabeza: ¿son realmente las gallinas las que están encerradas o somos nosotros mismos? Por otro lado, y deliberadamente en contra del hiperrealismo de la obra, el espacio natural de la granja contrastaba con las escalinatas y las esculturas clásicas de mármol. De esta manera, Campos estaba evidenciando los restos

de un pasado renacentista que ha sido barrido por un estilo de vida materialista y cuya distinción ha sido reemplazada por la vulgaridad inherente a la productividad del sistema capitalista.

La última obra de este primer bloque que despliega un espacio impenetrable sería *Es mentira*, cuya protagonista debe sobrevivir en un lugar hostil rodeada de enormes ratas. A medio camino entre una cueva y una cloaca, el húmedo sótano en que ha sido enclaustrada Matilde no cuenta con ninguna iluminación, ni aberturas, a excepción de la puerta de barrotes que controla su hermana Manuela desde el exterior. La revelación de la verdadera realidad de la cautiva al final de la pieza hace que este espacio de pesadilla recupere su significado inicial. La mente alucinada de Matilde había transformado una celda de las prisiones franquistas en el sótano de la casa de su hermana. Por este motivo, el dramaturgo preparó a nivel funcional una escenografía realista que fuese el contrapunto de los delirios de la prisionera.

El segundo bloque de obras dramáticas de Jesús Campos, que se corresponde con aquellas escritas o estrenadas en el periodo democrático, continúa con el gusto por los espacios cerrados e irrespirables. Como afirma Cristina Santolaria (1997a: 18), los personajes de Campos experimentan situaciones extremas y sus conflictos personales “son ofrecidos por medio de imágenes barrocas [...] cuyos bordes de realidad han sido siempre limados en mayor o menor medida para ofrecernos universos angustiosos y claustrofóbicos”. Sin embargo, en esta etapa es perceptible una disminución de la carga negativa y la angustia que estas atmósferas albergan. De acuerdo con las apreciaciones de Berta Muñoz Cáliz (2014: 653) sobre este aspecto, Jesús Campos se decanta por escenografías menos opresivas porque son ahora los propios personajes quienes manifiestan una “reducida expectativa vital”. Si bien mantiene los espacios mínimos, como demuestran las obras *A tiro limpio* y *El profanador de sepulturas* o los recientes textos breves “El no-lugar” y “Mundo charcutero”, según veremos enseguida, el enfrentamiento del individuo no será tanto contra el sistema alienante como contra su propia naturaleza.

Entrando en calor, la primera por orden cronológico de este bloque, reproduce un mundo en destrucción que es visible en el deteriorado estado físico de la habitación y de sus personajes. Una vez más, el espacio adquiere la imagen de un búnker o de un refugio posapocalíptico atiborrado de diversos objetos y utilería que empequeñecen la habitación. El desorden, la suciedad y la imposibilidad de movimiento suprimen los valores positivos



Espacio escénico de *Es mentira*. Teatro Lavapiés, Madrid, 1980.



Única salida del espacio escénico de *Es mentira*. Teatro Lavapiés, Madrid, 1980.

de un hogar para configurar una vorágine desquiciada y desquiciante, tanto como la situación en la que ambos personajes están irremediabilmente inmersos. La única forma de escapar de este universo asfixiante será la muerte, como también lo es para el protagonista de *Naufregar en Internet*.

Si el matrimonio de *Triple salto mortal con pirueta* está condenado a revivir una pesadilla por toda la eternidad en un habitáculo oscuro del que no puede salir, Daniel se encuentra igualmente atrapado en un espacio hermético que por su minimalismo bien podría representar una estancia de un chalet de playa o una habitación de hospital, incluso una gran tarjeta electrónica por la disposición del mobiliario y los aparatos electrónicos (Campos, 2000f: 101). Fue después de haber escrito el texto, cuando el dramaturgo diseñó la escenografía que explica a continuación:

El drama está tan fuera del ámbito de lo material que acabé el texto sin pensar en ningún momento en su plasmación escénica. Fue con la obra ya escrita cuando empecé a plantearme su escenografía. Actué, por tanto, como escenógrafo sobrevenido. Y tras descartar un par de ideas, opté por un espacio circular (semicircular por la frontalidad), delimitado por una mampara de aluminio y polietileno; espacio cerrado (sin puertas) y algo hospitalario (el personaje viste un pijama a juego) en el que irán surgiendo por doquier circuitos y cables (cincuenta kilómetros de cables utilizamos) según sus argumentos vayan zozobrando. El espectáculo acaba con el espacio convertido en pecera: luz acuosa, burbujas ascendentes, y un paisaje de algas (o de cables) en el que Daniel naufraga desconectado. Y todo para él es ya desconexión. Un espacio dramático, más simbólico que descriptivo, y, como ya dije, sobrevenido (Campos García, 2014: en línea).

Asimismo, los dispositivos escénicos de muchas de las obras de teatro breve de Jesús Campos abogan por la recreación de un ambiente reducido e insondable que imposibilita al individuo. Recogida en la selección *Tema libre en espacio cerrado*, “El profanador de sepulturas” es la composición que más recuerda a las propuestas del primer bloque. Como la cámara acorazada de *Matrimonio...* y *En un nicho amueblado*, el habitáculo en que transcurre la acción de este breve es un recinto hermético y deshabitado de paredes lisas llenas de polvo y telarañas que encarnan la incomunicación y abandono del artista. De hecho, para enfatizar la sensación de encierro y aislamiento, se proyectaba sobre una gasa blanca la imagen desdibujada de un muro que cumplía la función de cuarta pared. Las únicas hendiduras que abren al exterior serán ventanas o puertas interiores, nunca reales, que solo el poder de la mente y de la imaginación puede controlar.

En la misma antología *¡breve! ¡breve! ¡brevísimo!* encontramos otras manifestaciones de este tipo de espacios a los que tiende la dramaturgia de Jesús Campos

García. En correlación con el sentimiento de alienación, “Vida social (en lugares comunes)” sitúa a los personajes en una repugnante red de alcantarillado por la que son absurdamente arrastrados incapaces de escapar. Los entremeses “Pájaros en la trena” y “Mundo charcutero” reduce al máximo las dimensiones del espacio físico en que se mueven los personajes. La primera presenta a dos sendos pájaros atrapados en una jaula de metal que, en realidad, representaría la cárcel, mientras que la segunda nos sumerge en el interior de un ataúd, desde el que se comunica la actriz allí encerrada. Según la lectura metateatral, de clara intención paródica, el nicho representaría la muerte del teatro convencional dentro de una instalación posdramática. En un segundo nivel dramático, la caja mortuoria sería equivalente a la angustiada situación profesional y económica de la actriz que interpreta este monólogo.

Finalmente, algunas propuestas escénicas de Campos no solo comprimen el espacio dramático o lo entierran con montañas de objetos y utensilios inútiles, sino que limitan el espacio hasta desintegrarlo. Así sucede con la pieza breve “El no-lugar”, cuya acción se desarrolla en las estrechas dimensiones de un escaparate de una tienda de un centro comercial, y *A tiro limpio*, en la que Campos García instaló a los personajes en un diminuto balcón decorado con ciertas notas costumbristas. Ambos espacios, casi inexistentes, transgreden y ponen en cuestión los parámetros habituales del teatro convencional en torno al espacio escénico.

5.1.2. El signo visual y el objeto teatral

Los códigos no verbales de naturaleza visual conforman una de las formas comunicativas más representativas de la producción teatral de Jesús Campos. Por lo general, estos signos portan un valor simbólico que complementan el texto dramático, siendo objetos cargados de significado por su valor intrínseco o por la manera en que se distribuyen sobre el escenario. La jerarquización, por ejemplo, de los elementos escenográficos en *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú* esconde una lectura más profunda que podría pasar inadvertida. La disposición del paso de Semana de Santa de tamaño real en el centro del escenario invadiendo el espacio en su totalidad y entorpeciendo el movimiento de los personajes –como el frontispicio de jaulas en *7000 gallinas y un camello* o el muro de *Matrimonio...*– aludía directamente al poder y al control de la Iglesia católica en la España de posguerra, que el dramaturgo decidió

significar a través de la imagen para evitar los impedimentos de la censura (Campos García, 2014: en línea).

En otras obras, la significación de los elementos no textuales se sustenta en el vestuario de los personajes o cualquier otra característica relativa a estos. El prólogo de *7000 gallinas y un camello* introduce una utilería que recrea la época de Luis XVI y una orquesta de cámara un tanto particular, pues entre los músicos figuraban algunos intérpretes disfrazados de hombre-mono, de Frankenstein, de soldado o piel roja. Incluso el director de la orquesta llevaba una larga cola de animal que caricaturizaba su figura, aunque, a pesar de todo, el conjunto mantenía “una imagen de cierta normalidad” (Campos García, 2009c: 117). El disfraz de algunos miembros de la orquesta evocaba el mundo cinematográfico de Hollywood –no olvidemos que en los desiertos de Almería, donde se ubicaba la acción, se rodaban varias superproducciones estadounidenses–, una imagen que ya contraponía la realidad vulgar de la granja a la fantasía de la industria cinematográfica (Campos García, 2014: en línea).

En el último montaje *y la casa crecía*, el vestuario de cada personaje connotaba ciertos significados que guardaban relación con la dimensión alegórica que pretendía el dramaturgo. Confeccionados a medida, los trajes de doña Aurelia y don Daniel ostentaban el poder aristócrata de épocas pasadas, mientras que el traje ejecutivo de don Guillermo reproducía la estética neoyorkina de los corredores de bolsa para sugerir el mundo bursátil actual. Sin embargo, Campos García no suele, por lo general, sobrecargar los vestuarios como estrategia comunicativa, sino que es más habitual que estos cumplan una función referencial, como sería el caso del uniforme militar del ejército franquista del tío Pedro de *En un nicho amueblado*, el hábito blanco de Santa Teresa en *Es mentira* o la colorida indumentaria inspirada en los cuentos de *Blancanieves y los siete enanitos gigantes*.

También en relación con el juego de connotaciones de los personajes, *En un nicho amueblado* propone el color de la piel como un código no verbal que separa en dos grupos diferenciados a la familia de esta singular obra. A excepción de Manoli y Pepito, que presentan un color sonrosado, todos los personajes lucen un semblante apagado y marchito que les confiere un aspecto general bastante cadavérico. Este signo, aunque sutil, es muy eficaz para distinguir a los personajes que se sienten metafóricamente muertos de los que se sienten vivos. La tez encendida se configura como un símbolo de vitalidad, en Manoli porque se niega hasta la extenuación a ser enterrada en vida y en Pepito porque es irreverente y bullicioso; de hecho, toda la familia siempre le reprende por estar demasiado vivo:

MANUELA.- Nosotros en cambio, con el pequeño, no sabe usted qué calvario. No hay modo de hacerlo entrar en razón.

DOÑA ENCARNACIÓN.- Cuando salen vivos...

MANUELA.- (*Suspirando.*) Señor, qué cruz (Campos García, 1997b: 54).

Sin embargo, en el ámbito no verbal, el procedimiento más frecuente en el teatro de Campos García estriba en la semantización de los objetos teatrales, de modo que estos funcionan como metáfora iconográfica de una realidad política, social, religiosa o psíquica. Según la definición de Ubersfeld (1989: 139-140), estos elementos cargados de significados adquieren un alcance simbólico que los diferencia, por razones obvias, de los objetos utilitarios,—los utensilios de cocina de *Patético jinete del rock and roll*, la bandeja de comida de Matilde en *Es mentira* o las copas para brindar de *Triple salto mortal con pirueta*— y referenciales —los objetos de trabajo de *7000 gallinas y un camello* remiten a un espacio rural mientras que los muebles de “El profanador de sepulturas” sitúan la acción a finales del siglo XX—.

En *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú*, una cama en posición vertical se dispone con solemnidad detrás de los novios durante el ritual final de la boda, por lo que, como reza la acotación (Campos García, 2006b: 538), parecen recostarse sobre ella. El significado amoroso de la cama y el atuendo ceremonial de los personajes contrasta con el oficio de abdicación y defunción que está teniendo lugar sobre el escenario. De esta manera, Campos consigue mutar el concepto original de la cama, símbolo por excelencia de las relaciones afectuosas del matrimonio, por el de un lecho mortuario que refuerza el paralelismo entre la institución matrimonial y la muerte.

De forma muy similar, el sainete *En un nicho amueblado*, *Triple salto mortal con pirueta* y la pieza breve “Noche de bodas” invierten la significación tradicional de una cama dotándola de connotaciones negativas, generalmente siempre relacionadas con la violencia o la muerte, que estarían encarnando el fracaso matrimonial o el de la propia institución. En la primera que hemos mencionado, la familia utiliza la cama para reposar el cuerpo aparentemente sin vida de la novia que está a punto de desposarse, mientras que en *Triple...* Mario y Josefa se sirven de esta para asesinarse mutuamente, lo que identifica el lecho con un altar de sacrificios. En tercer lugar, la puesta en escena de “Noche de bodas” incluyó la transparencia de una cama destrozada que subraya la atmósfera irreal y subjetiva que preside el monólogo. Cuando la narración de la mujer revela las agresiones de su marido, en segundo plano se iluminan las imágenes de la cama y de un vestido de novia hecho jirones. De nuevo se produce el enfrentamiento entre la concepción

tradicional de la cama como espacio de pasión de una pareja y el nuevo sentido que le da Campos García como espacio de combate entre los amantes.

Por otra parte, la ocupación parcial o total de espacio escénico a medida que avanza la obra será otro recurso no verbal que, por su reiteración, podemos afirmar que es una constante en las obras del autor. En otros montajes, Campos García ya había cargado muchas de sus escenografías con artilugios inservibles o devastados, pero lo hacía como una propuesta inicial e inmutable. Sin embargo, la entrada y salida de objetos durante la representación o en un momento clave de esta constituye un signo visual de suma importancia para enriquecer la obra y matizar su intención final.

Así pues, la pareja que protagoniza y *la casa crecía* verá cómo la casa es invadida gradualmente por objetos insólitos y sobre todo innecesarios. La aparición imparable de estos artilugios, que uno de los personajes comparará con una plaga bíblica (Campos García, 2015: 111), roza lo absurdo cuando la pareja, inmersa en la actividad frenética del mercado financiero, comienza a sobrecargar el salón de la casa con innumerables esculturas espectaculares que exhiben su poder adquisitivo –por ejemplo, un paso de Semana Santa, soldados de terracota o exóticos animales disecados–. En el ámbito visual, la acumulación inútil de piezas lujosas estaría materializando el necio deseo de poseer aquello que no se necesita, como expresa Alberto al inicio de la obra (47), pero también una de las estrategias perniciosas del sistema económico actual, que radicaría, según el autor, en otorgar más usufructo del que en realidad se puede disfrutar.

Para la puesta en escena de *Naufragar en Internet*, Campos García eliminó algunas partes de texto y añadió otras con la intención de potenciar la presencia de las redes externas, pues en la obra funcionaban como “metáfora del caos reinante en las redes internas del cerebro cortocircuitado de Daniel” (Campos García, 2000f: 100). A medida que aumenta la confusión mental del protagonista en torno al accidente automovilístico que él mismo ocasionó, una cascada de cables sin conectar a ninguna parte irá invadiendo la escena progresivamente y apareciendo en las trampillas que abría Daniel para comunicarse con los teléfonos. Al final de la obra, cuando se produzca la revelación de la verdad y la consecución de la muerte, los cables simularán unas algas de las que pende el protagonista para recrear visualmente una pecera, la mente de Daniel, en la que ha naufragado trágicamente. Por tanto, el significado de las tarjetas y los tubos informáticos se han resemantizado, ya que, como señaló Muñoz Cáliz (2007: 706), “dejan de ser vínculos electrónicos para ser vínculos emocionales”.



Triple salto mortal con pirueta. Teatro Fernando de Rojas, Madrid, 1998.



Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú. Teatro Alfil, Madrid, 1975.



Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú. Teatro Alfil, Madrid, 1975.



“Noche de bodas”. *Entremeses variados.* Teatro López de Ayala, Badajoz, 2005.



Naufregar en Internet. Teatro de la CAM, Alicante, 1999.



Naufregar en Internet. Teatro de la CAM, Alicante, 1999.



y la casa crecía. Teatro María Guerrero, Madrid, 2016.



y la casa crecía. Teatro María Guerrero, Madrid, 2016.

En un nicho amueblado el procedimiento varía notablemente porque no se trata de una aparición progresiva de objetos u otros elementos, sino de una ocupación brusca e inesperada. Durante la ceremonia final del entierro, Pepito recorre la habitación de un lado a otro, atravesando las paredes enajenado y desvelando a gritos la verdad, que todos allí están vivos, pero se fingen muertos. A través de las grietas que ha abierto el más joven de la familia, comienzan a entrar en el salón kilos y kilos de basura que irán cubriéndoles el cuerpo por encima de la cadera e imposibilitándoles cualquier movimiento. Mientras Manoli sigue negándose a morir y todos la convencen de lo contrario, la basura caerá incluso del techo hasta enterrarlos a todos sin remedio y, por tanto, a su absurda manera de vivir.

En otros espectáculos, en cambio, Campos García optó por anular todos los signos visuales para sumir en la oscuridad tanto a los espectadores como a los actores durante toda la representación. El arriesgado montaje de *A ciegas* ponía en cuestión los preceptos convencionales del hecho teatral al privar al público de un sentido imprescindible para comprender los que sucede en escena. Al mismo tiempo, como explica el propio autor (2014: en línea), era precisamente esta situación la que permitía convertir lo insólito en verosímil y la que abría un espacio flexible para mezclar el contenido filosófico con el componente costumbrista. Por otro lado, la falta de luz adquiría una dimensión metafórica porque se identifica esta realidad con la idea de un mundo navegando a la deriva y en la más absoluta oscuridad. Finalmente, la ausencia de códigos visuales obligó al autor a potenciar otros signos no tan frecuentes en el teatro, como el olfato y el tacto, para que estos suplieran las carencias y aportasen la concreción que requería un espacio oscuro e intangible. Son precisamente estos lenguajes no verbales los que adquieren una presencia fundamental en el teatro de Campos y que analizaremos en los epígrafes siguientes.

5.1.3. El espacio sonoro

Las propuestas escénicas de Jesús Campos García reservan un espacio fundamental, ya sea pregrabado o en vivo, al elemento sonoro y musical, cuyo alcance comunicativo es equivalente a los otros signos no verbales que emplea el autor. Una vez más, nos estamos refiriendo a los recursos auditivos cargados de significado y no aquellos puramente ambientales o funcionales. No presentan la misma intención los ruidos que recrean una tormenta con truenos y el goteo de la lluvia, como sucede en *Blancanieves y los siete enanitos gigantes* o *Tríptico*, que, por ejemplo, el glugluteo inicial de pavos

reales que abre la obra *d.juan@simetrico.es*, pues este crea una intertextualidad con el imaginario decimonónico del romanticismo propio de las escenas de galanteo que tanto recuerdan al mito clásico. Incluso tratándose del mismo sonido, no siempre cumple la misma función. En las obras citadas, la reproducción de una tormenta se corresponde con un recurso ambiental que dista mucho de la tempestad del auto *A ciegas*, en primer lugar, porque este fenómeno natural inicia el alumbramiento del mundo y en segundo porque las condiciones de oscuridad en que se desarrollaba la función potencian cualquier sonido y lo dotan de una significación mayor de la que correspondería a un montaje ordinario.

En esta obra lo sonoro debía crear el espacio escénico que la falta de luz había arrebatado. Los pasos de los personajes, sus acciones o el manejo de utensilios sustituían al signo visual, de tal manera que el montaje no perdía en teatralidad. Para ello, Campos García aprovechó cualquier circunstancia que pudiese estimular el espacio acústico y mantuviese atento a un espectador perdido en la oscuridad. Los diálogos fueron compaginados con numerosos movimientos que El Uno y El Otro realizaban igualmente a oscuras y que a nivel técnico el autor resolvió con diferentes texturas en el suelo para guiar a los actores. Los ruidos que poblaban el escenario se correspondían con diversas funciones domésticas que favorecían la verosimilitud del espectáculo, como expone el autor en el “Cuaderno de bitácora” de *A ciegas*:

[...] era divertido intuir cómo, con sus acciones, irían creando el espacio, poniendo en pie la casa; e imaginar los ruidos, el relieve que alcanzarían los sonidos que, con luz, hubieran pasado inadvertidos, pero que, en el abismo, podían llegar a ser protagónicos. El estruendo de los cazos al caer, el rebuscar en el cajón de las medicinas; también el barrer –no digamos ya, el chorro de la meada, seguido de las gotas finales–, o los ruidos de la cisterna, se adivinaban como contrapunto en el concierto de las palabras. Los signos no verbales, que tanto me fascinan (Campos García, 2008b: 135).

Los sonidos que tienen lugar en el exterior de la casa en que se encuentran los personajes también se enfatizaron mediante un recurso muy sutil que consistió en la apertura y cierre de puertas y ventanas. Cuando El Otro entreabre una de las ventanas para comprobar si la comadrona ha llegado, el ruido de la lluvia y de los coches circulando aumentan de intensidad y cesan inmediatamente después de cerrarla. El mismo efecto se llevó a cabo al abrir la puerta para recibir al Extra, apenas unos segundos en los que el viento, la lluvia y otros sonidos de la calle amplificaban la magnitud. Del exterior igualmente provienen ráfagas de ametralladora, estallidos y sirenas de vehículos que configuran un paisaje bélico, un ambiente caótico y apocalíptico que se mantendrá durante toda la representación casi sin interrupción. A medida que se acerca el momento

del alumbramiento, el fragor de la batalla parece aumentar y aproximarse a la casa de los personajes, que Campos García logró escenificar con amplificadores y otros efectos:

Los ruidos de la guerra que se escuchaban en lejanía se reproducían por ocho salidas para que fueran más envolventes; y al aproximarse el bombardeo, las explosiones se reforzaban con la caída de bidones y tabloncillos dentro de una estructura de andamio. Acongojaba. Menos mal que les daba por reír (Campos García, 2014: en línea).

La violencia acústica de la tormenta y de la guerra no solo cercaba a los personajes, sino que parecía estar prácticamente encima de los espectadores, ya que estos se ubicaban en el mismo nivel del espacio escénico alrededor de los cuatro lados del escenario. En la escena del parto, que alcanza la dimensión de una apoteosis final, los signos acústicos alcanzarán su punto más álgido, ya que se descuelga la casa y desciende estrepitosamente hacia el mar. Los ruidos y las trepidaciones simulan el arrastre de la vivienda por una colina, su colisión contra el mar y la navegación de la misma entre olas rabiosas y bombardeos submarinos y aéreos. Cuando por fin cesa el cataclismo, que recuerda al que tiene lugar en el final de *y la casa crecía*, el silencio se impone por primera vez en toda la obra. El tipo de ruidos que le siguen a continuación tendrán nuevos matices que insinúan un ambiente plácido y confortable, donde la acometividad y el desconcierto han sido reemplazados por la calma de los murmullos y los trinos. Este ambiente paradisiaco se corresponde con la imagen del jardín del Edén que divulgó la mitología cristiana y, por tanto, con la creación del mundo y del hombre que Jesús Campos dramatiza libremente en *A ciegas*.

El estruendo de la guerra y otros ruidos violentos configuran una atmósfera de pesadilla que el dramaturgo ha recreado en varias de sus obras. Si en *A ciegas* la batalla era endémica, en “Danza en día de campo”, *Nacimiento...* y *Es mentira* el espacio acústico es casi real, pues se identifica con un contexto histórico muy concreto, el de la Guerra Civil española y la posguerra. En la primera, los disparos y las explosiones reproducen el ataque inesperado de las tropas franquistas a un grupo de milicianos republicanos que vigilaba en las trincheras de la Casa de Campo mientras hablaban de ideales políticos y soñaban con un futuro pacífico. También en el año 1938 se sitúa la acción de *Nacimiento...*, donde se emitieron sonidos pregrabados de un bombardeo al inicio de la obra y posteriormente los ruidos propios de una escena belicosa, que reproducían desde los disparos de una metralleta hasta la caída de los soldados en el suelo.

Por el contrario, los disparos que llegan del exterior a la cueva donde se encuentra encerrada la protagonista de *Es mentira* nos trasladan a la época dictatorial, en concreto a las últimas ejecuciones ordenadas por el régimen. Con cierta intermitencia, no de manera incesante como en *A ciegas*, una serie de descargas de balas irrumpe la alucinación de Matilde, a las que responde con elevado nerviosismo intentando que la canción que interpreta cubra el estrépito, con lo que, según la acotación, parece convertirse en un himno revolucionario (Campos García, 1980: 150). En su intento de omitir la realidad e inventar una nueva, Matilde asociará estos ruidos con diferentes situaciones. En un primer momento, cree que los disparos provienen de la tarde de caza y pesca que han disfrutado las ratas que conviven con ella –más tarde entenderemos que verdaderamente sí pertenecían a las ratas, pues estas son funcionarios de prisiones de las autoridades franquistas–. Después, Matilde se empeña en vincular los tiros con los fuegos artificiales de una supuesta feria de pueblo, una ingenua suposición que provoca la risa de las ratas:

MATILDE.- [...] Si vierais que pena me dais, jamás sabréis lo que es una feria, yo al menos puedo recordar, pero vosotras, cuando seáis ratas pequeñas, nada más. (*Despectiva.*) y cuando oigáis los fuegos artificiales, pensaréis que son tiros, disparos de caza... o de pesca, ruidos para matar... No, no podéis imaginarlo, hasta recordarlo es difícil... cada vez más difícil, tan difícil que estoy casi segura que es mentira, que no recuerdo, que invento, y no hay feria (175).

Los sonidos de campanas y otros efectos de una liturgia cristiana también han servido al autor en varias ocasiones para engendrar estos ambientes angustiosos tan característicos de su dramaturgia. La escena del arrepentimiento de *d.juan@simetrico.es*, en la que don Juan debe decidirse entre el acto de contrición o la condena eterna, consigue potenciar la tensión dramática del momento gracias a las campanas que doblan a muerto y la salmodia que se mantiene hasta el final. La combinación de ambos sonidos extraídos del imaginario cristiano aporta cierta solemnidad al tono paródico de los diálogos. Con una intención diferente se concibió la sonoridad de *Tríptico* y de *La cabeza del diablo*, cuyo repique de campanas se combinaba la violencia de una tormenta, en el caso de la primera, y con la presencia de la Muerte haciendo tocar una campanilla en la segunda.

También es frecuente en el teatro de Campos la recurrencia a ruidos de la realidad cotidiana que con el transcurso del drama adquirirán nuevos significados asociados a una idea o una acción. La desagradable descarga de cisterna que inicia la acción de “Vida social (en lugares comunes)” pasa totalmente inadvertida por el receptor, pero cuando al final de la obra se repite el mismo sonido, este queda identificado con el sentimiento de

alienación que sobreviene a los personajes y con el sinsentido de la existencia humana. La obra *Naufragar en Internet* se inicia en plena oscuridad con una serie de sonidos concatenados que reproducen un accidente de coche y que hasta bien entrada la acción no vincularemos al protagonista. Al final, este ruido a priori insignificante será el desencadenante de toda la acción y el punto de partida de esta, pues todo lo que viene a continuación es la negación de este incidente.

En *La fiera corrupta*, el efecto acústico de mayor significado se ubica al final de la pieza. El ruido del galope veloz que se asocia tradicionalmente al imaginario medieval de los caballeros retumba entre las paredes de las alcantarillas justo cuando los amigos de María solicitan la ayuda de San Jorge para salvar la vida de la joven. Las esperanzas depositadas en un *deus ex machina* que restaure el orden original se verán frustradas cuando el viejo consejero afirma: “en los cuentos hay caballos que vienen al galope, y hay fogonazos, y hay alucine, pero aquí no” (Campos García, 2009d: 93). En este momento, el sonido del caballo trotando se desvanece lentamente hasta extinguirse para connotar que todo lo sucedido en escena es real e irreversible, a diferencia de los mágicos finales felices de las fábulas.

Tampoco nos puede pasar desapercibido el grito desgarrador de la mujer que da paso a la primera escena de *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú*. Progresivamente, la queja irá transformándose en el lamento de una mujer a punto de dar a luz, de modo que, como opina Manuel Pérez (2006: 502), Campos García sustituye la idea de nacer con dolor por la nacer para el dolor, con lo que este signo no verbal adquirirá connotaciones existenciales. Asimismo, en el entremés “La ruleta rusa” es el estruendo de un disparo de revólver quien activa el paralelismo entre el consumo de drogas y la aleatoriedad del juego siniestro que enuncia el título. Un joven sentado en un banco coloca una única bala en un revólver para jugar a la ruleta rusa, que consigue superar con éxito tres veces. Apenas unos segundos antes, el protagonista se inyecta una dosis de heroína con una jeringuilla y de pronto retumba el ruido una bala que le hace desplomarse en el banco. De no contar con este efecto acústico, la pieza perdería cierto sentido y sobre todo eficacia comunicativa.

Para otras obras, el dramaturgo optó por la repetición continua o intermitente de un ruido que ayudara a la comprensión del drama, como “Ella consigo misma”, o bien que acentuara la atmósfera agobiante del drama, este es el caso de *Entrando en calor y 7000 gallinas y un camello* o, por último, que funcionase como elemento de conexión, tal y como sucede en *la casa crecía, Triple salto mortal con pirueta, Danza de ausencias*

y *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú*. En la primera obra citada, el repiqueteo de una vieja máquina de escribir interrumpe varias veces la acción, aunque no parezca tener relación con lo que sucede en escena. El ruido ganará en intensidad para acompañar los momentos de mayor tensión dramática y alcanzará su mayor violencia cuando se revela que todo es producto de la ficción de una escritora. La insólita ruptura de las coordenadas espaciales y temporales que tiene lugar en el encuentro inesperado de estas dos mujeres cobra sentido gracias al sonido de las teclas.

El procedimiento sonoro que empleó Campos García con *Entrando en calor* atendía a otras intenciones. El juego erótico de los protagonistas es interrumpido constantemente por una molesta y ensordecedora alarma que se dispara sola cada cierto tiempo. Como es lógico, el estruendo distraerá a la pareja de sus propósitos carnales y romperá con violencia el clima amoroso que se esfuerzan en crear para devolverlos a la trágica realidad que procuran esconder. La alarma, cada vez más insistente, limita sus expectativas vitales y condena a los personajes a un entorno desquiciante que psicológicamente no podrán soportar. Al final de la obra, cuando deciden darse el tiro de gracia y acabar con la pesadilla, el ruido vuelve a activarse en esta última pirueta para evidenciar la imposibilidad de salvación de los personajes.

De manera más sutil que en la anterior, *7000 gallinas y un camello* ponía en marcha todo un engranaje de ruidos reiterativos que debían ser molestos para los personajes y para el público. La presencia de más de doscientas gallinas hacía que los cacareos, el aleteo o el choque de las patas o el pico contra el metal crearan un espacio sonoro natural que incidía en la idea de vulgaridad y adversidad del entorno que les rodeaba. Además, como recuerda el autor (en Martín, 2002: en línea), el alboroto de los animales al percibir un grito de los actores potenciaba enormemente la tensión dramática. Y a estas molestias casi imperceptibles de naturaleza no verbal, habría que añadirle el ruido de los cubos de agua que Juan rellena y vacía sin interrupción.

Por lo que se refiere a la reiteración de efectos sonoros como nexos conectores del espectáculo, la mayoría de las escenas de *y la casa crecía* terminan con un fuerte crujido de una casa para indicar que esta continúa creciendo descontroladamente. El dramaturgo incluye junto a los chirridos un fragmento de la banda sonora de la película *Lo que el viento se llevó*, compuesta por el austriaco Max Steiner. Funcionando como leitmotiv, la melodía identifica la casa de Escarlata O'Hara con la mansión de esta pobre pareja. Recordemos que en la película la hacienda de Escarlata es un negocio familiar que conforme avanza la historia entra en difíciles periodos de crisis que deben solucionar, al

igual que la pareja de la obra de Jesús Campos. El paralelismo entre ambas mansiones se hace explícito también mediante las diversas referencias en el texto dramático a “Tara”, la plantación de Escarlata O’Hara, aunque el destino de la pareja y de la casa será más desgraciado.

En *Triple salto mortal con pirueta* cada episodio está enmarcado al inicio y al final por diferentes motivos acústicos. La alarma de un despertador da paso a cada enfrentamiento entre Mario y Josefa, como una campana de boxeo marcando el principio de un nuevo combate. Para cerrar cada pieza, el autor incluyó algunos fragmentos de la Valse compuesta por el francés Maurice Ravel a principios del siglo XX. La pieza musical coincidía con las acciones más violentas de los personajes, de modo que el asesinato que se propician mutuamente en cada acto alcanzaba cierta solemnidad y convertía el asesinato en un sacrificio ritualizado y prácticamente idéntico cada vez. Ni siquiera la elección de la pieza era aleatoria, tal y como esclarece el asesor musical del espectáculo, José Luis Redondo (en Campos García, 1997f: 23), en la nota del programa de mano:

[...] en las historias de amor que se acaba no es cierto el dicho del castizo: aquello de que nunca pasa nada... y si pasa, se saluda. Con frecuencia, se convierte, como escribió Ravel de La Valse, en una “vorágine fantástica y fatal”. Por eso, setenta y siete años después de que fuera compuesta, ayer o hace unos días, la misma pareja de aquella preguerra, o quién sabe si de tres distintas, deciden una mañana, cuando van a separarse para siempre, que nada ha de cambiar para que todo cambie, y acuerdan decirse adiós, porque la Valse así lo pide, con una copa de champán en la izquierda y el cuchillo en la otra mano, mientras bailan, progresivamente aturdidos por los giros de la danza, una triple Valse mortal con pirueta.

La música que acompañó al espectáculo *Danza de ausencias*, en cambio, dotaba al conjunto de monólogos de una estructura global que funcionó como hilo conductor. Los golpes de tambor y campanilla de la procesión de ánimas suenan al principio y al final de cada pieza breve, en primer lugar, para guiar al público de una sala a otra a ritmo fúnebre y, en segundo, para que la Muerte dance cuando se cobra una nueva víctima. Esta marcha siniestra entroncaba, por un lado, con la leyenda gallega de la Santa Compañía, de quien se decía que tocaba la campanilla días antes de que se produjera una muerte allí donde alcanzaba el sonido; y, por otro, con el imaginario cultural de las danzas itinerantes medievales, cuyas representaciones se realizaban con música en los carros.

Asimismo, en *Nacimiento...*, la transición de un ritual existencialista a otro estaba precedida por diferentes tipos de música y ruidos que daban coherencia y continuidad a esta serie de estampas calificada de collage:

[...] utilicé la música, los ruidos o las imágenes para hacer fundidos que articularan las escenas. Y no es que fuera un recurso de puesta, es que era el único hilo conductor que daba unidad a una serie de situaciones que, aparentemente, no tenían nada que ver las unas con las otras. Al final, sólo, era cuando se entendía que estábamos representado la biografía de una generación. De ahí la coherencia de que fuera el entorno de signos lo que le diera unidad (Campos García en Martín, 2002: en línea).

La escena inicial que se corresponde con el ritual del nacimiento equipara el aprendizaje de una canción con el aprendizaje vital. El instructor, cuya misión radica en enseñar a la mujer que la existencia es sufrimiento, interpreta en tono sombrío la canción infantil “Tengo una muñeca vestida de azul” para que la mujer la repita:

INSTRUCTOR.- Pero si es muy fácil. “Cuando sea mayor, voy a ser mayor”.

MUJER.- (*Ríe desconsoladamente.*)

INSTRUCTOR.- Todo crece: los árboles, las nubes que se extienden sobre el océano, y también las niñas que se esconden en la oscuridad. Todo está creciendo y tú... no lo podrás impedir.

MUJER (*Llora desconsoladamente.*)

INSTRUCTOR Cantes o no cantes, tanto si sí, como si no, el mundo crecerá y te comerá igual que el lobo se comerá a Caperucita.

MUJER ¡¡¡Aaahhh!!!

INSTRUCTOR (*Conciliador.*) Pero si cantas, si te empeñas, al menos no cantes canciones estúpidas; canta algo digno y con sentido. (*Pausa.*) Podemos cantar juntos. ¿Quieres?

[...]

INSTRUCTOR.- ¿Quieres que te enseñe una canción?

MUJER.- (*Silencio.*)

INSTRUCTOR.- (*Cantando.*) “Tengo una muñeca vestida de azul...”.

MUJER.- ¡¡¡No!!! (*Grita desesperadamente.*)

INSTRUCTOR.- (*Paciente.*) No, así no. (*Y repite.*) “Tengo una muñeca vestida de azul...” (Campos García, 1976: 150).

A pesar de la resistencia de la mujer, que ha expresado a través de gritos y sollozos que el Instructor define como un canto, el adiestramiento se lleva a cabo con éxito. Para simbolizar esta derrota, Jesús Campos hace que el Instructor y la mujer interpreten la canción infantil al unísono, aunque ella cantará desquiciada para “convencerse de su alegría” (150). Inmediatamente después, un cantaor flamenco interpreta por peteneras una versión de “Tengo una muñeca vestida de azul” para iniciar un nuevo ritual. La elección de un cante flamenco no es aleatoria, ya que está activando unas referencias contextuales que nos sitúan en la Andalucía de posguerra y, en concreto, en la celebración de la Semana Santa típicamente andaluza. Entre vítores y alabanzas que los ciudadanos le dedican a la Virgen, una banda de música interpreta el Himno Nacional para acompañar el paso procesional que ocupa todo el escenario. Además de evidenciar el fervor creyente de los españoles de la época, Campos une en una misma ceremonia a la Iglesia y al Estado,



Enrique Morente en *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú*. Teatro Alfil, Madrid, 1975.

expresado con el himno, para representar la influencia del nacionalcatolicismo en la España de posguerra.

Tras el oscuro de esta majestuosa escena, los tambores de la procesión ahora redoblan como una marcha militar que marca el regreso al cuartel. Con esta referencia a la institución militar el autor termina de completar el retrato de una sociedad marcada por la Guerra Civil y la dictadura. El sonido de los atabales anuncia la escena bélica que vendrá a continuación y que interrumpe con violencia el clima apacible de la habitación. Allí, un niño jugaba con soldaditos de plomo mientras su madre cantaba una nana –la misma que interpretaba a sus hijos la mujer de *Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura*–. Cuando se hace el oscuro, el ruido de un ferrocarril introduce el próximo ritual, en el que un grupo de jóvenes imitan los movimientos de un tren al mismo tiempo que interpretan una canción infantil. El contraste entre la actitud pueril y la apariencia física de estos jóvenes pone de manifiesto la prolongación del estado de infancia que estos se empeñan en proteger para no enfrentarse a la realidad.

El abandono de la niñez y la ingenuidad da paso a la asunción de la madurez y, por tanto, de su responsabilidad moral y social como individuos. En un acto de desafío a las instituciones oficiales y a los modelos generacionales en los que no se reconocen, el grupo de jóvenes cantará “no” al unísono y a ritmo de orquesta. Al compás de la batería se unirá el piano, el órgano, el saxo y otros instrumentos que fusionados darán lugar a un torbellino descontrolado que intensifica el episodio de rebeldía que experimentan los jóvenes. Sin embargo, a medida que el volumen de la música sube el “no” se va diluyendo hasta ser imperceptible. El ritmo anárquico y eufórico se transforma repentinamente en la marcha nupcial de Mendelssohn –la misma que suena en el rito de *En un nicho amueblado*–, cuya melodía anuncia el ritual de abdicación que está a punto de producirse y que toma la forma de un enlace matrimonial.

El oficiante del rito nupcial responderá a cada intervención de los novios con el canto solemne del verso “Hasta que la muerte os separe”. Tras concluir la ceremonia, los altavoces proyectan el *dies irae* de la Sinfonía Fantástica de Berlioz, con la que el dramaturgo trató de evocar algo más que una idea musical. El fragmento elegido pertenece a la quinta parte de la composición, que describe un aquelarre de espíritus, nigromantes y monstruos, todos allí congregados para la celebración de un funeral. La llegada de la amada inicia el cambio de tono y la misa siniestra de difuntos queda reducida a una parodia burlesca. Esto es precisamente lo que hace Campos al convertir un ritual solemne de amor en una ceremonia funeraria ripiosa de gran alcance paródico.

El acto final de *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú también está* determinado por la música, que ahora abandona la intención grotesca de la anterior para recuperar el tono majestuoso propio de los rituales. Un grupo de sacristanes interpreta una canción que recoge el sentimiento de fracaso y desesperanza presente en toda la obra. Todos los personajes repetirán el siguiente verso: “Toda esta oscuridad que nos rodea no tiene nada dentro, está vacía, y esta desolación es tuya y mía” (Campos García, 1976: 160). De forma monótona y lineal, el grupo insistirá en este fragmento del canto hasta perder la consciencia de sus palabras para hacer partícipe a toda la sala del ritual sacrificial que está teniendo lugar sobre el escenario.

En las obras cronológicamente más cercanas a *Nacimiento...*, la música grabada o interpretada en vivo por un personaje funciona igualmente como un signo supratextual de gran importancia. Ya la primera obra que compuso el dramaturgo, *Tríptico*, utiliza diferentes recursos acústicos de naturaleza simbólica para representar las dos ideas principales del drama. Por un lado, la música que suena en *Tríptico* está asociada a la

tentación, a la idea de distracción y abandono de las responsabilidades y obligaciones del individuo. Al mismo tiempo, también se vincula con la bailarina Salomé, símbolo de la seducción y la fatalidad en la tradición cristiana y a la que la música le acompaña, e incluso se intensifica, en sus intervenciones. Por otro lado, el ruido insistente de un “tantan” tañido por diferentes músicos en el escenario no contiene las connotaciones negativas de la anterior y funciona como recordatorio de los peligros que implica perder la cabeza y desatender las labores cotidianas.

Posterior a esta primigenia composición, “Las escaleras” acude a la literatura de “caña y cordel” – prácticamente desaparecida a mediados del siglo XX– para resaltar la condición picaresca de su protagonista y agudizar el componente paródico de la obra. El irónicos y buscavidas Carlos, decidido a reírse del mundo y renegar de la absurda maquinaria social, escoge la música ambulante como profesión, una actividad que le proporciona satisfacción, aunque no dinero. La recitación de romances en las calles contrasta enormemente con las aspiraciones profesionales y económicas de cualquier individuo seducido por los ideales de la sociedad del progreso, cuya hipocresía Campos evidencia en esta pieza breve.

Los romances que interpreta Carlos sirven también para hablar de algunas de las realidades presentes en la sociedad española: la censura y el turismo extranjero que recibió España a partir de la década de los sesenta. La primera escena de la obra nos muestra a Carlos recitando un cómico romance sobre la frustrada historia de amor de un hombre que se enamoró de una sueca en la playa. El público formado por señoras, generaciones más adultas que recuerdan la tradición española de este subgénero, se indignan por el notable descenso de la calidad de los romances actuales frente a los de épocas pasadas, como “El crimen de cuenca” –aunque este no era un romance de ciego como tal, sino un romance de sucesos, una modalidad que con el tiempo fue adquiriendo las propiedades estéticas del romancero tradicional–.

La escena final concluye con la recitación de un romance diferente a este, ya que relata la historia biográfica de Carlos y Andrés, dos amigos separados por sueños diferentes que imposibilitan un destino común:

CARLOS.- (*Recitando con soniquete.*)
Eran amigos del alma
Que un día se separaron,
y aunque bien que se veían
ya nunca se encontraron.
El uno llegó a ministro,
el otro a titiritero,

y los dos dicen que el otro
siempre ha sido un embustero.
Así es la historia, señores,
y a quien la quiera entender
que escuche con atención que se la cuento otra vez (Campos García, 2015: 296-297).

En la pieza simbólica *Es mentira*, una canción infantil es el amparo en que se refugia Matilde del ambiente de pesadilla, del dolor y de la soledad. La letra carece de contenido lógico, pues se trata de la enunciación sucesiva de palabras intrascendentes que riman entre sí y forman una única estrofa. La enajenada protagonista repetirá con diferentes tonos e intensidad esta cantinela, a veces rozando el histerismo, cuando la violencia y el tedio se manifiesten o el hambre apriete. Al interpretar la canción, Matilde consigue evadirse de la realidad, pero el hecho de que se trate de una canción infantil falta de significado otorga a las escenas, por otro lado, cierto patetismo que hace oscilar al receptor entre la risa y el horror.

Tal vez sea *7000 gallinas y un camello* la que propone el discurso musical más sutil de todas las obras que conforman este primer bloque. Jesús Campos dividió esta alegoría política en tres partes que conectó a través de “La Primavera” de Vivaldi, un signo no verbal de gran alcance que en el texto intentó disimular para sortear los controles de la censura:

La música clásica que, según tenía entendido, ponían algunas granjas [...] y que se utilizaba para mejorar la productividad del mismo modo que se utiliza con las personas la música ambiental, junto a la presencia protagónica de las gallinas enjauladas, era un signo tan potente que, lejos de resaltarlo, convenía tratarlo de pasada. Más aún en el libreto; aunque, posteriormente lo recuperara en el montaje (Campos García, 2009c: 103).

En el prólogo, una orquesta de cámara interpreta en directo la pieza de Vivaldi, una actuación que nos pone en relación con la sofisticación y la belleza y que será suspendida por el repentino y desagradable ruido de las numerosas gallinas que se encuentran en el muro frontal. En esta parte central, el magnetófono que acompaña las actividades diarias no deja de reproducir la misma música renacentista y suntuosa sirve ahora para estimular la productividad de las aves de la granja. “La Primavera” se mantiene de fondo durante casi todo el drama, aumentando de intensidad durante los momentos de mayor tensión dramática para enfatizar el enfrentamiento de Juan y Marta, que vendría a ser el de la utopía y la realidad. La utilización de la composición de Vivaldi al servicio de un fin utilitario y no artístico estaría simbolizando la pérdida de la belleza y su sustitución

por un mundo vulgar y miserable. Precisamente este contraste entre la sensibilidad y la ordinariéz es el que perseguía Campos en la escena en que Juan tararea la melodía clásica mientras limpia las bandejas de estiércol de las gallinas.

Al final, durante el epílogo de la obra, una banda de rock y el cantaor Enrique Morente interpretarían una versión flamenca de “La Primavera” llena de vitalidad. La letra que se creó para esta adaptación transmitía un mensaje de esperanza en el futuro que confería a la canción el carácter de un himno revolucionario (103). El fin de la dictadura inspiró esta parte de la obra, en la que todos cantaban al unísono: “Vivir por la Primavera, luchar por la Primavera. Mañana la vida florecerá” (Campos García, 1983: 104). De esta manera, y como señaló el doctor Huélamo Kosma (2009: 197), la música ponía en relación la ficción con la realidad histórica de la sociedad española y dotaba a la obra, por tanto, de un alcance alegórico:

Los segmentos de apertura y cierre adoptan un tratamiento plástico que mezcla la sorpresa, la espectacularidad y un cierto aire visionario e irreal traspasado por elementos para algunos rayanos al surrealismo. Es la base experimental de la obra y que no siempre fue entendido por la crítica, aunque para Campos se correspondían, en clave musical, con momentos temporales, pasado, presente, futuro de nuestra evolución sociopolítica: la decadencia crepuscular del aristocratismo, la esterilidad de la una burguesía desorientada, y la esperanza, más bien necesidad, de un advenimiento popular cargado de nuevos anhelos.

Las piezas que corresponden al segundo bloque teatral de Jesús Campos García, como ya comprobamos en párrafos anteriores en el análisis de algunas de ellas, utilizan el espacio sonoro como estrategia de comunicación. En *Patético jinete del rock and roll*, la música rockera que retumba con fuerza en la última escena se erige como un canto irreverente a la vida y a los placeres mundanos, mientras que *d.juan@simetrico.es* introdujo en la jornada sexta la obertura de *Don Giovanni* de Mozart para activar una intertextualidad entre su reescritura y la ópera del compositor austríaco. Acompañada del ulular del viento, un viento dramático según la acotación (Campos García, 2009b: 89), la pieza musical ayuda a configurar una atmósfera sombría que envuelve unos de los momentos de mayor misterio y tensión de la obra, la llegada de don Juan al cementerio donde invoca a los difuntos agraviados. En cambio, para la escena del arrepentimiento final, Jesús Campos incorporó una marcha circense que acentuaba la parodia del clásico de Zorrilla. Con este ritmo de paso apresurado y tono alegre, don Juan y doña Inés celebraban entre afectaciones y sonrisas la ridícula y forzada salvación del galán de la condena eterna.



“Prólogo”. *7000 gallinas y un camello*. Teatro María Guerrero, Madrid, 1976.



“Epílogo”. *7000 gallinas y un camello*. Teatro María Guerrero, Madrid, 1976.

Por otro lado, y con independencia del espectáculo global, “Danza para violín y revólver” vuelve a recurrir a la música clásica, en este caso la partita nº 2 de Bach, como el signo no verbal más importante de la obra. La pieza musical suena de fondo mientras Luisa, intérprete de violín, relata las desavenencias de su matrimonio, que se centran con especial interés con la insensibilidad, humana y artística, de su marido, un coronel del ejército franquista. La delicadeza del violín y la entrega incondicional de la intérprete a este arte se contraponen a la rudeza de la violencia que representa el difunto esposo y su amor por las armas. A nivel acústico, este encuentro de contrarios es conseguido gracias al contraste entre los dos únicos efectos sonoros presentes en todo el monólogo, la suave melodía del magnetófono y el estrepitoso disparo de revólver que termina con la vida de Luisa y que finalmente se impone.

Incluida posteriormente en la misma antología, “Danza en día de campo” propone una popular canción de guerrilla, llamada “Si me quieres escribir ya sabes mi paradero”, que varios milicianos republicanos interpretan con una armónica hasta que un ataque sorpresivo del bando franquista acaba con la vida de estos. Cuando la Muerte regresa para llevarse al único superviviente de la embestida, se puede oír en la lejanía al pelotón coreando la canción. Aunque existen numerosas variantes, la mayoría de las versiones coinciden en la narración de la batalla del Ebro, que fue la derrota final de las tropas defensoras de la República. Sin embargo, Jesús Campos sitúa la danza en las trincheras de la Casa de Campo que resguardaban a los republicanos durante la batalla de Madrid. Por tanto, a través de la música el dramaturgo mantiene viva la memoria histórica y rescata del olvido las historias anónimas de las víctimas de aquel periodo oscuro.

También de la modalidad del teatro breve, las minipiezas que conformaron el espectáculo *Entremeses variados* utilizaban la música barroca como elemento de transición entre una representación y otra. Según el estudio que Berta Muñoz Cáliz (2007: 420) dedicó a dicho conjunto, la melodía de carácter cortesano evocaba un imaginario cronológicamente lejano y culturalmente distante de la sórdida realidad contemporánea allí exhibida. De este modo, el autor forjaba una fuerte sensación de distanciamiento que devolvía la consciencia al espectador de estar dentro de un espectáculo. Por otro lado, la inclusión de estos fragmentos musicales servía para conectar el mundo áureo del siglo XVII con el espectáculo, ya que a nivel formal las piezas imitaban la estructura de los entremeses barrocos, ahora deconstruidos por el autor –no en vano una de las características de su poética teatral, como sabemos, es la experimentación teatral que toma como punto de partida la tradición–.

Finalmente, no podemos olvidar la presencia de la música en el teatro para la infancia y la juventud del autor, especialmente porque una de ellas fue un musical de carácter político. Las canciones que el mismo autor compuso para *Blancanieves y los siete enanitos gigantes* aligeraban el peso dramático de la obra, amenizaban el espectáculo para los niños y favorecían la comunicación con el público más joven. El contenido de las letras mezclaba la crítica con el humor a fin de que el mensaje didáctico resultara fácilmente asimilable. En su segunda obra infantil, por el contrario, la música cumple una función más ambiental que significativa, aunque podemos encontrar algunos elementos sonoros relevantes para el fin paródico de algunas escenas. Las acciones protagonizadas por el Rey y su consejero suelen presentarse con un acompañamiento musical que evoca el universo monárquico de la Edad Media, ya que la fanfarria se utilizaba para las ceremonias oficiales de la realeza. En la obra de Campos García, esta música queda asociada a las escenas de palacio de carácter legendario y diferencia este espacio del mundo actual en que se desarrollan los episodios de los jóvenes. Además, el dramaturgo introdujo algunas variaciones de carácter cómico en la interpretación de la fanfarria, que en algunas salidas de los personajes sonaba con tono flácido, para resaltar el aspecto de marioneta del Rey y su naturaleza cobarde.

5.1.4. El espacio lumínico

Por lo general, el tratamiento de la luz en el teatro de Jesús Campos atiende a una finalidad realista, que, como es lógico, reproducen con detalle el ambiente lumínico de una obra, o bien, por el contrario, a una intención simbólica que pretende connotar una determinada emoción, un cambio de tono o una acción relevante en el desarrollo del drama. Así, por ejemplo, el espacio lumínico de *La fiera corrupta* consistió en un procedimiento próximo al hiperrealismo que graduaba la luz según el ambiente de cada escena, mientras que para otras puestas en escena el dramaturgo utilizó la sencillez de la luz cenital sobre un protagonista para potenciar la sensación de intimidad que requería la confesión –“El olor de las metáforas”, “Es solo una enfermedad” y “Me acuso de ser hetero”–. En ocasiones, en cambio, el juego de luces es un recurso estratégico para resolver algunas cuestiones técnicas. Valga como ejemplo la pieza “Danza para violín y revólver”, en la que el apagón de la tormenta mantiene oculta la identidad del visitante. Cuando la luz regresa a la habitación, el invitado de Luisa ya se encuentra sentado en un

butacón prácticamente de espaldas al público, con lo que se mantiene oculta la apariencia de la Muerte hasta el último segundo para asegurar el efecto sorpresivo.

En lo referente al espacio lumínico significativo, es muy habitual que Jesús Campos recurra al cambio brusco del color de la luz que en la mayoría de los casos quebranta deliberadamente el realismo de la obra. Las mutaciones del color afectan a una acción concreta del drama cuya apariencia traslada al espectador a un espacio de irrealidad y ensoñación. *Es mentira* y *Triple salto mortal con pirueta* rompen el ritmo natural de la acción con la introducción de una luz roja que nos advierte en ambos casos de que aquello que sucede en escena no se corresponde con la realidad. La luz enrojece en las dos obras en los momentos de mayor violencia, es decir, cuando un personaje asesina brutalmente a otro.

En la primera, durante el ataque de Matilde a su hermana la cueva parece volverse incandescente y solo la intervención de las ratas hará que la luz recupere su estado normal. El cambio lumínico del escenario marca el punto de inflexión de la obra, ya que es a partir de este momento cuando se revela la verdad oculta en la alucinación de la protagonista. En *Triple...*, la luz roja invade la habitación del matrimonio tres veces en total, que se corresponde con el final de cada cuadro. Además de que este color concuerda a la perfección con la imagen del crimen pasional que se produce en escena, la trasmutación de las luces ayuda a potenciar el clima ceremonial que adquiere cada asesinato y advierte al espectador del espacio irreal e intangible en que se mueven los personajes.

La misma luz roja es la que colorea el espacio escénico durante los segundos en que se escucha en escena el accidente automovilístico al inicio de *Naufregar en Internet*, que solo al final de la obra relacionamos con la simbología popular de este color, especialmente con la sangre y el peligro. Como en las obras anteriores, este cambio momentáneo también sirve para marcar el inicio de la acción subjetiva que vendrá a continuación y que pertenece a la mente de Daniel. Si durante el resto del drama la luz concuerda con un tratamiento naturalista, la última escena proyecta una intensa luz azul que simula la acuosidad de una pecera. Gracias al juego lumínico, como explica el dramaturgo (2000f: 103), “[e]l tapiz de venas y nervios que se crea con este despliegue de comunicaciones truncadas se tornará en paisaje de algas” para recrear el naufragio metafórico de Daniel.



Triple salto mortal con pirueta. Teatro Buero Vallejo, Madrid, 1997.



Triple salto mortal con pirueta. Teatro Buero Vallejo, Madrid, 1997.

Un efecto muy similar a los anteriores se produjo en la escena final de *Patético jinete del rock and roll*, cuyo movimiento de luces transformaba el salón de los ancianos en una sala de conciertos y sumergía al espectador en un espacio subjetivo, pues todo sucedía en realidad en la imaginación de Anselmo. A diferencia de esta, *7000 gallinas y un camello* proponía una estrategia lumínica más singular. En el “Cuaderno de bitácora” de la obra, Jesús Campos narra con detalle la intención naturalista de la propuesta de luces, aunque probablemente pasara inadvertida al espectador:

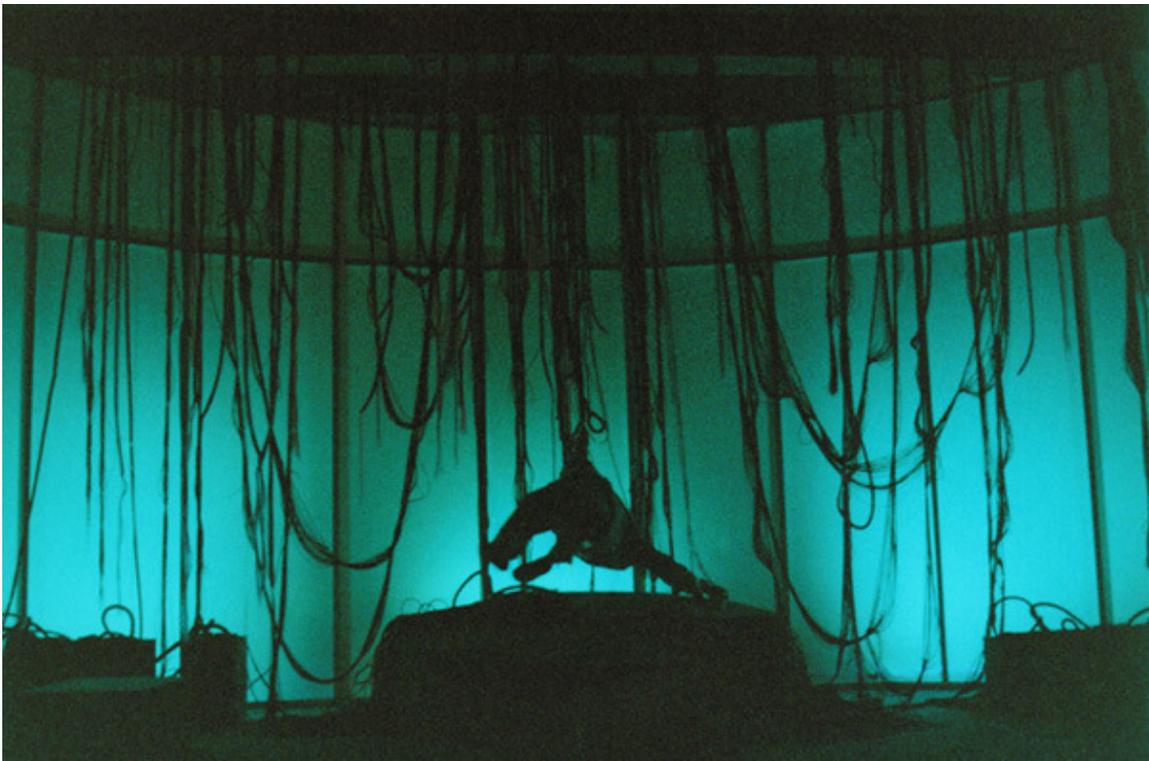
El esquema era muy básico: luz cálida en prólogo y epílogo; más tamizada para la orquesta de cámara; más “agitada”, aunque sin estridencias, para el flamenco rock. En la granja, en cambio, quería luz solar –intensa, hiriente–, un sol de justicia, como suele decirse en Andalucía, que potenciara el blanco de los encalados y el brillo metálico de las jaulas. Estaba previsto y quiero recordar que así se hizo, que el sol iluminara con distintos ángulos después de la limpieza de las jaulas, para, de este modo, evidenciar, con el cambio de las sombras, el salto horario. Un efecto que no se aprecia en el reportaje fotográfico, probablemente porque, en el pase de prensa, al representarse por escenas, no se tuvo en cuenta esa sutileza hiperrealista con la que traté de llevar al “ismo” hasta sus últimas consecuencias (Campos García, 2009c: 112-113).

El autor violentó intencionadamente la estética hiperrealista del montaje a través de un efecto de luces que consistía en tres ráfagas intermitentes de flashes. Este recurso se llevaba a cabo en el momento de mayor actividad física, cuando Juan, Marta y la ayudante Luisa abandonan la conversación para limpiar las jaulas y finalizar otras tareas pendientes de la granja. La celeridad del destello de esta luz artificial acentuaba el carácter frenético de las labores diarias y, por extensión, la (auto)sumisión de los personajes a la productividad. Una vez más, una luz roja iluminaba el frontispicio de gallinas durante las breves pausas que había entre las ráfagas para resaltar que la realidad utilitaria que simbolizaban las aves se imponía al sueño utópico.

En otras obras, por otra parte, el dramaturgo ha utilizado como estrategia comunicativa el cambio de la intensidad de las luces que, por lo general, enfrenta dos conceptos opuestos o dos realidades diferentes. Por ejemplo, *Tríptico* también oponía conceptos relacionados con la honestidad moral a través de una luz roja que inicia la acción y una luz blanca que la finaliza. Si la primera anunciaba sucesos violentos y peligrosos, la segunda advierte de la restauración del orden previamente establecido y de la recuperación de la esperanza. Por otro lado, los efectos luminosos de *En un nicho amueblado* separan los únicos momentos de seriedad de todo el drama de la comicidad y la extravagancia que predominan en el resto de escena. Las conversaciones entre el padre y la hija de vienen marcadas por una luz blanca más penetrante que sume al resto de per-



Nafragar en Internet. Teatro de la CAM, Alicante, 1999.



Nafragar en Internet. Teatro de la CAM, Alicante, 1999.



Patético jinete del rock and roll. Teatro Principal de Ourense, Galicia, 2002.



Blancanieves y los siete enanitos gigantes. Teatro Barceló, Madrid, 1978.

-sonajes en la oscuridad. Al aislar a Manoli y su padre de la acción disparatada mediante el juego de claros y oscuros, se crea un clima de intimidad propicio para la sinceridad y la reflexión sobre el estilo de vida de la familia.

La iluminación de las obras *Blancanieves y los siete enanitos gigantes* y *La cabeza del diablo* enfrenta los conceptos morales del Bien y del Mal, que utilizamos en términos absolutos. La pieza infantil aprovechará el valor simbólico de los colores para vincular cada tipo de luces a un personaje o un entorno, aunque en general la puesta en escena se caracterizó por un tratamiento muy cuidado de las luces que respetara el ambiente irreal y fantástico de los cuentos populares. El blanco, que representa sentimientos positivos como la bondad y la pureza, se proyecta en las escenas en que aparece el Hada, mientras que los tonos celestes y rosados acompañan a Blancanieves para subrayar la inocencia y la dulzura de la niña. Como era de esperar, las luces vinculadas a la reina malvada connotaban emociones negativas que advertían al público más joven de la vileza moral de esta. La ambición de la madrastra se materializó con luces doradas emitidas sobre el trono real y la bajeza de sus propósitos con diversos focos rojos y morados que fueron proyectados en el sótano donde haría el conjuro contra Blancanieves. De hecho, las escenas protagonizadas por la cruel madrastra reducían la intensidad de la luz, de modo que la tenebrosidad de la sala se identificara con su comportamiento oscuro.

Sin embargo, es probablemente *La cabeza del diablo* la obra que mejor explota este recurso lumínico al que el dramaturgo dotó de un alcance simbólico. Un gran foco de luz blanca ilumina en todas sus intervenciones la silueta de Aben Masarra, alter ego de Gerberto de Aurillac que solo puede este puede ver y que se aparece en los momentos mayor corrupción moral del futuro papa. La oscuridad que envuelve a Gerberto confronta con la luminosidad de Masarra, como símbolo supralingüístico del enfrentamiento entre dos posturas morales originado por la idea de espiritualidad. En el ámbito visual, el episodio que más evidencia esta dualidad sería la escena quinta del acto tercero, donde el dilema ético de Gerberto hace que dude entre condenar su alma por la ambición o recuperar los verdaderos valores espirituales ya perdidos. Los consejos de Aben Masarra hacen que Gerberto reflexione sobre su destino y sus decisiones, que se representa en escena con las entradas y salidas dubitativas del foco de luz de Masarra. Al final, Gerberto, sin pronunciarse al respecto, se aleja definitivamente de la luz blanca para quedar sumido en la oscuridad, al igual que su alma.

Por último, y a pesar de que apenas supera unos minutos, la recuperación de la luz al final de *A ciegas* cumple una función metafórica que también debemos tener en cuenta.

Como es sabido, los casi noventa minutos de diálogos filosóficos y chistes ocurrentes en plena oscuridad se resuelven con una luz blanca que deja al descubierto la imagen de los dioses que encarnan el misterio de la Santísima Trinidad. Esta luminosidad convierte en tangible lo que había permanecido oculto, tanto la identidad de los dioses como la propia creación del universo que en sentido figurado saca al hombre de las tinieblas. En última instancia, la potencia de la luz blanca impide la visibilidad de estas imperfectas deidades, circunstancia que vuelve a poner de manifiesto la ceguera en que navega el mundo y sus creadores.

5.1.5. El espacio sensorial

A diferencia de las propuestas escénicas convencionales, el teatro de Jesús Campos García ha explorado en diferentes ocasiones las posibilidades comunicativas del espacio olfativo, un signo no verbal generalmente olvidado. En algunas de sus obras, el dramaturgo ha matizado el significado textual o visual del espectáculo con aromas capaces de transmitir tal vez más emociones que una imagen o una palabra. Podemos afirmar que en la mayoría de estas obras predominan los olores desagradables, pues no solo refuerzan el contenido crítico, sino que también funcionan como revulsivo para el público, como una forma de incomodarlo.

Así lo planteó en *7000 gallinas y un camello*, donde el olor a estiércol de animal debía perturbar la tranquilidad habitual del teatro de evasión que se programaba en los centros de titularidad pública:

La realidad teatral del momento era tan anodina que podías ver el primer acto en un teatro y el segundo en el teatro vecino sin advertir que eran obras distintas. Otro hubiera reaccionado con *Insulto al público*, en cambio yo opté por las “molestias al público”. Va en temperamentos. El propósito era incorporar ardores en su teatro digestivo. De ahí esa obsesión por la incomodidad inadvertida: la luz hiriente sobre los encalados; el brillo, el tintineo de las jaulas; el picoteo, el cacareo de las gallinas; el olor a granja; la brega constante, e incluso el huevo que no se consiguió, tenían ese sentido. La sociedad a la que iba dirigido este montaje [...] no daba para más. Lamentablemente, en el futuro dio incluso para menos. En cualquier caso, ahí quedó, como metáfora de algo, el escenario de aquellos Teatros Nacionales oliendo a gallinaza (Campos García, 2009c: 141-142).

En *7000 gallinas y un camello* Campos también se sirve del elemento escatológico para poner el énfasis en el encuentro violento de dos realidades que se oponen. Los residuos que rodean continuamente a los personajes acentúan la colisión entre la vulgaridad y las aspiraciones intelectuales de Juan y su quimérica utopía de abandonar el

mundo utilitario. De hecho, la cólera del protagonista estalla cuando se dispone a fregar las bandejas de estiércol de las gallinas, a las que dispensa ataques verbales groseros por el insoportable olor de los excrementos y la degradante tarea de su limpieza. No así sucede en *Patético jinete del rock and roll*, donde la escatología no proviene del entorno, sino de uno de los personajes. Anselmo sufre un episodio de incontinencia que lo deja terriblemente avergonzado, no solo por la incomodidad de las circunstancias sino porque el desagradable sucede sobreviene justo después de la narración excitada de sus aventuras sexuales de juventud. De esta manera, el dramaturgo subraya el patetismo de un anciano que ha perdido sus capacidades físicas por la senectud y que se niega a aceptar.

De haberse representado, *En un nicho amueblado* reservaba una sorpresa final para el público. Durante la última escena, el escenario va transformándose en un enorme vertedero a causa de los kilos de basura que caen de forma ininterrumpida sobre los personajes. La fetidez que emanaba de los desechos obligaba a la familia que habitaba en el nicho a taparse la nariz, aunque ni el hedor ni el enterramiento de sus cuerpos en la basura impiden la celebración del funeral-casamiento de Manoli y su novio. La acotación que cierra el texto indicaba lo siguiente: “Y el escenario se pudre y enfanga, mientras sigue la fiesta y el público abandona la sala huyendo de la pestilencia” (Campos García, 1997b: 79). El dramaturgo, tal y como relató en la “Guía” de la obra (1975: 39), pretendía precipitar esta salida atropellada con la explosión de varias ampollas fétidas en el patio de butacas. Un cartel colocado estratégicamente en el vestíbulo explicaría el sentido de la hediondez, ya que enunciaba “Solo huele a muerto”. La inclusión de este signo no verbal tan eficaz se relacionaba con el estado de descomposición de estos seres que, aunque vivos, se declaran oficialmente muertos. El olor a putrefacción transfiguraba así la muerte metáfora del individuo contemporáneo en una muerte casi real a la que absurdamente se condenan los personajes de *En un nicho amueblado* para no asumir los riesgos de la vida.

Igualmente irrespirable es la atmósfera de *Es mentira*, cuya acción dramática se desarrolla en una oscura cueva que huele, según la acotación, a humedad y orín de rata (Campos García, 1980: 150). Curiosamente, quien más se queda del desagradable olor es la carcelera Manuela, que se pregunta, evidenciando su propia falta de humanidad y lo descabellado de la situación, cómo “pueden las ratas vivir en un sitio así” (178). El espacio olfativo, como en la obra anterior, contribuye a crear un ambiente claustrofóbico y agobiante que reduce al máximo las expectativas vitales del personaje. La pestilencia, por tanto, es una de las muchas condiciones de adversidad –espacios físicamente cerrados, ruidos desquiciantes, aislamiento o inanición– a las que el dramaturgo somete a sus

protagonistas para expresar el sufrimiento del hombre en el mundo y su imposibilidad de supervivencia.

Las obras “Vida social (en lugares comunes)” y *La fiera corrupta* sumergen a sus personajes en unas pestilentes alcantarillas, la primera en su totalidad y en la segunda solo en determinados episodios. Sin embargo, cada una utiliza el olor repulsivo con una finalidad diferente. Mientras que en “Vida social...” el olor incurre en la idea del absurdo vital, pues se muestra una imagen del individuo que, a pesar del ambiente desagradable, ha terminado por resignarse a la inercia, en *La fiera corrupta*, en cambio, la fetidez cobra una dimensión metafórica. El trono de la sala real emana un insoportable hedor que invade todo el palacio, ya que este es el respiradero del dragón que habita las alcantarillas del reino. De ahí que el monarca, en su discurso de coronación, califique a la bestia oculta en las profundidades como el “Rey de la inmundicia” (Campos García, 2009d: 28). Lejos de ser un elemento aleatorio, que la pestilencia ascienda desde las cloacas hasta el trono real estaría simbolizando la corrupción de aquellos gobiernos que se lucran con el miserable entramado de los mercados clandestinos de drogas.

Este signo no verbal está presente desde la primera escena y será el motivo de la discordia entre el Rey y el Chambelán. Este último manipula al monarca con malas artes para que consienta el acuerdo ya tradicional entre la bestia y el poder político: “Son aromas que, en siendo moderados, se pueden sobrellevar” (38). Sin embargo, el Rey no soporta el olor nauseabundo y se propone eliminar al dragón que atemoriza a los jóvenes del reino: “Atascaremos los sumideros, clausuraremos las letrinas, las asfixiaremos en su propio hedor; que sepa esa bestia inmundada que habita en nuestro bajo reino que no vamos a consentir que continúe infectándonos la dignidad” (51). La bestia, por su parte, responde a las amenazas con flatulencias aún más pestilentes que obligan al consejero y al rey a asomarse a las ventanas, mientras que el Chambelán, por la suya, abre la tapa del trono-letrina a espaldas de todos para asegurar la pervivencia del dragón y, por tanto, la continuidad del negocio de las drogas. Al final, solo es posible erradicar la fetidez con el ajusticiamiento de aquellos que la originan, en este caso, el traicionero consejero y verdadero dragón del reino.

Casi toda la producción teatral de Campos García tiende, como estamos comprobando, a la configuración de un espacio olfativo desagradable y sin significado cómico para el personaje y para el público que suele funcionar como metáfora de una realidad. Así es como interpreta el preso acusado de pedofilia del entremés “El olor de



La fiera corrupta. Festival Teatralia, Madrid, 2004.



La fiera corrupta. Festival Teatralia, Madrid, 2004.

las metáforas” la situación escatológica que debe vivir cada día de su condena. La pestilencia que emanan las letrinas esconde un significado trascendental de efecto demoledor en las conciencias de los presidiarios, debido a que, por un lado, el olor constante se identifica con la degradación personal de estos y, por otro, insiste en el sentimiento de culpabilidad. En la obra, la fetidez insoportable de las celdas fue el motivo por el que el hombre encarcelado tomó consciencia de la gravedad de sus crímenes, pero también de la podredumbre de un sistema que permanece impasible al sufrimiento del mundo: “De no ser por el olor de las letrinas jamás lo hubiera pensado, necesitan un mundo putrefacto para que no se huela su putrefacción, pero el poder de las metáforas los delató” (Campos García, 2015: 132).

La única excepción la constituye *A ciegas*, donde por primera vez los olores transmitían sensaciones placenteras y se distanciaban de la función simbólica habitual de sus propuestas. Jesús Campos utilizó diferentes aromas que recreasen el ambiente descrito en determinadas escenas, de modo que el olor a pólvora se correspondía con los acontecimientos bélicos, el olor marino con el naufragio y el olor a jardín con el final de la creación. De esta manera, los acontecimientos cobraban forma en la oscuridad gracias al cuidado de los signos no verbales que conservaban la naturaleza teatral del espectáculo.

5.1.6. El espacio gestual

El cuerpo del actor en el teatro de Campos García cobra una importancia considerable como instrumento esencial para el acto comunicativo. Ahora bien, la experimentación con la fisicidad no se relaciona en el caso de Campos con la incapacidad del texto para expresar ni con la declaración de la supremacía del cuerpo, tal como la concebían Appia, Craig y posteriormente Artaud, sino que lo corporal actúa como una forma de complementar las palabras o de matizar el significado global de la obra. Por otro lado, y una vez aclarado este punto, podemos afirmar que las propuestas escénicas de nuestro dramaturgo revelan tres claras tendencias en la utilización del cuerpo del actor: la repetición de acciones físicas, la coreografía y la ausencia de movimiento.

En cuanto al primer procedimiento, *7000 gallinas y un camello* presenta a varios personajes repitiendo una serie de actividades de manera mecánica y aparentemente insignificantes. Durante una buena parte de la función, especialmente al principio, la figura de Juan evoca al mito de Sísifo al descender innumerables veces al cauce con un cubo para llenarlo y después verterlo en los depósitos de los bebederos de las gallinas. La

intertextualidad con este personaje mitológico refuerza la idea del absurdo existencial de la obra, pues, como enunció Camus en su ensayo *Le mythe de Sisyphe* (1942), este representa el esfuerzo infructuoso del individuo contemporáneo que se ha entregado inútilmente a un proceso deshumanizado. Por la misma razón, el dramaturgo hizo que tanto Juan como Marta y Luisa estuviesen afanados todo el drama con las tareas rutinarias de la granja –entre ellas, preparar sacos de comida, recargar los bebederos, mezclar el pienso, revisar y pesar los huevos, rellenar cajas y envasarlas, limpiar las bandejas de estiércol o barrer el suelo–, un ingente trabajo repetido hasta el paroxismo y por el que David Ladra (2012: en línea) calificó *7000 gallinas y un camello* como una obra voluntariamente desquiciada.

La escena de las ráfagas de flashes y ruidos de maquinaria, que ya comentamos a propósito del espacio lumínico, evidencia precisamente el automatismo al que han sido reducidos los personajes y, de manera más general, la servidumbre de la sociedad industrial. Tampoco dudó el autor en suspender la acción o retrasarla para describir con detalle las actividades de la granja que no se escenificaron. La llegada del hermano de Marta que sustituirá a Juan en la gestión del negocio avícola da lugar a una extensa escena de enumeración de las funciones administrativas que los protagonistas realizan habitualmente. Se muestra la granja en su proceso de construcción y destrucción diaria para constatar la inutilidad de la producción y que esta deje de verse como algo consustancial y se revele como una práctica desnaturalizada. De acuerdo con la interpretación de Huélamo Kosma (2009: 193), el protagonismo de la utilería y los movimientos físicos merma a Juan y Marta hasta convertirlos no solo en esclavos sino en objetos incapaces de escapar del “engranaje repetitivo”.

La primera parte de *y la casa crecía* recuerda en este aspecto al planteamiento de *7000 gallinas y un camello*, sobre todo porque lleva a cabo el cuestionamiento de ciertas realidades, en este caso del sistema económico y sus intrigas, a través de la repetición mecánica de una actividad física. Isabel y Alberto firman un contrato de alquiler que les obliga a cuidar la lujosa mansión según las exigentes condiciones de los propietarios. La ilusión con que consiguen la casa se torna en preocupación en la segunda escena, en la que la pareja, vestida con batas de trabajo y guantes de látex, se ve atrapada en unas tareas domésticas interminables. A pesar de los esfuerzos –según indica la acotación, el matrimonio limpia “de forma obsesiva” (Campos García, 2015: 45)–, necesitarán la colaboración de una ayudante para finalizar el mantenimiento diario de la mansión. Los



7000 gallinas y un camello. Teatro
María Guerrero, Madrid, 1976.





y la casa crecía. Teatro María Guerrero, Madrid, 2016.



y la casa crecía. Teatro María Guerrero, Madrid, 2016.

personajes terminan consagrando absurdamente sus vidas a un trabajo automatizado que no solo no les reporta beneficio, sino que los deshumaniza.

Si en “Las escaleras” Carlos y Andrés no dejan de subir y bajar escaleras de manera infructuosa para representar el sinsentido del sistema laboral de las sociedades actuales, en *Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura* un hombre colocará ladrillos incansablemente para levantar un muro circular. Como si de un ritual se tratase, ni siquiera la aparición de un cadáver distrae al autor de la construcción del tabique, cuya significación explica en la siguiente intervención:

HOMBRE.- Habrá que seguir construyendo. La civilización se construye así, en ratos perdidos y, claro, así nos está saliendo. (*Para sí.*) Un ladrillo... otro... otro más... (*Pausa.*) El Hombre, animal inteligente, levanta torres, fortalezas inexpugnables, a las que la naturaleza no tendrá acceso. La vida quedará fuera o, como mucho, entrará como esclava: geranios, perros, tortugas de compañía... Podríamos vivir conectados, comunicados con el universo, y nos estamos quedando aislados, perdidos, solos. Tan solos como un niño descuartizado en el fondo de un saco de serrín. (*Continúa poniendo ladrillos en silencio. Tras una pausa, entre dientes y con rabia.*) Solos. Estúpidamente solos (Campos García, 1997c: 37).

La temprana obra *Tríptico*, por el contrario, presenta una concepción más positiva del trabajo. Las acciones que se repiten –la anciana que teje, el hombre que ara y el joven que caza– nada tienen que ver con los procesos mecanizados propios de la era industrial, sino que corresponden al mundo rural. Jesús Campos nos presenta al hombre libre del ritmo de la fábrica y de la maquinaria para devolverlo a su espacio natural, a una sociedad preindustrial en la que el trabajo no impone las condiciones materiales del individuo ni le arrebatara sus características definitorias. Por eso la reiteración de las tareas no se asocia al utilitarismo ni a la explotación del hombre; es la interrupción de estas, sin embargo, lo que hace peligrar en la obra la integridad de los personajes.

En otras obras, como habíamos enunciado previamente, la danza o la coreografía son el procedimiento elegido por el dramaturgo como medio más eficaz de comunicación no verbal. Por un lado, algunos bailes de los montajes de Jesús Campos activan una intertextualidad con otras propuestas escénicas u otros géneros literarios. Así, la pantomima final de *Entremeses variados* enlaza con la mojiganga barroca y su tradición de interpretar un baile cómico tras la función, mientras que los movimientos de la Muerte en *Danza de ausencias* conectan el espectáculo con los cuadros medievales en que esta danzaba ante sus víctimas.

A veces los bailes también pueden ser interpretados por una pareja, como propone el dramaturgo en *djuan@simetrico.es* y *Triple salto mortal con pirueta*. Ya vimos en

apartados anteriores que la danza final de don Juan y doña Inés atendía a un fin paródico que cuestionaba la versión de Zorrilla y los valores cristianos que promulgaba. En *Triple...*, sin embargo, el vals que torpemente bailan Mario y Josefa adquiere más bien un sentido trágico. El forcejeo violento de los amantes se torna danza macabra gracias al efecto de la música y de las luces, lo que, de un lado, infiere en la irrealidad de estas escenas para advertir del tiempo cíclico y, de otro, convierte estos actos en una ceremonia de sacrificio.

Otras propuestas, en cambio, utilizan el baile como metáfora de una idea. En la escena final de *Patético jinete del rock and roll*, Anselmo interpreta un baile desenfadado que podría entenderse como un homenaje a la vida y al disfrute de la misma. No será así en *Tríptico*, donde esta actividad adquiere el sentido contrario. En escena, Salomé baila para distraer al hombre y apartarlo de sus obligaciones, como consiguió con Herodes y el hombre que ara la tierra. Sin embargo, cuando la esperanza se recupera y Salomé regresa danzando para destruirlo todo una vez más, el hombre afirma ante el público: “Porque aunque todos hemos bailado alguna vez, es necesario que no volvamos a bailar más” (Campos García, 1959: 21). Danzar en esta obra, por tanto, se vincula con la tentación y el peligro, con la pérdida de los valores positivos y la perturbación del orden establecido.

Asimismo, un joven danza frenéticamente al ritmo de “¡No!” al lado de un grupo que se mueve con menor vigorosidad. Se trata de un baile anárquico cargado de libertad y rabia, cuyos movimientos bruscos con el cuerpo representan la rebeldía de una generación ante la imposición de unos modelos de comportamiento que proclaman la renuncia y el abatimiento del hombre. Sin embargo, esta coreografía desesperada será aplacada por los otros integrantes del grupo, que abatirán al hombre con violencia y danzarán victoriosos sobre su cuerpo inerte, simbolizando la derrota del individuo frente a la superestructura social. Si bien reproducía la misma idea, en la primera escritura de *Nacimiento...*, aquella escena era bastante diferente. En lugar de un único bailarín, varios jóvenes saltaban con gestos desordenados al ritmo de la música. No obstante, la indocilidad irá extinguiéndose hasta que todos los integrantes del grupo acaben ejecutando movimientos homogéneos. Al final, la música es sustituida por una balada y los jóvenes permanecen inmóviles en el escenario mientras da comienzo el ceremonial del enlace.

Esta primera versión anuncia ya la que será la última característica relacionada con la utilización del espacio gestual en el teatro de Campos García y que podemos enunciar como la ausencia de movimiento. Por lo general, el dramaturgo representa la



djuan@simetrico.es. Teatro Fernando de Rojas, Madrid, 2008.



Patético jinete del rock and roll. Teatro Principal, Ourense, 2002.



Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú. Teatro Alfil, Madrid, 1975.



“Epílogo”, Entremeses variados. Teatro López de Ayala, Badajoz, 2005.



Triple salto mortal con pirueta. Teatro Buero Vallejo, Madrid, 1997.



“Danza de la chatarra”, Danza de ausencias. Museo del Ferrocarril, 2000.



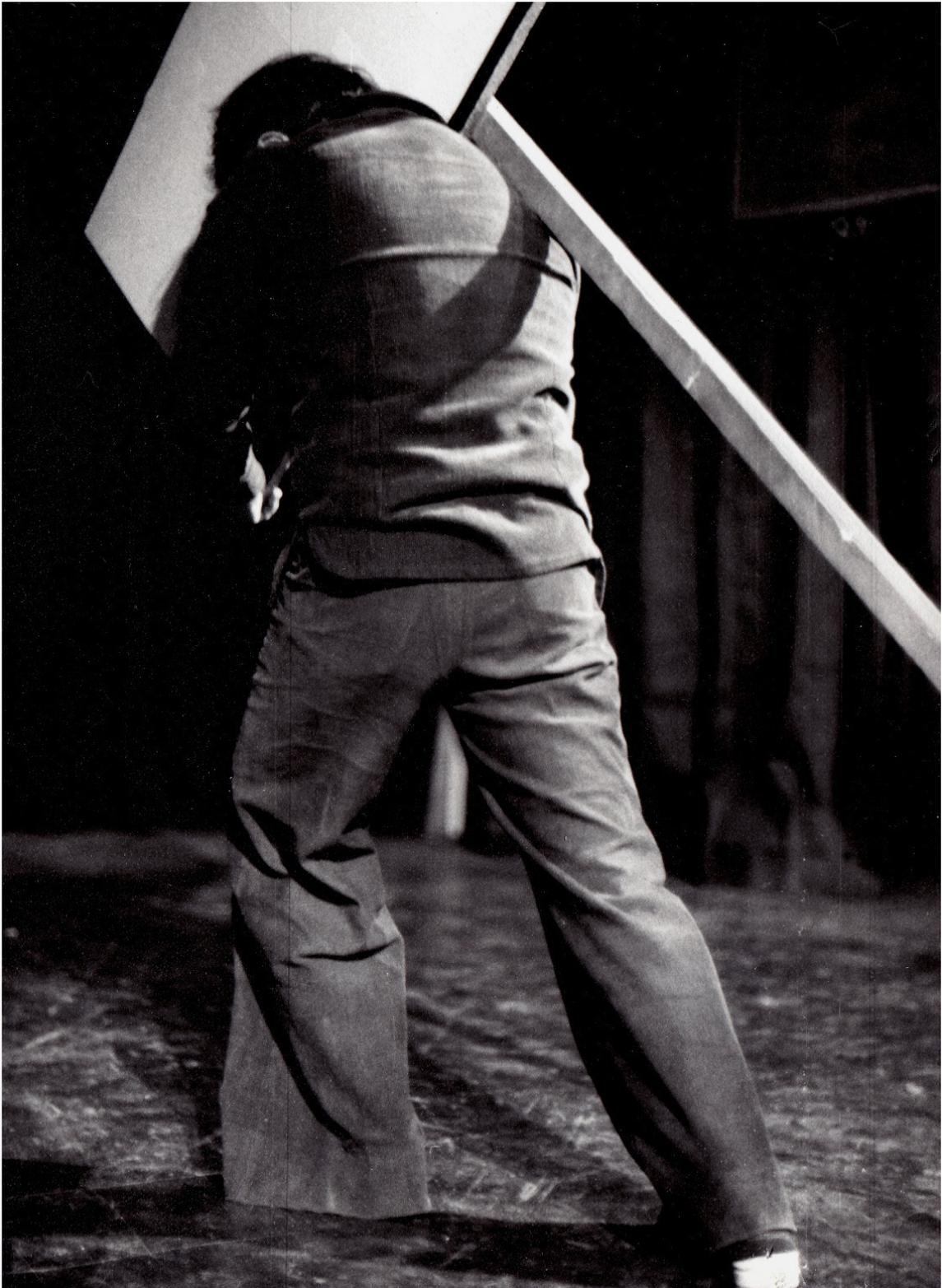
“Danza para violín y revólver”, Danza de ausencias. Museo del Ferrocarril, 2000.



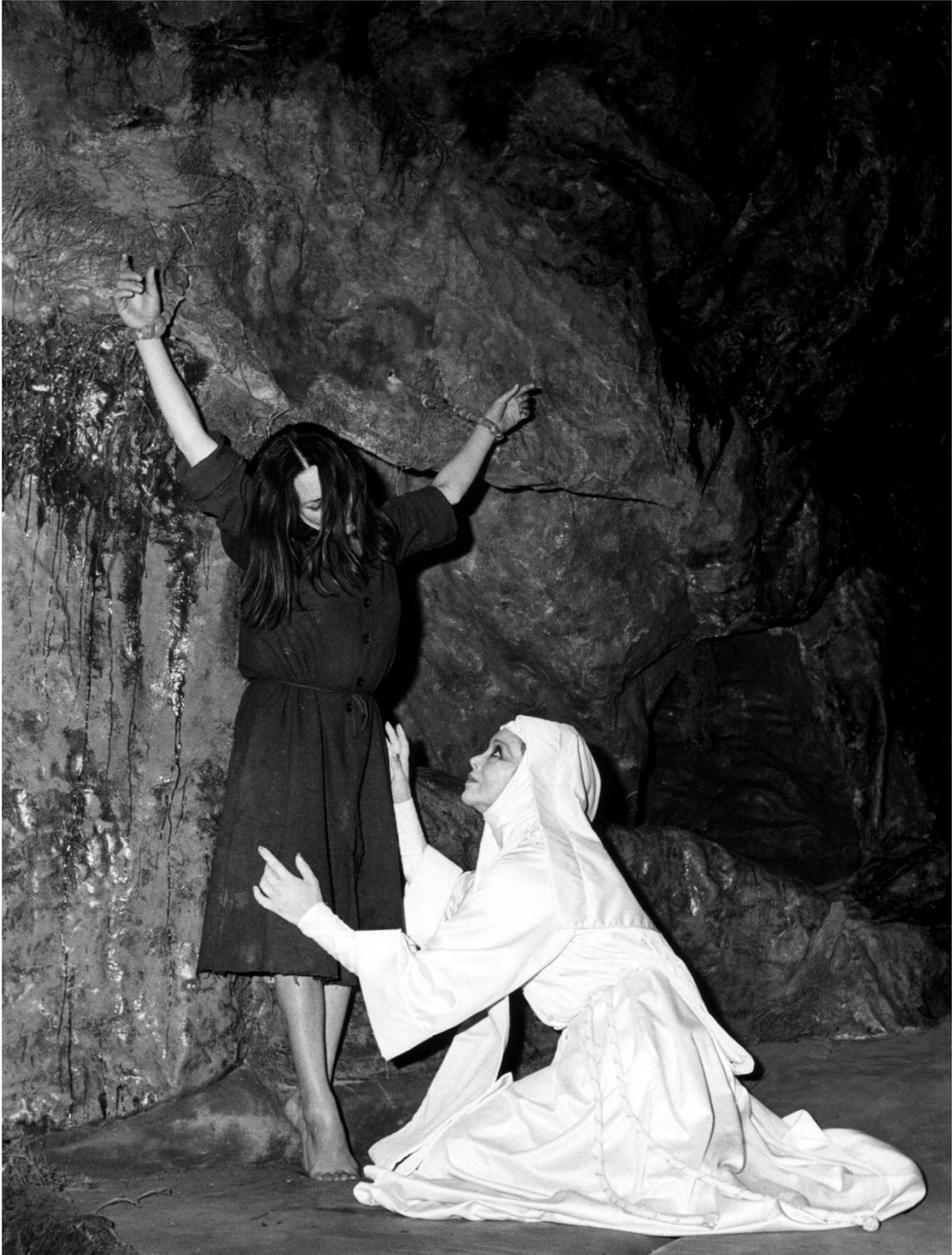
7000 gallinas y un camello. Teatro María Guerrero, Madrid, 1976.



7000 gallinas y un camello. Teatro María Guerrero, Madrid, 1976.



Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú. Teatro Alfil, Madrid, 1975



Es mentira. Teatro Lavapiés, Madrid, 1980.

imposibilidad de cambio dejando a sus personajes inmóviles. Así sucede cuando los protagonistas de *7000 gallinas y un camello* inesperadamente quedan inanimados en mitad de la granja y deben ser evacuados del escenario como si fuesen una parte más del decorado y la utilería. Es necesaria la retirada forzosa de los personajes para dar paso al cambio, a un nuevo periodo, que por ellos mismos no hubiera sido posible.

En otras de sus obras, aunque también del primer bloque, la ausencia de movimiento se relaciona igualmente con la imposibilidad de cambio, pero más concretamente con la idea persistente de la derrota del hombre en su lucha individual contra el sistema alienante. Los novios de *Nacimiento...* permanecen en pie inmóviles y en mitad del escenario como seres sin vida ni capacidad de decisión que son manipulados por los padrinos con las prendas más esenciales de una boda y conducidos al altar para que cumplan el designio de su existencia. Es la misma inmovilidad física que sobreviene a Manoli el día en que su familia decide casarla a pesar de las muestras de resistencias de la joven. Como si sus extremidades pudieran sentir el peso de su destino frustrado, que en la obra se equipara a la muerte, Manoli va perdiendo movilidad hasta que su cuerpo queda prácticamente congelado.

En última instancia, Jesús Campos también utiliza el cuerpo de los actores para recrear determinadas imágenes de alcance simbólico. Las posturas corporales más usuales de su teatro remiten por lo general a la mitología cristiana, sobre todo a aquellos episodios o emblemas que tienen relación con la figura de Cristo. En la segunda parte de *Tríptico*, el dramaturgo escenifica algunos de los sucesos más significativos de la Pasión mediante las poses inmóviles de los personajes. De la misma manera, las escenas finales de *Es mentira* convierten a la protagonista en una heroína redentora cuando su cuerpo es atado a la pared imitando la iconografía cristiana. Matilde será sacrificada en la misma postura que Cristo en la cruz con una Santa Teresa arrodillada que hará las veces de Virgen María, con lo que el dolor y la injusta muerte infligida por el ejército franquista son equiparados al calvario de Jesucristo.

Nacimiento... simula el episodio evangélico del Viacrucis durante el cierre de la escena de la conversación entre el padre y el hijo. Una pancarta anuncia que se trata de un diálogo, pero el largo discurso del padre impide la intervención del hijo. El deseo del joven de cambiar la realidad se ve rápidamente frustrado por el tono pesimista y la actitud derrotista del progenitor. El hijo sale del escenario cargando en los hombros la pancarta de la misma manera que Jesucristo llevaba la cruz. La intertextualidad con esta imagen

retoma la concepción de la vida como un camino de sufrimiento y pesadumbre en el que no hay salvación para nadie.

5.2. La indeterminación del cronotopo

El tiempo y el espacio de las obras teatrales de Jesús Campos García, tanto el dramático como el referido, tienden de manera natural a la indefinición. Por esta razón muchos de los decorados del dramaturgo constituyen lugares esencializados, reducidos a unos elementos mínimos que neutralizan la temporalidad y las referencias geográficas. Por tanto, el cronotopo diegético, es decir, el que corresponde a la historia y determina si la acción transcurre en el Madrid de los años 2030, como en el drama futurista *Patético jinete del rock and roll*, o en la Almería de los 70, como en *7000 gallinas y un camello*, será una información difícil de establecer, aunque en algunas piezas la localización es revelada en el texto de manera explícita a través de los diálogos y las acotaciones, como es el caso de *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú*, que anuncia el año 1938 como punto de partida, o *La cabeza de diablo*, cuya intención histórica requería de la concreción.

En otras obras, si la ubicación espacio-temporal no se enuncia expresamente, encontraremos otras informaciones que conectan el texto con realidades fácilmente reconocibles. Sabemos que *y la casa crecía* y “Mundo charcutero” se sitúan en la España contemporánea gracias a las alusiones al fraude de las preferentes, al igual que “El no-lugar” por las referencias a la crisis española y la presencia de Marc Augé o “El club de la tragedia” por la comparación con el formato televisivo. En las composiciones del primer bloque es muy frecuente toparse con indicaciones de este tipo, seguramente por el deseo del autor de vincular la obra con el contexto opresor del régimen franquista. En “Las escaleras”, el romance que recita Carlos sobre una sueca y un español es una pista más que suficiente para referir al turismo extranjero que recibió España a partir de la década de los sesenta. La escena en que la censura interviene en escena personificada en una mujer también ayuda a situar este breve en la época dictatorial. El largo título de *Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura* es la clave para localizar la acción, mientras que en *Es mentira* y *En un nicho amueblado* son los uniformes militares, en la primera de las ratas y en la segunda del Tío Pedro, los que relacionan el drama con la posguerra española.

Las obras compuestas después del periodo franquista son, por lo general, más tendentes a la indeterminación del cronotopo, en el sentido en que lo definió Paul

Smethurst (2000: 257) al referirse al *cronotopo posmoderno* como rasgo definitorio del teatro de finales del siglo XX y principios del XXI. Se trata de ubicar la acción en un ambiente uniformado, donde el tiempo no es sustancial o ni siquiera está presente, de modo que se podría hablar de atemporalidad y neutralidad. Los monólogos de *Danza de ausencias*, salvo la pieza histórica “Danza en día de campo” que sitúa la acción entre el Madrid del 38 y el de los 80, proponen un tiempo y un espacio prácticamente imposible de localizar, como muchos de los breves de *Entremeses variados* –“Depende”, “De posturas e imposturas”, “Pena y Pene”, “Pareja con tenedor” o “Almas gemelas”– y de la última antología *¡breve! ¡breve! ¡brevisimo!* –“Vida social”, “Peso muerto”, “Pájaros en la trena” o “La juventud es el futuro”–.

En este sentido, algunas propuestas de Campos coinciden con la definición del “no-lugar”, espacios nacidos del individualismo de la posmodernidad actual, fenómeno que ya había preconizado Kierkegaard siglo y medio antes. “Danza de los veraneantes” y “Danza del primer recuerdo” sitúan a sus protagonistas en lugares impersonales, la primera en un parque y la segunda en una estación de tren, que sugieren la idea de tránsito y la sensación de soledad. Estos espacios, además, están poblados por seres que, despreciados por la sociedad, no pertenecen a ninguna parte y habitan, por ello, los márgenes donde la interacción humana es imposible.

También es muy habitual que las obras de Campos transgredan el cronotopo mediante la disolución del espacio, la superposición de planos temporales o la ruptura total de la lógica de ambas dimensiones. En *A ciegas*, por ejemplo, el final que revela el acto de creación ocultado por la oscuridad confirma que el conflicto se ha desarrollado fuera de la condición del tiempo y del espacio, como sucede generalmente con el auto sacramental. Dado, entonces, que la acción no se puede localizar en unas coordenadas reales, ya se trata de algo tan abstracto como la creación del universo, estaríamos ante lo que García Barrientos (1991: 164) definió como drama ucrónico.

Una de las formas en que Campos se sirve de la ucronía es ubicando sus dramas en realidades metafísicas desconocidas e intangibles, generalmente el más allá o el infierno, en las que el concepto de tiempo y de lugar vuelve a desintegrarse al no existir como tales dichas entidades físicas. Los protagonistas de “La número 17”, “La primera en morir” y “A papel bien sabido no hay cómico malo” relatan sus historias desde un ámbito intangible que cuesta diferenciar de la realidad, pues, aunque el cronotopo esté suspendido, la relación espacio-tiempo no enfrenta la entidad metafísica con la humana, sino que ambas dimensiones parecen coincidir por el tratamiento hiperrealista que lleva

a cabo el autor. En las tres piezas breves, la manera en que lo etéreo cobró vida fue a través de un escenario vacío en el que no habita nada y un tiempo dramático lineal que en ningún caso quebrantaba la lógica interna del tiempo; un mundo incorpóreo y subjetivo, aunque asimilable para el espectador, quien ya no necesita la verosimilitud ni el acopio de detalles para participar en la tragedia.

También podemos observar el mismo planteamiento en *Triple salto mortal con pirueta*, en que el matrimonio formado por Josefa y Mario se encuentra atrapado en un cronotopo infinito e intangible que solo a medida que avanza el drama identificaremos con el infierno o la pesadilla. Este espacio volátil se materializó en el escenario en el dormitorio principal, pues es aquí donde la pareja revive los momentos más determinantes de su relación de amor. Sin embargo, el autor incluyó algunos elementos que avisaban de cierta irrealidad, como la sangre, el cambio de luces o las cortinas negras que cubran todas las paredes para sugerir un espacio aislado y deshabitado. También en el texto –aunque no en la puesta en escena– las acotaciones avisaban del movimiento de unas nubes proyectadas sobre el oscuro cortinaje, lo que confirmaba aquello que veíamos en escena no pertenecía al ámbito de la realidad.

Con relación al tratamiento del tiempo, el autor violenta la lógica temporal y recurre por primera vez a una estructura cíclica que infiere en la idea de retorno e infinitud. Para ello, Campos moduló la frecuencia de los acontecimientos y repitió la escena del asesinato tres veces, si bien con ciertas variaciones. La secuencia triplicada reproduce con bastante simetría todas las condiciones de las agresiones entre Mario y Josefa, a excepción de que en las dos primeras uno mata al otro y en la última se dan muerte mutuamente. Al final de la obra, se produce la repetición exacta de la primera escena, aunque solo parcialmente pues esta queda abierta para explicitar a nivel dramático el tiempo circular que continúa para la eternidad.

No es de extrañar, por tanto, que muchos de los personajes de Campos aparezcan como espectros que interfieren en la realidad tangible. La presencia de estos seres se distancia en las propuestas del autor –y también en el teatro contemporáneo (Pascual, 2006: 162)– del tono solemne y grave que se representaba tradicionalmente a los espíritus en el teatro clásico. Es más, el dramaturgo emprende un proceso de degradación paródica que pretende desmitificar las experiencias metafísicas vinculadas con la muerte y el más allá. De ahí que los muertos –como en *A tiro limpio* o *la casa crecía*– deambulen por la realidad de los vivos sin que estos sufran ninguna conmoción e incluso interactúen con absoluta naturalidad. A veces, como consecuencia de la caricatura del imaginario

metafísico, la muerte de estos personajes es tan ridícula que ni los propios muertos son conscientes de su estado. En la revisión de *d.juan@simetrico.es* el protagonista no se sabe ni se reconoce muerto, pues no ha experimentado ninguna mutación o evidencia de dolor físico; será la propia Inés, aparecida en la cena en calidad de espectro, la que confirmará a don Juan que ha sido asesinado por don Luis Mejía.

En otros textos dramáticos, Jesús Campos ha sometido las realidades del espacio y tiempo a un proceso de interiorización (García Barrientos, 1991: 160). En este caso, la ficción se desarrolla en la mente o en la imaginación de un personaje, de modo que todo corresponde a una proyección subjetiva que vivimos a través de este, de su estado de ánimo o de sus emociones. Tanto el tiempo como el espacio son realidades interiores que parten de un sueño, un recuerdo, una alucinación o una pesadilla, por lo que, en términos de Genette (1972), tendríamos que hablar de “focalización interna”. En el teatro de Campos, lo más frecuente es que el espectador no sea consciente de tal procedimiento hasta el final de la obra, donde se hace explícita la subjetividad de la visión dramática. La revelación última ayuda a resolver aquellas incongruencias espaciotemporales o contradicciones argumentales que pudiesen haber derivado de la mente desordenada del personaje.

Es mentira es la primera obra de toda su producción que recurre a este procedimiento dramático. A excepción de la última escena, el resto de la ficción corresponde a las alucinaciones mentales que sufre Matilde horas antes de su ejecución. Como producto de este desequilibrio psíquico, la celda es sustituida por un sótano de una propiedad familiar y los funcionarios de prisiones del ejército franquista por su hermana y unas gigantes ratas que conviven con la protagonista. Hacia el final de la obra, cuando Matilde es atada a las argollas por el intento de asesinato de Manuela, tiene lugar la transición de la realidad imaginada a la realidad objetiva. A partir de este momento, las ratas y la propia Manuela reaparecen en escena con la apariencia física de un pelotón de fusilamiento, ya que la acción ha dejado de ser interiorizada por Matilde. La mayoría de los sucesos que distorsionaban el hiperrealismo y la verosimilitud de la escena –los disparos procedentes del exterior, la tortura de una hermana a otra, la personificación de las ratas y la aparición de Santa Teresa de Jesús– quedan finalmente justificados cuando la funcionaria de prisiones explica después de haber finalizado la ejecución que todo ha sido el resultado de la imaginación de Matilde:

MANUELA.- Pobre mujer, siempre creyó que yo era Manuela.

SACERDOTE.- ¿Quién?

MANUELA.- Su hermana.
SACERDOTE.- (*Cierta ironía.*) ¿Es que usted no era su hermana?
MANUELA.- ¿Yo? No, por Dios, yo sólo soy una funcionaria.
JUEZ.- Se hacía la loca.
MANUELA.- Todos... se hacen los locos.
SACERDOTE.- Veía visiones.
JUEZ.- ¿Y quién no ve visiones?
SACERDOTE.- Claro.
JUEZ.- ¿Salimos?
SACERDOTE.- Sí, vamos (Campos García, 1980: 194).

En la obra de estilo pirandelliano “Ella consigo misma” asistimos al encuentro de dos personajes que resultan ser la misma mujer, una del pasado y otra del presente. El dramaturgo fusiona ambas realidades en un mismo eje espaciotemporal, con lo que se rompe definitivamente la lógica lineal y cronológica del transcurrir del tiempo. La existencia de estas dos mujeres en un mismo tiempo vendría a confirmar la existencia simultánea de dos universos paralelos y, por lo tanto, la teoría de los multiversos de la física cuántica, según la cual cada decisión vital que toma un individuo abre una nueva realidad que se desarrolla en un espacio y tiempos paralelos. Al juntar en la obra estas realidades análogas en un mismo lugar, se estaría produciendo lo que Burt Goldman bautizó como Salto Cuántico. Sin embargo, la insólita situación parece cobrar sentido cuando una transparencia al fondo de la escena descubre la silueta de Isabel, la escritora que ha dado vida a la ficción mediante su imaginación.

También en la mente de un personaje se desarrolla la acción de “El profanador de sepulturas”, aunque en esta ocasión de forma literal. Un funcionario se introduce en la cabeza de un escritor para comunicarle que le ha sido concedida la palabra para el siguiente milenio. La subjetividad de la mente del autor se proyecta en el escenario como una habitación hermética y deshabitada sobre la que Campos introducirá ciertas variaciones a lo largo de la representación. Es el espacio, pues el tiempo mantiene el orden lógico, la dimensión que ha interiorizado el personaje principal y que maneja a su antojo trazando nuevas disposiciones de la habitación. De esta manera, el escritor puede inventar con el poder de su mente ventanas que conectan con un mundo exterior y que al inicio de la obra no estaban allí.

Naufregar en Internet sitúa asimismo la acción en la realidad abstracta y confusa de la mente de Daniel, quien intenta negar el accidente que le ha dejado en estado de coma. La dosificación de información constituye un “ejercicio de virtuosismo constructivo”, como lo definió Muñoz Cáliz (2006: 705), pues el espectador debe

reconstruir los sucesos pasados según las informaciones en apariencia contradictorias que recibe del protagonista y sus conversaciones telefónicas. Las réplicas de los personajes ficticios con los que conversa Daniel son omitidas, de manera que la reinterpretación de los hechos solo puede emprenderse a partir del punto de vista del protagonista. Sin embargo, la negación sistemática todos los datos que recibe de los otros personajes acerca del accidente revelará que estos eran finalmente reales. Valga como ejemplo la siguiente escena entre Daniel y La Loca de los Duelos:

DANIEL.- Pues peor me lo pone, que ya me dirá qué relación podía tener conmigo.
VOZ L.D.- [...].
DANIEL.- Por favor, no me haga reír.
VOZ L.D.- [...].
DANIEL.- Lo siento, pero usted se confunde. Es más, puedo asegurarle que no tengo ninguna prima monja. Así que difícilmente hemos podido ser uña y carne.
VOZ L.D.- [...].
DANIEL.- ¿Pero... pero qué dice? ¿Pero qué está diciendo? ¿Qué disparate es ese?
VOZ L.D.- [...].
DANIEL.- ¿Se burla de mí?
VOZ L.D.- [...].
DANIEL.- Mire, le prohíbo... le prohíbo terminantemente que siga inventándose duelos a mis expensas.
VOZ L.D.- [...].
DANIEL.- ¿Que lo han dicho en televisión? ¿Cómo que lo han dicho en televisión? ¿Ha tenido el descaro de llamar a televisión para difundir esa calumnia?
VOZ L.D.- [...].
DANIEL.- ¿Pues quién, si no usted, iba a tener una ocurrencia semejante?
VOZ L.D.- [...].
DANIEL.- Como que no la tengo. Ya se lo dije antes: no tengo ninguna prima monja; conque mal podía ir conmigo en el coche cuando se mató. Además, ¿cómo conmigo, si yo jamás he tenido un accidente? (*Pausa.*) Bueno, golpes sin importancia sí: bollos de chapa, algún piloto, roces de aparcamiento; pero nunca di un parte con sangre. Pregunte, pregunte en mi aseguradora (Campos García, 2000: 30-31).

En esta obra, el tiempo y el espacio son plenamente subjetivos e incluso los personajes con los que conversa y que creíamos reales resultan seres virtuales inventados por la mente de Daniel. El tiempo del accidente, que pertenece al pasado y es referido, quebranta la disposición cronológica al reconstruir el suceso mediante saltos temporales desordenados. Por otro lado, el tiempo dramático, que concuerda con el presente del personaje, se mantiene lineal durante toda la representación, pero sufre una alteración de la duración. Se produce una ralentización del tiempo originada por el estado psíquico de Daniel, de manera que la hora y media que vivimos junto al protagonista sería en realidad los pocos segundos en que su mente quiebra para no aceptar la verdad, como explica a continuación el autor:

La obra tiene la macroestructura de un paréntesis que se abre con el accidente y que, paradójicamente, se cierra con el infinito o el insondable abismo de las redes. En su interior, el cortocircuito, el breve instante pormenorizado en el que se extingue la existencia y sobre el que se proyectan los miedos, las angustias, la culpabilidad, la astucia, la perplejidad, el cinismo, la ternura, el pasotismo, la desvergüenza, la impotencia, la esperanza, la súplica... en definitiva, la poliédrica personalidad de Daniel debatiéndose en su momento final (Campos García, 2000f: 102).

A partir de la revelación de la muerte del personaje, el tiempo escénico y el tiempo dramático dejan de coincidir. La vivencia psíquica del personaje sitúa la obra en la acronía de un tiempo que es presente y pasado a un mismo tiempo. La imaginación de Daniel en los últimos momentos antes de su muerte también transforma el espacio, originalmente una habitación de hospital, en la sala de estar de su chalet de vacaciones que a medida que aumenta la confusión va siendo invadida por cables kilométricos.

En el caso de *La cabeza del diablo*, el remordimiento y la culpabilidad originan que Gerberto de Aurillac sufra la misma alucinación en diferentes momentos del drama. La mente del papa druida proyecta la imagen del filósofo sufista Aben Masarra, una coincidencia improbable que combina lo infinito con lo crónico, pues según las fuentes históricas este vivió cincuenta años antes que Gerberto. El segundo encuentro entre ambos personajes durante la escena quinta del segundo acto explica el anacronismo y la existencia metafórica de Masarra en el presente de Gerberto:

GERBERTO.- Así haré, mas ¿por quién deberán preguntar? Ignoro vuestro nombre.
ABEN MASARRA.- Aben Masarra.
GERBERTO.- (*Incrédulo, tras una larga pausa.*) ¿Aben Masarra, hijo de los Masarra de Jaén?
ABEN MASARRA.- Así es.
GERBERTO.- Pero... pero Aben Masarra ha muerto.
ABEN MASARRA.- Ya veis que estoy aquí.
GERBERTO.- No es posible. El hombre que decís murió hace mucho tiempo. O al menos eso dicen. Es más, si viviera... tendría unos cien años.
ABEN MASARRA.- Hará ciento cincuenta años que murió Dhu'INun y hace un momento os hablaba al oído.
GERBERTO.- No es lo mismo, que era un manuscrito.
ABEN MASARRA.- El hombre que piensa y esparce su semilla continúa viviendo en los demás [...] (Campos García, 2002b: 128-129).

A través de la lectura de su manuscrito, Masarra adquiere presencia en la percepción mental de Gerberto como una representación visual de las ideas de este, que proclamaban la unión armoniosa del misticismo y del racionalismo. La confluencia de estos dos planos temporales y la manipulación de la historia verídica fueron un recurso que Campos García adoptó voluntariamente con la intención de resaltar el enfrentamiento

moral, la dualidad entre la espiritualidad y la corrupción de los valores. Cuanta mayor sea la ambición del personaje o la iniquidad de sus actos, la aparición de Aben Masarra brotará en la mente de Gerberto con más insistencia.

Por otro lado, la ficción de “Noche de bodas” presenta el relato de un acontecimiento pasado que no es escenificado, pero sí materializado con dos imágenes de apariencia irreal. A través de los recuerdos de una mujer sobre su noche nupcial, Jesús Campos nos traslada de nuevo a un espacio subjetivo, a la memoria de la protagonista, desde donde reconstruye los hechos y conduce al espectador hacia la verdad que esconde la habitación de hotel. Cuando la mujer describe el encuentro con su marido en términos de batalla, la transparencia de una cama rota y un traje de novia hecho jirones se entrevén en el escenario. Es el espacio, no así el tiempo esta vez, dominado por la experiencia personal del personaje que lo habita o rememora.

A diferencia de este, la pieza breve “Danza en día de campo” desarrolla el procedimiento técnico de la focalización interna a través de la escenificación de una pesadilla del protagonista, un antiguo miliciano del bando republicano. Los sueños de Benito transforman la realidad física de la Casa de Campo del Madrid de los años ochenta en la que se desarrolla el inicio de la acción en las trincheras que construyeron los milicianos durante la Guerra Civil en este mismo espacio. La mente del protagonista retrocede hasta el día en que el escuadrón fue atacado por sorpresa y reproduce las conversaciones previas entre los compañeros. Sin embargo, la estructura dialógica se presenta de manera incompleta y el espectador debe rellenar la falta de información, como ya hizo a nivel textual en *Naufregar en Internet* y a nivel visual en *A ciegas*, dado que únicamente se escuchan las intervenciones de Benito y se suprimen las de los otros personajes. Una pantalla en mitad del escenario emite imágenes de la muerte de todos los compañeros, a excepción del protagonista, de manera que, forzando los límites de la lógica temporal y espacial, se contrasta la ensoñación con la realidad.

La ruptura total del cronotopo se produce cuando la figura de la muerte aparece en escena. A partir de este momento, la danza adopta las formas de un drama policrónico por la fusión de diferentes planos temporales. Tras el bombardeo, la Muerte se apiadó de Benito y le concedió una vida larga que, aunque más tarde, debe cobrarse. El lapso de tiempo de más de cuatro décadas entre la redención y el óbito final se traduce en el escenario en apenas unos segundos en los que la Muerte se aleja de las trincheras y regresa sobre sus pasos para llevarse a Benito al mismo tiempo que la pantalla nos devuelve al

primer nivel dramático, al Madrid contemporáneo en el que el protagonista es un anciano que acaba de fallecer.

En definitiva, Jesús Campos maneja un concepto muy flexible del tiempo y del espacio que repercute en la complejidad de las estructuras teatrales de su corpus. El autor transgrede con frecuencia las leyes físicas aglutinando en una misma secuencia diferentes perspectivas temporales, como los anacronismos de *La cabeza del diablo* y *Tríptico*, o fundiendo los espacios irreales con los reales, como sucede con la incursión del viajero de *Blancanieves y los siete enanitos gigantes*, proveniente del mundo conocido, en la atmósfera del cuento. En otras obras, Campos García ha subvertido los principios que rigen el funcionamiento de la temporalidad otorgando a esta realidad un espacio físico. Según la red espacio-temporal propuesta por Einstein en la teoría de la relatividad, el ser humano solo puede entender el tiempo en un único sentido, por lo que sería incapaz de moverse hacia atrás o hacia adelante en la línea del tiempo. Esta posibilidad solo sería factible en una cuarta dimensión en la que el hombre podría desplazarse libremente por el tiempo como si de un espacio físico se tratara. Es esta dimensión la que formula Campos García en algunas de sus obras con tintes de humor.

Ya en su primera obra, en la última parte de *Tríptico*, se insinúa esta idea del tiempo como un lugar real que permanece a pesar del devenir de la historia. El hombre que trabaja la tierra se acerca a un gabinete de dibujo para preguntar por Jesucristo y el portero le responde: “Le confundí con un tal Cristóbal Colón de la sección de descubridores” (Campos García, 1959: 21). Es como si el tiempo pudiese archivarse y seguir disponible en otra realidad paralela a la contemporánea, tal y como sucede en *La fiera corrupta*. Para combatir al temible dragón del reino, el Rey ordena la búsqueda de San Jorge y envía a un mandatario que recorra los diferentes siglos de la historia hasta encontrar al héroe. Jesús Campos deconstruye la coherencia lineal del tiempo y su incapacidad de repetibilidad y plantea una nueva concepción del tiempo entendido como entidad física, de modo que el salto temporal se cristaliza como un viaje de un lugar a otro. De hecho, las indicaciones que demanda el vasallo del rey para acceder al siglo III en que se dice habita San Jorge se corresponden con una serie de orientaciones geográficas que reproducen las fórmulas estereotipadas utilizadas para situar a alguien perdido. Veámoslo en la siguiente escena en la que el mandatario pregunta a una princesa del medievo:

ALCAIDE.- ¿Quién es quien se atreve a importunar?

MANDATARIO.- Un caballero del Rey en viaje oficial al Medioevo, con mandato apremiante de Su Majestad.

ALCAIDE.- Pues sed venido en buena hora.

MANDATARIO.- ¿Es esta, acaso, la Edad que ando buscando, a la que llaman Media?

ALCAIDE.- Por todo el siglo y hasta bien entrado el que viene.

MANDATARIO.- Sed, pues, bien hallados.

ALCAIDE.- ¿Y puede saberse qué se le perdió al Rey en esta época tan apartada? Que si está en nuestra mano, quisiéramos servirle en lo que gustara mandar.

MANDATARIO.- Ando en busca de un caballero, muy afamado en estos confines, que responde al nombre de San Jorge.

DONCELLA.- ¡Oh, San Jorge!

MANDATARIO.- ¿Le conocéis?

DONCELLA.- Muy apuesto..., dicen.

ALCAIDE.- No es vecino de este siglo, pero se le conoce; si no en persona, sí por sus Compañías y afanes, que son de gran nombradía.

MANDATARIO.- ¿Y no podríais darme razón de cómo llegar hasta él?

ALCAIDE.- Atended, que os lo indico: tenéis que bajar por la cuesta de los siglos hasta llegar a la Edad Antigua, y cuando os crucéis con gente vestida a la romana, andad con tiento, no sea que os paséis, que él se aposenta justo en el tercero. No tiene pérdida: donde veáis que están matando dragones, allí es (Campos García, 2004: 70).

5.3. La metateatralidad

El concepto de metateatralidad, si atendemos a la definición que enuncia Patrice Pavis en su conocido diccionario (2014: 288-289), engloba diferentes fenómenos además de la técnica del teatro en el teatro –es decir, incluir una representación dentro de otra–. Otras variantes de la metateatralidad serían la autorreferencialidad y el metateatro, término forjado por L. Abel en 1963²³⁶. Mientras que el primer vocablo designaría aquellos dramas que centran su temática en el teatro, el segundo se referiría a las obras en las que los personajes interpretan un juego de rol ante ellos mismos en una esfera privada, de manera que, entendiendo ciertas parcelas de la vida como una representación, se yuxtaponen las personalidades ficticias y las verdaderas sin que a veces sea posible distinguir la realidad de la actuación. Como veremos a continuación, encontraremos numerosas manifestaciones de estos tres procedimientos en el conjunto teatral de Jesús Campos García.

En relación con el teatro dentro del teatro o la duplicación de la teatralidad, la temprana pieza de género breve “Las escaleras” ya explora esta técnica a través de la figura de un músico ambulante. Al inicio de la obra, Carlos interpreta un romance de ciego en la calle ante un público espontáneo que va deteniéndose a escuchar la historia:

²³⁶ Lionel Abel, *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*, Will and Hang, Nueva York, 1963.

CARLOS.- (*Con tono, no menos lastimero.*) Una moneda para este pobre ciego, que no tiene ni manos ni pies.
OBRERO.- (*Según sale.*) Lo que inventan para no trabajar.
VIEJA 1ª.- En mis tiempos eran mucho mejores.
VIEJA 2ª.- “El crimen de Cuenca”, mismamente.
VIEJA 1ª.- Dónde va a parar.
VIEJA 2ª.- Además, el remate ha sido muy ordinario.
NIÑO.- Pues a mí lo que me gusta es “Ironsides” [...] (Campos García, 2015: 266-267).

Estos personajes conformarían el público ficcional de este segundo nivel dramático, en el que Carlos juega el rol de un mendigo lisiado y buscavidas. La llegada de Andrés, su compañero de aventuras, pone el punto final a la interpretación del romance y, por tanto, a la condición metateatral de esta primera escena. Una vez terminada la actuación, Carlos se levanta para quitarse los viejos harapos que llevaba de atrezo y dejar al descubierto sus extremidades, que había escondido previamente para suscitar la compasión del público. El mismo episodio de la actuación se repetirá hacia la mitad y el cierre de la obra con una puesta en escena prácticamente idéntica en la que solo varía el contenido del romance.

El primer entremés del espectáculo *Entremeses variados*, “El famoseo”, desarrolla su acción dramática en un plató de televisión en el que una famosa es entrevistada por dos periodistas del corazón. Se trata, entonces, de una estructura metateatral en la que unos actores interpretan “unos personajes que, a su vez, actúan ante una cámara” (Muñoz Cáliz, 2007: 422) a través de la que se dirigen al telespectador ficticio. Es un planteamiento escénico y dramático bastante similar al de “Mundo charcutero”, una pieza breve cuyo contenido es la representación de una obra teatral. Los dos niveles dramáticos se yuxtaponen en su totalidad, coincidiendo el tiempo y el espacio de ambos. En el escenario, se advierte lo que sería la puesta en escena de una performance que proclama metafóricamente la muerte del capitalismo. La única actriz sobre el escenario debe permanecer en silencio en el interior de un ataúd mientras una cámara graba en posición fija toda la instalación. Sin embargo, cuando el piloto de la filmadora se apaga, la actriz aprovecha para expresar sus quejas sobre su desgraciada situación profesional y económica, lo que daría lugar a todo un discurso monologado perteneciente al primer nivel dramático e independiente de la performance original. La ida y venida constante de la luz roja del piloto es el movimiento que da paso a la intervención espontánea de la actriz, cuyo contenido sería el verdadero asunto dramático que, además, presenta un carácter autorreferencial por ser el hecho teatral la problemática principal de la obra.

En el caso de “Mundo charcutero”, el juego interpretativo del actor actuante, presente igualmente en otros breves de Campos, como “El club de la tragedia” o “A papel bien sabido no hay cómico malo”, vincula el asunto del entremés, a nivel temático y escenográfico, con el de la obra inserta en este. Sería un procedimiento de *mise en abyme* por el que se incluye, utilizando las palabras de Patrice Pavis (2014: 295), “un enclave que reproduce algunas de sus propiedades o similitudes estructurales”. La aproximación casi absoluta entre las dos propuestas atiende a un propósito paródico que se consigue con la degradación de la performance inserta que se lleva a cabo a través del discurso de la actriz.

Este recurso de *mise en abyme* es el mismo que encontramos en la escena de los guiñoles de *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú*. Unas marionetas gigantes surgen de unos montones de ropa para adoptar momentáneamente la personalidad de los padres de los jóvenes que protagonizan la mayor parte de la obra. La escena presenta de manera paródica y deformatoria el contenido de otras anteriores, por lo que el vínculo entre ambas representaciones, la principal y la secundaria, constituye el medio más eficaz para burlarse de la postura inmovilista y resignada de las generaciones mayores.

Sin embargo, este fragmento no es el único de naturaleza metateatral presente en esta obra. El segundo rito incluye la recreación de una Semana Santa típicamente andaluza que, si bien no podemos calificar de pieza teatral, se trata de un acontecimiento ritualizado en el que el pueblo se congrega para contemplar una función. Jesús Campos representa a tamaño real este desfile cristológico que plasmó en el escenario con una estética hiperrealista. De esta manera, mientras el público atiende la salida de un paso de la procesión, los costaleros suben a hombro a la Virgen, los penitentes caminan delante con los cirios encendidos y un vendedor ambulante ofrece comida.

Por otro lado, algunas escenas incurren en la concepción metateatral por la presencia de un narrador, que en la obra interviene primero durante el ritual del nacimiento y después en el diálogo entre padre e hijo. Con un tono marcadamente poético, el narrador describe el sufrimiento interior de aquellos personajes que por distintas razones, generalmente la imposición, han sido privados de su capacidad comunicativa. El dramaturgo abre un espacio independiente para el narrador, pero vinculado al mismo tiempo con el devenir de los acontecimientos, pues pertenece a la ficción como elemento explicativo de la acción dramática pero no participa de ella. La capacidad de enunciación de esta figura tradicionalmente asociada al género narrativo evidencia que la composición dramática que se desarrolla en el escenario es el resultado de una instancia creadora

superior y ajena a la obra. La agregación del narrador, en consecuencia, es el elemento que dota a la obra en determinados momentos de una estructura metateatral, al igual que sucede de manera más perceptible en *Blancanieves y los siete enanitos gigantes*, cuya narradora relata todos los hechos, como en los cuentos tradicionales, orienta al público infantil y además interviene en la acción dramática.

Años más tarde, Jesús Campos volvería a incorporar marionetas para la puesta en escena de *La fiera corrupta*, cuya inclusión en la obra, a diferencia de las de *Nacimiento...*, no atendían a una finalidad grotesca. Cuando en la segunda escena del primer acto el cortinaje de palacio se abre, el espacio se torna en un pequeño teatro de marionetas, donde se representarán todas las escenas relativas a la madre de María, a la búsqueda de San Jorge y a la discoteca. Aunque este recurso servía inicialmente a la resolución de ciertas cuestiones técnicas del montaje, al final consiguió potenciar la dimensión metateatral del espectáculo. Además de acentuar el ambiente leyendario, el teatrillo entreabría un nuevo nivel dramático que fusionaba la realidad los actores con la ficción de las marionetas.

El entremés “La número 17” incluye igualmente una obra dentro de otra, ya que el dramaturgo somete a la protagonista a un desdoblamiento interpretativo que divide la acción en dos partes dramáticas claramente diferenciadas. Durante la primera parte, Luisa simular ser su propio marido, por lo que adoptará los gestos bruscos y el tono violento de este para reproducir la última conversación telefónica que el matrimonio mantuvo antes de que Luisa fuese asesinada por violencia machista. El final de la obra corresponde a los segundos en que la protagonista deja de actuar y revela al espectador su trágico destino. Este tipo de estructura metateatral propone, por tanto, la representación en escena de un recuerdo personal y al mismo tiempo suceso real, procedimiento que García Barrientos (2001) definiría con el término *metadrama*.

Asimismo, el conjunto que recoge esta pieza, *Entremeses variados*, planteaba una organización global de los breves de carácter metateatral. El prólogo y el epílogo, que a su vez incluía una actuación musical, enmarcaban los entremeses para reforzar el distanciamiento que buscaba intencionadamente el autor. El efecto metateatral también se logró mediante una interpretación caricaturesca y una disposición del escenario a la italiana, como explica Berta Muñoz Cáliz (2007: 419-420) a continuación:

En ambas piezas se buscó la metateatralidad también desde el trabajo de interpretación, que realizó en un tono marcadamente histriónico, con el fin de hacer ver al espectador que lo que está presenciando es una comedia, despegándose así de la intención de conseguir el más mínimo efecto de realidad. [...] la escenografía,

situada en un dispositivo a la italiana, contribuye a reforzar la idea del teatro en el teatro: el escenario está dividido en dos planos por una cortina que evoca el telón teatral, la cual, durante las transiciones entre pieza y pieza, realiza distintos juegos de apertura y cierre, dejando entrever en ocasiones a los actores preparados para interpretar la siguiente obra mientras culmina la anterior, recordando así al espectador que lo que ve es ficticio.

De mayor complejidad es la metateatralidad que se manifiesta en la pieza breve “Ella consigo misma”. Las dos mujeres que protagonizan la mayor parte de la obra al final descubren que su existencia se debe a la imaginación de la escritora Isabel, única protagonista real, en verdad, que aparece sobre el escenario. En este momento, las protagonistas alcanzan una dimensión metaficcional, a lo Pirandello o Unamuno, que no es otro que el ya que son plenamente conscientes de su pertenencia al mundo de la ficción como personajes nacidos de la fuerza creadora de un autor:

MUJER MAYOR.- Sí, sí, es Isabel. Pero, ¿y nosotras?, ¿nosotras quiénes somos?
MUJER JOVEN.- (*Divertida con la idea.*) Estamos en la mente de Isabel. Es ella quien nos piensa.
[...]
MUJER MAYOR.- Además, ¿qué Isabel?, ¿la que tiene tu edad o la que yo conozco?
MUJER JOVEN.- Qué más dará. Es Isabel que nos está escribiendo.
MUJER MAYOR.- Da, ya lo creo que da. ¿Imagina el futuro o recuerda el pasado?
[...]
MUJER MAYOR.- Aun así, creo que preferiría que se estuviera adelantando a los acontecimientos. Porque eso significaría que aún nos queda el futuro. (*Con cierta complicidad.*) Aunque me costará no existir. Ser solo un personaje (Campos García, 2015: 338-339).

En los últimos segundos del drama, se produce, además, una contaminación de los dos niveles de ficción cuando las dos mujeres imaginarias, como si tuviesen vida propia al margen de la autora, caminan hacia el fondo del escenario para aproximarse físicamente a su creadora y susurrarle al oído unas palabras que debería incluir en la ficción que está escribiendo. La alteración de los dos planos de realidad, que García Barrientos (2001) denominó como *metalepsis*, afecta al desenlace del drama –que ya había comenzado con una cita del autor a la obra pirandelliana *Así es (si así os parece)*–, en tanto que son los personajes de la obra inserta quienes determinan o dictan literalmente el final de la obra principal, rompiendo o, más bien, fusionando los dos niveles dramáticos en una única realidad.



Nacimiento, pasión y muerte de...
por ejemplo: tú.
Teatro Alfil, Madrid, 1975.



“El famoso”, *Entremeses variados*. Teatro López de Ayala, Badajoz, 2005.



Teatrillo de marionetas de *La fiera corrupta*. Festival Teatralia, Alcalá de Henares, 2004.



Teatrillo de marionetas de *La fiera corrupta*. Festival Teatralia, Alcalá de Henares, 2004.



Teatrillo de marionetas de *La fiera corrupta*. Festival Teatralia, Alcalá de Henares, 2004.



“Prólogo”, *Entremeses variados*. Teatro López de Ayala, 2005.



“Epílogo”, *Entremeses variados*. Teatro López de Ayala, 2005.

La consciencia de ser un personaje literario es precisamente una de las características del nuevo don Juan que creó Campos en la obra *d.juan@simetrico.es*. Sabedor de su condición legendaria, el seductor del siglo XXI presume de su larga tradición mediante numerosas (auto)referencias al mito clásico de Tirso y Zorrilla que, en muchas ocasiones, utiliza para acallar las difamaciones y salvaguardar su apariencia de hombre transgresor: “Un respeto, eh; que aquí donde me ves, disminuido y todo, soy tan Tenorio como el que más” (Campos García, 2009b: 72). Y lo mismo sucede en *Blancanieves y los siete enanitos gigantes*, solo que los personajes no descubren su pertenencia a la ficción hasta el final. El viajero lejano que proviene del mundo real revela a todos los allí presentes su naturaleza (meta)ficcional y (meta)teatral al confirmarles que su universo y su existencia han nacido de un cuento fantástico; de nuevo, los niveles dramáticos se contaminan hasta desintegrar el binomio ficción-realidad en esta metalepsis que resuelve el drama.

Al igual que en las obras recién citadas, los personajes de “El no-lugar” tomarán consciencia de su identidad como héroes de una ficción cuando hacia la mitad del drama la trama de un giro pirandelliano. El autor suplanta la personalidad del vigilante de seguridad que conversa en el escenario con Marc Augé con el propósito de manifestar sus opiniones sobre la imposición de ciertas teorías antropológicas y humanísticas. Para explicar el extraño comportamiento del vigilante, este apela a su condición (meta)ficcional: “Somos personajes, no lo olvide. Que esto, además de ser un dormitorio y un escaparate, es también un escenario” (Campos García, 2015: 367). Poco después, el vigilante recupera su identidad porque el autor decide presenciarse en la obra como un personaje más que reflexiona sobre los procesos de creación con sus propias criaturas escénicas:

YO.- [...] Cincuenta años escribiendo teatro raro para acabar de antiguo por no haber escrito obras en las que la gente se incomunique en sus *no-lugares*.

MARC AUGÉ.- Pues escríbalas.

YO.- ¡¿Y por qué se cree que estoy escribiendo esta tontería en un escaparate?! Por cierto, ¿usted cree que Marc Augé se molestará porque esté poniendo en su boca tantas obviedades?

MARC AUGÉ.- Ya entenderá que le hace decir aquello que necesita oír para poder darle la réplica (Campos García, 2015: 371).

Con respecto de las obras de Jesús Campos que ponen en marcha el procedimiento del metateatro, *Entrando en calor* es probablemente la composición que con mayor complejidad desarrolla el juego de identidades que se sostiene durante casi toda la

representación. Aunque el espectador no lo sabe todavía, los personajes que se desenvuelven en escena, Adán y Eva, asumen personalidades ficticias para despertar el deseo sexual que parecen haber perdido, lo que recuerda en este sentido a *El amante* de Harold Pinter (2005). Ambos simularán el primer encuentro entre una prostituta y un cliente, de ahí que, para reforzar la verosimilitud, mantengan entre ellos un trato de cortesía así como cierta distancia física y emocional. Ahora bien, el juego interpretativo se complica cuando Adán relata una vivencia erótica de su juventud con la que intenta estimular a su compañera. A medida que este describe aquella experiencia en el cine, la escenifica en el presente junto a Eva. Estaríamos, por tanto, ante tres niveles de ficción: el primero corresponde a la realidad de los dos últimos supervivientes del desastre nuclear, el segundo a la simulación por parte de estos de un encuentro sexual entre desconocidos que, a su vez, interpretan una fantasía erótica de juventud, lo que equivaldría al tercer y último nivel dramático.

Sin embargo, la situación de adversidad a la que se enfrentan –el decrepito estado físico, el desorden de la habitación, el ruido insistente de la alarma y el sentimiento de soledad– los saca con violencia de los actos interpretativos y los devuelve constantemente al primer nivel de la realidad del ataque nuclear. En estos momentos, los personajes descontrolan su interpretación y cometen diferentes errores, como el salto repentino del trato formal al coloquial, la interrupción de la ficción, la alusión a la situación real o la pérdida de la línea argumental de las fantasías que escenifican. Campos García prepara un juego confuso de identidades en el que en cuestión de segundos los personajes oscilan de un nivel ficcional a otro, circunstancia que agotará su paciencia hasta el punto de abandonar cualquier esfuerzo por sobrevivir. A fin de tener una muerte pletórica que oculte su verdadero estado de desolación, los personajes deciden regresar a la interpretación y fingir la relación sexual excitante que nunca consiguieron materializar.

A diferencia de los supervivientes de *Entrado en calor*, los personajes de *En un nicho amueblado* se mantienen sin interrupciones en la interpretación de su papel, que no es otro que el de un muerto. De ahí que los límites entre la realidad y la ficción sean muy confusos y hasta el último momento, en que tiene lugar la revelación final, el espectador se debate entre si los personajes están verdaderamente muertos o solo lo fingen. Toda la obra, por tanto, es un acto metateatral, condición que se explicita gracias a los gritos repetitivos y eufóricos de Pepito: “¡No están muertos! ¡No están cojos! ¡Se hacen los muertos! ¡Se hacen los cojos!” (Campos García, 1997b: 71). Una vez descubierta la verdad, el padre explica a su hija Manoli, único personaje que reniega de su estado

vegetal, que fingirse muerto tan solo es “un modo de entender la vida” (75). Es más, el dramaturgo introduce una escena cómica que evidencia la naturaleza metateatral de lo que vemos en escena. La llegada del novio no se produce cuando todos la esperaban, de manera que repiten el mismo diálogo mecánicamente tres veces, a cada cual con más intensidad, hasta que este por fin irrumpe la escena para preguntar: “¿Entramos ya?” (46). A continuación, Manolito toca el timbre y todos los miembros de la familia aparentan no saber quién es la visita. De esta manera, se advierte implícitamente al receptor de que los personajes se someten voluntariamente a un guion preestablecido, subrayando aún más el estado artificioso de las vidas de estos seres.

Por último, nos centraremos ahora, aunque de manera sucinta debido a que nos referimos a esta cuestión en el apartado de los rasgos temáticos, en la tercera forma de metateatralidad, que sería la autorreferencialidad o autorreflexividad. Muchas de las obras de Jesús Campos tematizan diversos aspectos del género teatral, como ya vimos en lo referente a los asuntos dramáticos más característicos de su producción. Tanto la acción como los discursos de los personajes se centran en su totalidad en las cuestiones relacionadas con el proceso de creación –“El club de la tragedia”, “Ella consigo misma”, “El no-lugar”–, con el aspecto teórico del arte escénico –“El no-lugar”– o con el lado más político de hecho escénico –“El profanador de sepulturas”, “Me acuso de ser hetero”, “Mundo charcutero”, *Matrimonio de...*–. El hecho de cuestionar diversas realidades del género a través de los signos textuales y escénico desde el propio lugar de la enunciación teatral consigue una mayor eficacia comunicativa, cuando no cierto sarcasmo que sirve a la intención paródica con la que el autor utiliza generalmente la autorreferencialidad. Así ocurre con el prólogo y el epílogo de *Entremeses variados*, cuya mezcla de metateatralidad y autorreflexividad se burla a todos los niveles de la frugalidad de los espectáculos formados por piezas breves y de la cultura petulante que las vende como un acto de innovación a pesar de la larga tradición de esta modalidad teatral.

5.4. El continuum entre ficción y realidad

Decía el protagonista de *Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura*, enunciando una de las ideas principales de la poética del autor, que la creación artística y la vida eran irremisiblemente “una misma cosa” (Campos García, 1997c: 59). Y es que Campos García ha intentado llevar esta premisa hasta sus últimas consecuencias en varias de sus composiciones teatrales. Es el deseo de suprimir los límites de la creación teatral

y la realidad del espectador, de extender la ficción hasta hacerla salir de la sala o, en sentido contrario, de invadir el escenario de realidad; en definitiva, se trata de mantener el continuum entre teatro y realidad, como si las obras de Campos tuviesen vida propia o funcionasen al margen del espectador.

Uno de los procedimientos que más ha utilizado el dramaturgo para fundir la frontera entre el mundo tangible y el ficticio sería la prolongación de la acción después de la salida del público. Aunque el telón ya haya caído o se haga el oscuro para anunciar el fin de la obra, el autor suele incluir ciertos signos, generalmente no verbales, que continúan la ficción al margen de que haya terminado la función. Las descargas de fusiles más el desperdigado disparo final de *Es mentira* siguen emitiéndose durante el abandono de los espectadores de la sala e igualmente la molesta alarma de *Entrando en calor*. Con el manejo de esta técnica, el dramaturgo sugiere que aquello que hemos presenciado es real o bien advierte de que es una realidad sin solución o final aparente.

Como ya adelantamos en apartados anteriores, para el montaje de *En un nicho amueblado* Jesús Campos había planificado una estampida del público que viniese provocada por la detonación de bombas fétidas. Mientras los personajes persistían en el ritual de sepultura aun cuando apenas podían moverse por culpa de los kilos de basura que llenaban el escenario, los espectadores saldrían corriendo hasta el vestíbulo, donde tropezarían con carteles que aludirían al contenido de la obra. Hasta que el espectador no saliera del teatro, la pesadilla parecía no tener fin. Y lo mismo pretendió con la estrategia final del montaje de *7000 gallinas y un camello*. El autor repartió a la salida de la sala un huevo de gallina a cada uno de los asistentes para que estos se llevasen a casa un símbolo de la productividad y el utilitarismo que hiciese recordar el absurdo existencial más allá de los límites del teatro; sin olvidar que días antes del estreno paseó por las calles un camello real que, paradójicamente, nunca aparecería en la obra. Asimismo, el programa de mano de *Entrando en calor* simulaba el formato de un periódico de tirada nacional, en el se anunciaba como noticia principal el conflicto nuclear ente Estados Unidos y Rusia, lo que, sin duda, reforzaba la verosimilitud de lo que sucedería posteriormente en escena y trasladaba la ficción a la realidad del espectador.

A veces, en lugar de prolongar la acción al final de la obra, Campos García la inicia antes de la llegada de los espectadores para potenciar la sensación de que lo que veremos en escena es una realidad autónoma y no un espectáculo artificial. Cuando el público accede a la sala, el protagonista de *A tiro limpio* ya se encuentra paseando con intranquilidad de un lado a otro del balcón y el de “Danza de los veraneantes” escribiendo

su nota de suicidio entre quejas y borrones. De esta manera, el autor transgrede el tradicional protocolo de las funciones convencionales, en las que la obra comienza en la oscuridad una vez que el público ha tomado asiento.

Efectivamente la puesta en escena de *A ciegas* arrancaba la acción desde el vestíbulo donde el público esperaba y lo hacía mediante avisos de megafonía. Cada anuncio, cinco en total, interrumpían la espera de los espectadores con el sonido de campanas de centro comercial o estación de ferrocarril. Después, se emitía un aviso sobre las condiciones de la función que se cerraba con ráfagas de ametralladora y explosiones de artillería. Precisamente estos últimos ruidos son los que retumbarían sin interrupción durante toda la obra; sin embargo, desde el vestíbulo el receptor está incapacitado para asociar esta serie de ruidos violentos a la representación, por lo que solo aumentarán la confusión y el nerviosismo. E igualmente por megafonía el locutor de radio que interviene en una de las escenas de *d.juan@simetrico.es* anuncia durante el descanso que la función se reanudará en apenas unos minutos, el tiempo justo para ir a Austria y volver, como hará el protagonista. Se trata, por tanto, de una voz perteneciente a la fábula que comunica información relativa a la obra a unos espectadores que se encuentran momentáneamente fuera de esta, de modo que se sostiene la continuidad entre la realidad y la ficción.

Tal vez más imperceptible, aunque igualmente eficaz, sea el procedimiento por el que el dramaturgo extiende el dispositivo escénico más allá de sus límites. La granja y el cauce de agua de *7000 gallinas y un camello* llegaban hasta el patio de butacas, al igual que la cueva de *Es mentira* y la habitación de *Entrando en calor*. En *A ciegas*, por ejemplo, la acción transcurre a la misma altura que el público, que rodea los cuatro lados del escenario, mientras que en *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú* una plataforma superior permitió que las marionetas y el paso de Semana Santa quedaran prácticamente encima de las cabezas de los espectadores. Mediante la aplicación de estas técnicas, el autor consigue acortar la distancia habitual entre el público y la ficción y, por consiguiente, entre la realidad y la creación teatral.

Si bien no llegó a representarse, las acotaciones de *Tríptico* indicaban diversas interacciones de los personajes con el patio de butacas, como lanzar flechas a este espacio o descender a él sin romper la ilusión escénica. Y no podemos olvidar la propuesta itinerante de *Danza de ausencias*, pues es uno de los dispositivos escénicos que mejor representan esta intención de difuminar los límites fronterizos entre el imaginario y la realidad. Como sabemos, el público es conducido de una sala a otra por los difuntos que forman la Santa Compañía. El hecho de que la procesión de muertos sea la que recoja a

los espectadores ya desde los andenes de los ferrocarriles es el elemento no verbal que preserva la continuidad entre ambas realidades y lo que despoja de la naturaleza pasiva del público para reubicarlo en este espectáculo como un confidente al que se ha permitido el acceso a un ámbito privado.

El último recurso que vamos a analizar en relación con este asunto guarda cierta similitud con la prolongación del espacio escénico, en virtud de que ambos tratan de algún modo de hacer partícipe al espectador en la representación. Durante algunas obras, los personajes de Campos García se han detenido ante el público para dirigirse a él rompiendo la cuarta pared, aunque no con la intención de apelarle directamente –este distanciamiento sí tendrá lugar en la última escena de *Triptico*– sino con la de identificar al público como un personaje más de la ficción. Así pues, la escena final de *7000 gallinas y un camello* destaca entre las demás precisamente porque la protagonista se dirige a los espectadores como si estos fuesen gallinas e incluso les lanza varios puñados de pienso para avisarles de su pertenencia al sistema alienante y desnaturalizado.

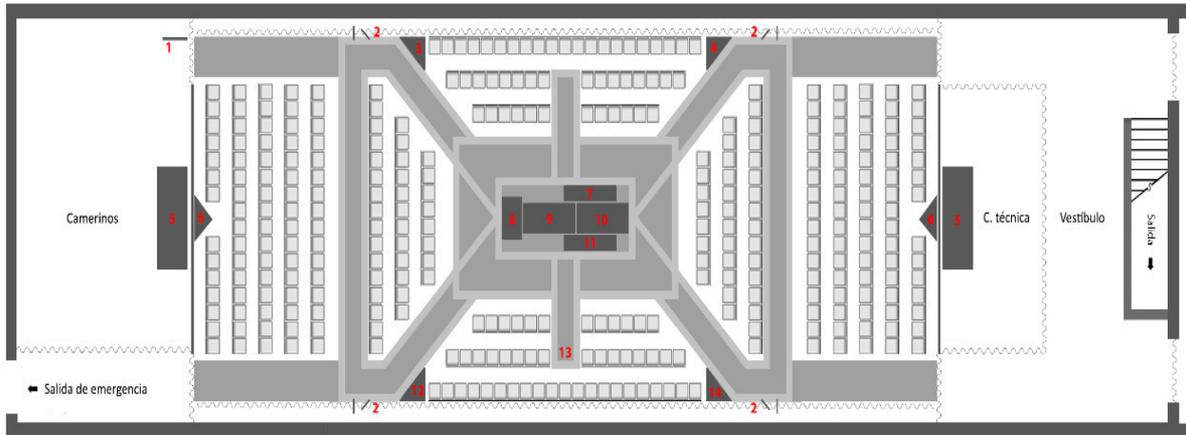
Asimismo, cuando el viajero lejano de *Blancanieves y los siete enanitos gigantes* explica que la joven no está muerta sino simplemente dormida, este señalará al público que evidenciar el estado de letargo en que se encontraba la sociedad española después de la larga época dictatorial. Y si en *A tiro limpio* los personajes señalaban a los espectadores desde el balcón y el protagonista intentaba asesinarlos al final de la función con un arma, en *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú* podemos hallar dos momentos que reinciden en este procedimiento. El primero se produce durante la procesión del paso de Semana Santa, cuando un hijo le pregunta a su padre quién le regala las joyas a la Virgen. Este le responde que solo los ricos pueden obsequiar con este tipo de presentes y apunta con el dedo hacia el patio de butacas para insinuar que es el público una clase burguesa apoderada. La última escena de la obra rompía igualmente la convencional cuarta pared cuando los oficiantes acercaban los candiles a los rostros de los espectadores con el propósito de cantarles de manera solemne los versos que proclamaban la desolación como marca de toda una generación. Tal y como señalan García Ruiz y Torres Nebreda (2006: 96), el dramaturgo incorporaba así “al público, como un feligrés más, a la ‘pasión’ humana y cristológica que estaban contemplando”.



Escenografía de *7000 gallinas y un camello*. Teatro Princesa, Valencia, 1976.



Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú. Teatro Alfil, Madrid, 1975.



Escenografía de *A ciegas*. Museo del Ferrocarril, Madrid, 1997.



7000 gallinas y un camello. Teatro María Guerrero, Madrid, 1976.

5.5. La reescritura de mitos y leyendas

Las obras teatrales de Jesús Campos García que llevan a cabo la revisión de un mito o una leyenda suelen oscilar entre dos procedimientos: parodia y actualización o, en palabras del profesor Fernández Insuela (2009: 10), “antítesis y simetría respecto del modelo”. El primero deconstruye en clave de humor las características del modelo original con una intención crítica, mientras que el segundo, por el contrario, supone la revitalización del conjunto de elementos que conforman el mito. Siguiendo con la línea argumental propuesta por Fernández Insuela, habría, además, dos posturas diferentes, aunque no excluyentes, de abordar ambos procedimientos. Una donde lo fundamental son los rasgos intrínsecos del mito y otra que utiliza la interpretación de estos para analizar o criticar otras realidades. En *d.juan@simetrico.es*, Campos aborda ambos enfoques, ya que modifica los atributos principales de don Juan y doña Inés y a la vez construye una crítica mordaz de determinadas creencias y conductas de la sociedad de nuestro tiempo. En cambio, en *Tríptico* y *La cabeza del diablo*, incluso en los episodios de San Jorge de *La fiera corrupta*, el autor no atiende a la revisión crítica de la leyenda como planteamiento principal del drama, sino que actualiza estas figuras históricas y ficticias para someter a análisis ciertas realidades.

Si damos comienzo al estudio de las reescrituras del teatro de Campos García por orden cronológico, la primera obra que debemos comentar es *Tríptico*, obra que el dramaturgo definió como una pieza de “[t]eatro [g]ris desesperanzada y esperanzada” (1959: 18). El autor acudió a la mitología cristiana –como también hará años después con la obra inédita *La lluvia*, en la que actualiza el mito de Noé y las inundaciones– para dar vida a la figura de Salomé, cuya diferencia fundamental con la versión original es la localización en un contexto moderno, pues, si bien se trata de una actualización muy libre, la propuesta de Campos respeta las líneas fundamentales de una larga tradición que ha coincidido en representar a bailarina como una de las figuras femeninas más temibles que jamás haya generado el arte.

Suponemos, por otro lado, que el autor no se inspiró en las fuentes bíblicas para recrear a la exótica decapitadora, dado que los relatos del Nuevo Testamento difieren bastante de la imagen de cruel *femme fatale* en que la ha convertido la historia. Los evangelios no detallan ningún rasgo físico ni psicológico que la profile como un ídolo de perversidad y describen a la joven como una víctima de su madre Herodías, verdadera instigadora de la ejecución del Bautista. El imaginario decadentista de finales del siglo XIX y muy especialmente la *Salomé* (1889) de Wilde convirtieron esta figura bíblica –

como también lo hizo con Judith, Dalila, Jezabel y María de Magdala— en el símbolo de la mujer castradora, que en realidad venía a ser una versión monstruosa y fantástica de la *New Woman* que reclamaba independencia y libertad en la sociedad decimonónica²³⁷. Como explica Rodríguez Fonseca (1997: 40), el hombre finisecular vio en “la decapitación del Bautista su propia castración como seres dominantes” y, por ello, la convirtió en un icono de perfidia y voluptuosidad, agotadora del hombre y de su poder.

La reescritura de Campos del mito de Salomé se vincula en varios aspectos a esta bestia babilónica que nació de la cultura decadentista finisecular. En primer lugar, algunas escenas de *Tríptico* muestran a la bailarina acariciando con ternura el plumaje de unas aves sin vida para evidenciar la frivolidad de la joven y su naturaleza animal. La iconografía plástica del siglo XIX identificaba la esencia femenina con la esencia animal mediante la representación de Salomé en compañía de algún animal salvaje, generalmente un león o una serpiente, al que mima e incluso seduce²³⁸. En segundo lugar, Campos mantiene igualmente la imagen de una mujer que, consciente de su poderoso atractivo sexual, utiliza su belleza para alcanzar sus objetivos. La sexualidad de la decapitadora es un instrumento de dominación masculina y, por eso, en la obra de Campos García la figura del tetrarca Herodes aparece fatalmente entregado a los deseos de su hijastra, cuya belleza también consigue seducir al hombre que ara el campo. De ahí que el dramaturgo respete el motivo del baile como una forma de verter sobre el hombre toda su sensualidad para subyugarlo. A Salomé corresponde de forma natural el espacio de la carnalidad, las pasiones de la materia, de modo que intenta, según el discurso misógino de fin de siglo, corromper el idealismo y la virtud que caracterizan al hombre.

En última instancia, la actualización de Campos coincide con la representación de la judía como amenaza de la destrucción del orden. Como avisa al final de la obra el hombre: “Salomé quiere cortarnos la cabeza, y que con la cabeza cortada no se puede arar

²³⁷ Es muy probable que Wilde se inspirase en ciertos episodios de *A contrapelo* (1884), de Joris Karl Huysmans, para activar definitivamente el mito de Salomé en su obra de teatro homónima —otros antecedentes literarios de Salomé, como el poema satírico *Atta Troll* (1842) de Heinrich Heine o el cuento *Herodías* (1877) de Flaubert, respetaron la versión bíblica y presentaron a una niña que no es consciente de su propia sensualidad ni de los deseos vengativos de su madre—. Nos estamos refiriendo a aquellos pasajes que describen los cuadros de Moreau, *Salomé danzante* (1874-1876) y *La aparición* (1876), como el primer referente artístico que convertía a la princesa judía en la representación de la fatalidad:

En la obra de Gustave Moreau [...] veía realizada por fin esa Salomé sobrehumana y misteriosa con la que tantas veces había soñado. Y ya no era únicamente la bailarina provocativa [...] sino que se convertía, de alguna manera, en la deidad simbólica de la indestructible Lujuria, en la diosa de la inmortal Histeria, en la Belleza maldita, escogida entre todas por la catalepsia que le tensa las carnes y le endurece los músculos; en la Bestia monstruosa, indiferente, irresponsable, insensible, que corrompe, del mismo modo que la antigua Helena, todo lo que se le acerca (Huysmans, 1884: 179).

²³⁸ Véase Bram Dijkstra, *Ídolos de la perversidad*, Editorial Debate, Madrid, 1993.

el campo, ni cazar aves [...]” (Campos García, 1959: 21). Sin embargo, y en este aspecto difiere del estereotipo de mujer fatal, al autor le interesa subrayar más el carácter superficial de la joven que su hipersexualidad. No se trata tanto de la subversión de la estructura patriarcal como de la pérdida y destrucción de los valores morales. La nueva Salomé que diseña Campos ambiciona perturbar la estructura social que organiza al hombre y no tanto absorber el poder que este ostenta.

En lo referente a la actualización del mito, Jesús Campos utilizó el anacronismo como estrategia. El aspecto físico de Salomé no presenta ninguna caracterización especial que la identifique con el precedente literario e incluso el vestuario, un traje romano, podría confundirse con un vestido de noche como informa la acotación (19). Hasta que uno de los personajes no pronuncie el nombre de la bailarina de los siete velos no se activará la intertextualidad con la mitología cristiana. El estilo coloquial de sus intervenciones y la utilización de expresiones lingüísticas de un ámbito cultural contemporáneo también inducen a la confusión, así como el anacronismo reincidente del teléfono que funciona como medio de comunicación de la joven. Además, esta nueva Salomé no solo danza con insistencia a lo largo de todo el drama, sino que asume el baile –siempre identificado con una peligrosa expansión– como una característica inherente a su personalidad y hasta como una profesión, pues afirma delante de los demás personajes: “mi trabajo consiste en eso, en divertirme” (19).

Tríptico también incluye algunas escenas que respetan la iconografía tradicional de la princesa de Babilonia. Por un lado, la religión politeísta de la Roma antigua se hace explícita cuando Herodes entra en el escenario por primera vez, vestido con el atuendo propio de la época, saludando así a la bailarina: “Los dioses te colmen, Salomé” (19). La figura del tetrarca coincide con la versión clásica en la devoción amorosa por su hijastra, una pasión incestuosa que nubla el juicio del monarca y lo somete a los deseos caprichosos de Salomé. El *tableau vivant* de la segunda parte reproduce a nivel visual la sumisión de Herodes mediante la imagen del tetrarca postrado de rodillas ante la joven. Esta escena es la que más se aproxima al mito porque ubica a Salomé en su contexto histórico original y la presenta triunfante sujetando la cabeza del Bautista en una bandeja, como en el imaginario pictórico y literario finisecular.

Continuando con las reescrituras que utilizan la leyenda como medio de denuncia de una realidad lejos del tono paródico, *La cabeza del diablo* está basada en el personaje histórico de Gerberto de Aurillac, monje benedictino cuyos conocimientos e inventos científicos hicieron sospechar de un posible pacto con el diablo a la sociedad de finales

del primer milenio. Precisamente este aspecto es el que desarrolló el dramaturgo en su versión, en la que mezcló la historia real del que sería el papa Silvestre II con los elementos legendarios; por tanto, ficción y memoria a un mismo tiempo para explorar las relaciones entre el poder y el individuo y también para cuidar la teatralidad del drama, como explicó el autor (2002b: 275) en la edición de la obra: “cuando las fuentes me proporcionaron informaciones contradictorias, no utilicé los datos más contrastados, sino aquellos que demandaba la fabulación. Que a la postre, el drama tiene razones a las que la historia no alcanza”.

En torno a los hechos reales que fueron incluidos en la reinterpretación de la leyenda, Campos García dramatizó los episodios biográficos más relevantes que perfilaban a Gerberto de Aurillac como inventor y hombre visionario que defendía la ciencia y la espiritualidad como conceptos complementarios. A lo largo de tres amplios actos, se escenifican o se hacen referencia a la formación como monje de la Orden Benedictina en Francia, el traslado a Barcelona para estudiar bajo la tutela del conde Borrell II, el encuentro con el Papa Juan XIII, el nombramiento como maestro en la escuela catedralicia de Reims y obispo de la misma ciudad y de Rávena. También pertenece a lo histórico su relación con Otton II, emperador del Sacro Imperio Romano-Germánico, y su heredero Otton III, así como su faceta de inventor y su interés por los conocimientos científicos.

Otros datos, sin embargo, tuvieron que ser omitidos por la limitación de la extensión de la obra y por la atención a la fluidez dramática, tal como explica el dramaturgo en el programa de mano de la obra:

Como hombre político y de iglesia, Gerberto desarrolla una gran actividad, imposible de pormenorizar dentro de los límites del drama. Así, quedó en el tintero su doble juego con la corona gala y el imperio germano. De ahí que atribuir la excomunión únicamente a la arbitrariedad de Crescenzo es una simplificación impuesta por esos límites. Las referencias a sus cargos como abad de Bobbio y arzobispo de Reims y Rávena (cargos todos ellos históricos, que culminarían con el Pontificado) sirven para, de algún modo, significar su incansable actividad política (274-275).

Los otros episodios biográficos que Campos introdujo en el drama se distanciaba del afán historicista para mostrar los rasgos de la personalidad del futuro que lo acercaban más a la imagen de un pícaro astuto que a la de un hombre de iglesia y ciencia (Serrano, 1999: 14). Desde la primera escena, el dramaturgo presenta ciertos comportamientos de Gerberto en diferentes situaciones de naturaleza pública y privada que faltaban a la verdad histórica para suscitar dudas alrededor del protagonista que hagan al espectador

desconfiar de él. En este sentido, la relación con Yusuf no fue real y, por consiguiente, tampoco lo fueron el lance del carro de las esclavas ni la pelea por el dinero de la cabeza diabólica. No obstante, ambos episodios dejan al descubierto la personalidad pendenciera, carismática y transgresora de Gerberto, al igual que la seducción de la hija del judío o los encuentros con Almanzor manifiestan la osadía y la falta de escrúpulos del personaje. Tampoco es probable a nivel histórico el torneo de San Pedro Damariano de la Escuela Catedralicia de Reims, pero su inclusión en el drama permitía recrear el enfrentamiento entre el dogma cristiano escolástico y la apertura ideológica, así como la postura liberal de Gerberto y su sabiduría.

Ahora bien, el elemento ficcional de mayor importancia en el drama fue el pacto con el diablo. La leyenda narra que Silvestre II entregó su alma al demonio a cambio de ser papa de Roma y que incluso rogó antes de morir que su cuerpo fuese desmembrado para que la oscuridad no pudiese perseguirlo en su vida póstuma. Este apólogo fue el que Jesús Campos decidió tematizar para retratar el envilecimiento del poder y que conecta *La cabeza del diablo* con la larga tradición literaria del mito fáustico, especialmente con el género hagiográfico y imaginario barroco –*El esclavo del demonio* (1612), Mira de Amescua, *San Sabilio Magno* (1603), Lope de Vega y la conocida *El mágico prodigioso* (1637) de Calderón²³⁹.

La historia del papa mago que reconstruye Campos García reproduce los acontecimientos habituales en el proceso vital y moral de renuncia a los valores cristianos que llevan a cabo esta dilatada estirpe de santos nigromantes y hombres enajenados por la codicia o el amor. *La cabeza del diablo* presenta la persecución de un ideal quimérico, la corrupción de la ética, la ambición destructora de la bondad y los valores primigenios de cualquier creencia espiritual, el rechazo al cristianismo, el desafío a Dios y la pérdida de la fe (Fernández Rodríguez, 2007: 23). Sin embargo, el dramaturgo modifica en varios aspectos la tradicional concepción del pacto satánico y hasta la propia imagen del diablo, como veremos a continuación.

En primer lugar, el demonio –o, en su defecto su mandatario– es sustituido en la versión de Campos por un objeto, un Bafomet que, según cuenta la leyenda, sería una cabeza parlante engendrada en una tumba de Siria. Como resume García Teba en el

²³⁹ La leyenda que codificó el pacto con el diablo fue la historia de Christopher Marlowe sobre el doctor Fausto y posteriormente la versión romántica que de este realizó Goethe. Sin embargo, según afirma Natalia Fernández Rodríguez en su estudio del teatro barroco fáustico (2007: 26), el primer testimonio oficial de un pacto satánico se relata en la historia de Teófilo de Adana, adaptada por Gonzalo de Berceo en *Los Milagros de Nuestra Señora* y por Alfonso X en la Cantiga CCXVI con intención moralizante.

prólogo de la obra (2002: 309), un relato templario narra que un noble del sur de El Líbano abrió el ataúd de la joven que amaba para saciar su deseo con su cuerpo inerte y virgen. Poco después del acto necrófilo, una voz etérea le dijo que a los nueve meses nacería en la tumba una cabeza que le suministraría todo el poder que ansiara. La imagen de esta cabeza parlante es la aparece en los sueños de Gerberto y la que origina en él la obsesión por encontrarla:

YUSUF.- ¿A cuánto no ascendería mi fortuna si diera por ciertos los beneficios que se obtienen en los sueños? Yo vivo de los negocios, y no de las quimeras.

GERBERTO.- No hablo de ensoñaciones, sino de un sueño místico provocado por un bebedizo de elédoro negro que nos trajo al convento una madre abadesa que regresaba de los Santos Lugares. En él se me apareció el diablo en forma de fiera, transformándose al punto en un hombre que tenía la cabeza de un ave. Y de tal guisa, me manifestó que dominaría el mundo y alcanzaría la inmortalidad, siempre y cuando no dijera misa en Jerusalem. Condición que, como comprenderéis, no es para mí ningún problema. Eso sí, para conseguirlo debería encontrar su cabeza y pensar con ella. Y en ese empeño estoy.

BEN ABI AMIR.- (*A YUSUF.*) Y decís que estoy loco porque sueño en impartir justicia en la Mezquita aljama. He aquí a un hombre que no le pone límite a su afán (Campos García, 1999a: 41).

La búsqueda quimérica de Gerberto se explicita en la primera escena, donde Yusuf y Ben Abi Amir preparan un artifice que simule la cabeza parlante. Una luz tenue ilumina la cabeza que flota en el aire y de cuya boca sale una lengua de fuego, al tiempo que una vez repite las siguientes palabras: “Sírvenme y te serviré. Sé mío y seré tuyo. Obra según mis fines y tus demandas serán saciadas. Sírvenme y te serviré” (27). Aunque esta primera aparición es falsa, la cabeza del diablo que se cuelga en la imaginación de Gerberto a lo largo de toda la obra –ocho veces en total– mantiene la misma imagen que la artimaña inicial y repetirá las mismas oraciones de manera mecánica.

Hacia la mitad del drama, la esencia demoníaca tomará igualmente la forma de un manuscrito que esconde los conocimientos necesarios para alcanzar el poder. En el primer acto, Airardo habla a Gerberto de unos viejos papiros localizados en Al-Ándalus que certifican la existencia de unos libros salvados de la Biblioteca de Alejandría que contenían la ciencia por la que se construía una cabeza de oro capaz de crear riqueza. El legajo, escrito por el egipcio Dhu'l-Num y conocido como *El señor de los peces*, describe la imagen de un rostro dorado con forma de ave y cuerpo humano, que sería el dios Thot. Un pasaje del manuscrito afirma que debajo de la estatua de Mercurio –en la mitología egipcia Thot– de los jardines de Tívoli se halla un tesoro que Gerberto cree dará poder ilimitado para alcanzar sus fines.

En cuanto a la segunda variante del tradicional pacto con el diablo, Jesús Campos omite la célebre escena de la firma del contrato con el demonio. En *La cabeza del diablo*, el protagonista ni siquiera es consciente de haber materializado ningún pacto, pues este acto se construye de una manera más transcendental. A diferencia de la clásica consagración al diablo en nombre de una vida plena de poderes sobrehumanos, Gerberto cree que la ensoñación de la cabeza parlante es un mal sueño que nada tiene que ver con su nombramiento como papa de Roma. El pacto que ha firmado implícitamente Gerberto no es con el diablo, sino consigo, o más bien contra, sí mismo. No es el diablo quien condena su alma, sino la corrupción espiritual del personaje y sus cuestionables actuaciones motivadas por la ambición. La cabeza no es más que una metáfora de la elección personal del hombre de elegir el mal en lugar del conocimiento, como explica su alter ego Aben Masarra:

ABEN MASARRA.- No confundáis los pactos con los sueños. La bestia negra que conforme hablaba se convertía en hombre con cabeza de ave, pertenece al sueño. Que así se os indicaba la senda por la que, con vuestro esfuerzo, podríais caminar de la ignorancia a la sabiduría. Pero hicisteis un pacto. Un pacto que no precisa firmas como no necesita ni cabeza parlante, ni Bafomet, ni nada que asemeje la forma del diablo; un pacto con vos mismo. Aquel que os exigíais (Campos García, 1999a: 194).

Al final de la obra, se cumple el proceso último de todo hombre que reniega de la gracia suprema: el ajuste de cuentas con el diablo. En el caso de Gerberto, el plazo del pacto no se vence, sino que es el incumplimiento de la única condición lo que acarrea la condena eterna del pactante. Una vez nombrado papa, Gerberto rompe su promesa de no decir misa en Jerusalén y la muerte acude para llevárselo. Es curioso que, a diferencia de otros relatos fáusticos, el protagonista no recurre al arrepentimiento como acto desesperado que apela a la bondad infinita de Dios para salvar su alma. Gerberto, comprendiendo ya que la pérdida de la espiritualidad es equivalente a pactar con el diablo, asume la responsabilidad de sus equivocadas decisiones y se entrega sin resistencia a la condena que él mismo se ha impuesto. Además, la falta de consciencia del pacto diabólico perfila a un hombre que ha trasgredido su propio límite moral y no como uno que se ha revelado contra la sociedad o contra el cristianismo.

Finalmente, *La cabeza del diablo* también se distancia del modelo clásico del mito fáustico en la supresión de la intención moralizante y de la defensa del sistema de valores de la moral cristiana, al igual que hizo el dramaturgo en la configuración del espectáculo *Danza de ausencias*, otra de sus reescrituras que actualiza ahora la Danza General de la Muerte. El mensaje adoctrinador de las fuentes originales se suprime mediante la imagen

de la Muerte como realidad metafísica ineludible –no como elemento igualador de las clases sociales– y de unos personajes reales cuyo comportamiento no constituye un modelo a imitar (Muñoz Cáliz, 2007: 708). Veamos cómo explica el autor (2002a: 61-62) estas variantes que dotan a la obra de una dimensión más existencialista que ejemplar:

Con la insolencia que supone desafiar las leyes del mercado, este espectáculo propone varios “tránsitos” que convierten la presencia en ausencia, sin que la parafernalia de premios y castigos, tan en boga en otros tiempos, perturbe la esencia de lo que supone culminar la vida conscientemente. Vidas contempladas en el espejo de la muerte son, pues, lo que aquí se muestra, sin más pretensión que la de reconciliarnos con lo inconveniente; que estas piezas, meros juegos teatrales, carecen del carácter aleccionador, cuando no amenazante, que tuvieron sus precursoras de antaño, lo que no es óbice para que se aderecen con su miaja de metáfora y, por qué no, de intención.

Por este motivo, los monólogos que forman el conjunto difieren del esquema tradicional en que la Muerte no es el personaje central de la danza. Según la leyenda medieval, la víctima era convocada por su oficio profesional o condición social a un encuentro con la Muerte, ante quien debía rendir cuentas de sus pecados y arrepentimientos. Jesús Campos, por el contrario, construye pequeñas historias de calado existencialista donde la Muerte es la visitante que permanece en silencio durante la reflexión final de los muertos sobre su propia existencia, generalmente marcada por la soledad, el fracaso o la desdicha. Además de no dialogar con sus víctimas, la Muerte que recrea Campos no dictamina sentencia según el discurso de los personajes; la muerte es una realidad ineludible para todos.

Con respecto de la fuente medieval, las danzas de Campos mantienen la idea de finitud de la existencia y la valoración última del periplo vital. Uno de los elementos que con mayor fidelidad se asemejaba al mito original fue la puesta en escena. El dispositivo itinerante del Museo del Ferrocarril recreaba de alguna manera las representaciones en distintos carros medievales a los que el espectador debía acceder caminando de un lado a otro de la plaza (Campos García, 2002h: 250). La apariencia de la Muerte imita la iconografía tradicional que describe a este personaje como un esqueleto portador de una toga negra y una guadaña con la que siega la vida de sus víctimas, al igual que la presentó, por ejemplo, Azorín en *El segador*. El motivo de la danza final que cierra cada monólogo en el espectáculo de Jesús Campos entronca asimismo con la tradición imagen de la Muerte que da comienzo a una danza a la que invita a diversos personajes de diversas clases sociales y muy especialmente con las ilustraciones de Hans Holbein, cuyos grabados con frecuencia presentaban a un esqueleto interpretando una danza macabra o

tocando algún instrumento. De ahí que Campos incluyera una procesión de difuntos, la Santa Compañía, que guiaba a los espectadores y a la que se sumaban los muertos de cada danza –desfile que también se vincula a la creencia germana de la fiesta nocturna de difuntos en los cementerios, donde bailan encima de las tumbas mientras tocan diversos instrumentos–.

Por otro lado, y aunque ciertamente las danzas de Campos se han modernizado gracias al planteamiento y tratamiento de temas actuales, algunos de los personajes recuerdan en sus rasgos más generales a varios de los estereotipos de los documentos originales, como afirmaba el autor en una entrevista al relacionar, por ejemplo, la historia del chatarrero con la danza del leñador:

El primero, el de la violinista –que, buscando paralelismos con las danzas originales, equivaldría a la dama–, trata de la difícil convivencia del violín y el revólver –ella estuvo casada con un militar–, o de esa implacable fascinación dentro de la misma familia –o de la misma civilización– por el arte y por la guerra. En el de la Marquesa, en cambio, el tema podría parecer más intemporal; el personaje es equivalente al del rey. El poder perpetuándose o la muerte de una clase social. Pero intemporal no tiene por qué significar alejado de la realidad. El teatro, tal como yo lo entiendo, no tiene sentido si no se nutre de la realidad, si no la expresa; luego uno puede reelaborarla –hay que reelaborar–, pero no hay más materia prima que las vivencias, nuestra relación con el entorno (Campos García en Martín, 2012: en línea).

Si analizamos los monólogos de *Danza de ausencias* como piezas individuales, la danza “Primer recuerdo (o la nostalgia de la muerte)” revisa varios tópicos literarios al presentar una imagen de la Muerte diferente al resto de danzas. La representación tradicional de la parca se reemplaza aquí por la de una dama vestida de blanco –como la que anuncia la muerte al amante en el “Romance del enamorado y la muerte” de la poesía popular– que a lo largo de la obra recorre diferentes edades hasta la infancia en orden descendente. Esta visitará al vagabundo Tufo Tofes, con quien mantiene una relación propia de dos amantes clandestinos, como él mismo le confiesa: “siempre te he considerado como una amiga. ¿qué digo una amiga? Mi mejor amiga. Mi amiga, mi compañera, mi amante. Eso, sí, mi amante. Mi única amante” (Campos García, 2015: 29).

A medida que avanza la obra, las palabras que le dirige el protagonista a la muerte enamorada oscilan entre la pasión del amor y el rechazo inmediato tras la confesión afectuosa. Se trata de un juego tortuoso entre dos amantes ocasionales que vacilan sobre sus sentimientos, lo que vendría a representar, de acuerdo con la enunciación de García Teba (2001: 95), la idea de que “el gusto que siente por la vida es a veces el gusto por el riesgo a perderla”. Tufo Topes ha elegido un camino pleno de aventuras y peligros que

han llevado su existencia al límite en más de una ocasión. El hecho de haberse encontrado con la vieja compañera en estos lances es lo que despertó su pasión por la vida y al mismo tiempo su deseo de exponerla a la muerte; en definitiva, y como afirma el protagonista, “vivir con riesgo” (Campos García, 2015: 31).

El trotamundos de Tufo necesita la muerte para apreciar el valor de la vida, pero no por ello quiere entregarse a la quietud que le reclama la dama. De esta manera se activa el tópico manriqueño que establece un paralelismo entre la vida y el movimiento y otro entre la muerte y el reposo. Al final de la obra, cuando la señora blanca toma la apariencia de una niña, Tufo revive el primer recuerdo y el más placentero que conserva de la muerte. Tras esta experiencia, cayó fatalmente enamorado del encanto de la radiante dama y desde entonces fue consciente de que el único sentido de la vida es esperar la muerte, como reza el tópico *Quotidie morimur*. En la dulzura de esta reminiscencia de la infancia, y aun sin comprender la contradictoria atracción entre Eros y Thanatos, Tufo muere plácidamente al lado de su fiel compañera.

Continuando, por otra parte, con las reescrituras de mitos, el teatro para la infancia y la juventud de Jesús Campos García propone la actualización de un cuento y una leyenda de la tradición para acercarse al público más joven en códigos que les fuesen próximos y fácilmente reconocibles. Así lo confirmaba el autor (1998: 10) en la nota preliminar de la edición de *Blancanieves y los siete enanitos gigantes*:

Los cuentos tradicionales residen en nuestra memoria más remota, y allí conviven con las vivencias de la infancia como una vivencia más. Si nuestra mente adulta no hubiera establecido la diferencia, Cenicienta, Caperucita, Pulgarcito o Blancanieves se confundirían con los vecinos, familiares y amigos que tratamos durante los primeros años de nuestra vida como la cosa más natural. [...] De ahí que retomar un cuento sea algo vivo, algo personal que, al mismo tiempo –y eso es lo prodigioso–, nos es común a todos. Fue recordando uno de esos cuentos, el de Blancanieves, como descubrí un día que los enanitos eran tan pequeños como nos querían hacer creer. Tal vez, si os decidís a jugar con este cuento y lo interpretáis, también vosotros lleguéis a descubrir por qué unidos sois gigantes.

En esta pieza infantil, el autor actualizó el cuento tradicional de los hermanos Grimm con una intención rupturista, como es habitual en el teatro contemporáneo para niños y jóvenes (Muñoz Cáliz, 2012: 90), pues únicamente conservó la estructura externa del texto original²⁴⁰. Desde el inicio de la obra, Jesús Campos recrea la atmósfera

²⁴⁰ Varios autores coetáneos de Campos García también han revisado las formas del cuento desde una postura crítica. Valgan como ejemplo las siguientes obras: *La bella durmiente* (2011), Jerónimo López Mozo; *Besos para la Bella Durmiente* (1994), José Luis Alonso de Santos; *La desaparición de Wendy* (1994), Josep Maria Benet i Jornet y *El barco de papel* (1975), Romero Esteo. Para un estudio

maravillosa que caracteriza al imaginario de los cuentos e incluso a nivel textual las acotaciones advierten de que los movimientos y las voces de los personajes, sobre todo de los enanitos, deben recordar al modo de los dibujos animados, es decir, a la estética de la versión que realizó la productora cinematográfica Walt Disney. En comparación con ambos referentes, la historia mantenía las principales líneas de desarrollo y presentaba los mismos personajes, entre ellos, la Hada madrina como narradora, que iniciaba el relato con la conocida fórmula de “Érase una vez”.

Sin embargo, la actualización de Campos García trasgrede los moldes del cuento tradicional mediante la inclusión de ciertas variantes en la definición de los personajes y en la trama principal. La diferencia más llamativa y novedosa es que los enanitos son en realidad gigantes a los que la malvada reina ha engañado sobre su verdadera apariencia para someterlos. Ha de ser una mirada externa, primero la de Blancanieves y después la del viajero, la que aclare el equívoco y anime al grupo a enfrentarse a la tiranía de la reina. El mensaje didáctico se sustenta precisamente en este cambio del tamaño de los protagonistas, con el que quiso el autor advertir al público más joven de los peligros de la manipulación.

El miedo que infunden las amenazas de la reina funciona como medio de dominación de estos seres que, a diferencia del escrito original, se debaten entre obedecer las órdenes de la autoridad o sublevarse. El conflicto moral surge cuando la reina decreta el cierre de las minas de carbón y obliga a la extracción de diamantes y piedras preciosas que adornen su rostro. A partir de entonces, los trabajadores se plantean el sentido de su trabajo, pero el miedo refrena sus impulsos, como explica Sentimental: “Somos enanitos y tenemos que hacer lo que nos mandan o nos aplastarán” (Campos García, 1998: 33). En este aspecto, la superficialidad y la frivolidad que definían la personalidad de la malvada regente del cuento tradicional y de la versión cinematográfica se respetan en esta libre actualización, e incluso se potencian al presentar a una reina más preocupada por su belleza que por mantener a salvo del frío a los súbditos de su reino.

De la misma manera que a los enanitos, el sentimiento de culpa y el peso de la responsabilidad ética asaltan a los guardias al servicio de la madrastra. Por orden real, Blancanieves debe ser asesinada, un acto de brutalidad que en la versión de Campos es asignado a los guardias en lugar de al cazador, seguramente para reforzar la idea de

pormenorizado de esta modalidad en el teatro actual, consúltese la *Guía de teatro infantil y juvenil* (Butiñá, Muñoz Cáliz y Llorente, 2002: en línea).

opresión de las estructuras políticas jerarquizadoras. El dilema moral de los mandatarios de la reina se resuelve con la canción “Ser soldado no es pecado”, con la que se intentan eludir la responsabilidad de sus acciones autoconvenciéndose de que obedecer no es lo mismo ordenar. En contrapartida, los árboles que han presenciado el debate de los guardias interpretan una canción, casi un manifiesto, sobre la libertad de los hombres y su obligación cívica: “la vida no es sólo para obedecer, que debe ser libre: suyo es el poder [...] Un hombre es un hombre y debe saber que no puede quitarse una vida, matando, obligando, robando, engañando, mintiendo a sus gentes, para su provecho, para su placer” (47).

En cuanto al binomio formado por la reina y el espejito, este último presentan varias diferencias con el original. En primer lugar, el espejito ya no es simplemente un objeto mágico que confiesa la verdad a quien se refleje, sino que Campos lo ha personificado –recordemos que interpretó él mismo este papel–, de modo que puede desplazarse y gesticular con plena autonomía. Sobre este personaje –también sobre el Hada desastrosa– recae todo el peso cómico de la obra por la irreverencia de sus respuestas a la reina y la intención paródica de sus movimientos. La acotación inicial anuncia que los pasos del espejito serán simétricos a los de la Madre Reina para enfatizar el componente caricaturesco. Y con la misma intención, el Espejito Mágico tergiversará el clásico diálogo que mantiene siempre con la reina en el texto original. Cuando esta le pregunta quién es la hermosa del reino, responde con humor: “Mira Reina, es que eres una pesada. ¡Me tienes de Espejito Mágico hasta la cornucopia! Te lo tengo dicho. Más guapas y más hermosas que tú las hay a montones. Aunque, eso sí, más ricas y poderosas, ninguna” (22). Además, como señala Cristina Santolaria (1998: 473), el espejito es “un tipo muy particular de personas, la de aquellos que permaneciendo próximos al poder, no comulgan totalmente con él, de modo que su comportamiento es indeciso y nunca afortunado”.

La principal variación en relación con la madrastra es la sustitución de un televisor por una manzana durante el famoso conjuro que pretende dormir eternamente a la joven. Se establece así un paralelismo entre el veneno inyectado en la manzana y el daño que provoca ver la televisión de forma continuada. Si la primera hace literalmente dormir y perder la consciencia, el consumo de televisión sumerge al espectador en un estado de somnolencia intelectual, una especie de letargo que aleja a las personas de la realidad. Por lo demás, la escena reproduce los mismos acontecimientos: la reina disfrazada de anciana espera a Blancanieves en el bosque de los pasos perdidos para tenderle una trampa.

Fingiéndose perdida, la anciana demandará a la joven algunas indicaciones geográficas y le entregará, como muestra de agradecimiento, la pantalla de televisión que portaba en su cesta de mimbre.

Otro cambio de suma importancia es el reemplazamiento del príncipe azul por un lejano viajero que viene de la realidad y cuya aparición desencadena un final que difiere en todos los planos de la versión originaria. Como *deus ex machina*, este personaje despierta a Blancanieves de su encantamiento y también a los enanitos, ya que les advierte del embuste de la reina. El joven explicará a los habitantes del bosque de los pasos perdidos que la reina atemoriza y duerme con malas artes a todo aquel que ose atentar contra su poder. Por tanto, es el viajero quien inicia la sublevación contra la madrastra al convencer a todos de que la unión de los individuos es capaz de eliminar la opresión y restituir la dignidad arrebatada. Así lo manifiesta el viajero en la canción que interpreta al final –no olvidemos que esta versión es un musical, otra de las variantes con respecto al original–: “se convierte en enano el gigante, el gigante que no sabe, el gigante que no sabe que gigante es. Y te repiten sin cesar que eres enano y te pueden aplastar. [...] Hay que estar despierto. Estar vigilante. Que el que manda quiere que no seas gigante” (Campos García, 1998: 76).

Al final, todos los enanitos unidos deciden poner fin al mandato despótico y hasta los secuaces de la reina se rebelan contra su autoridad. La imagen de la lucha contra la madrastra se congela mientras el Hada finaliza su narración con las expresiones pertinentes del cierre de los cuentos y avisa al público de que los enanitos vigilaron desde entonces que nadie los manipulase de nuevo. Con esta variante, el final del cuento se distancia definitivamente del tono paternalista con que muchas obras para niños abordan los mensajes didácticos. No obstante, la reescritura de Campos sobre el clásico de los hermanos Grimm no fue escrita únicamente para un espectador joven. *Blancanieves y los siete enanitos gigantes* escondía una lectura política dirigida a un público adulto²⁴¹, tal y como indica Lola Lara (1998: 7-8) en el prólogo de la edición impresa de la obra:

[...] un texto para niños (¿o debería decir, emulando su juego de palabras, un texto para niños grandes? O, quizás, ¿para mayores que son tratados aún como pequeños?). En realidad, cualquiera de estas expresiones podría ser válida. Podría decirse incluso que *Blancanieves y los siete enanitos gigantes* está dirigida a adultos que, al entender

²⁴¹ Otra de las reinterpretaciones más célebres del cuento de los Grimm estaba destinada exclusivamente a un público adulto. La versión de Angélica Liddell en *Y como no se pudo... Blancanieves* (2005) pretendía denunciar la violencia sexual que padecen las niñas en los enfrentamientos bélicos. En esta cruenta alegoría, los enanitos han sido sustituidos por siete preguntas inherentes al hombre, el príncipe por un soldado y la madrastra por la guerra. La manzana, en cambio, simboliza el hambre y la resurrección de la joven es la violación y su conversión en niña soldado a través de su casamiento con el príncipe-guerrero.

de los poderosos, aún no han alcanzado la mayoría de edad. Podría (¿por qué no?) interpretarse que lo que hace el autor es dirigirse a su público natural, el adulto, en clave infantil, poniendo así en el ridículo más absoluto el discurso de un gobierno anquilosado en la idea de que sus gobernados no han alcanzado suficiente preparación. [...] Pero, ¿y los niños?, ¿dónde quedan los niños?, ¿por qué estamos ante una obra dirigida a ellos y no ante un divertimento para adultos? La respuesta a ambas cuestiones encierra, a mi juicio, la principal cualidad de un texto en ocasiones poético; en ocasiones, absolutamente, realista. Por un lado, porque Campos ha dado un giro de tuerca al modo de entender el teatro escrito para el público de menos edad y ha inmerso al niño en un discurso donde no se elude el compromiso frente a la más oscura de las realidades, el poder dictatorial. Por otro, porque, ¿qué es *Blancanieves* sino la mejor representación simbólica de la infancia?

A pesar de que el dramaturgo nunca haya admitido la existencia de una interpretación adulta, lo cierto es que el discurso de *Blancanieves y los siete enanitos gigantes* escondía una alegoría política, lo que supone igualmente otra disimilitud con respecto de la fábula primigenia. Es muy probable que esta parábola no fuese entendida por el público infantil, dado que las referencias a un sistema corrupto y sus técnicas de control sobre el otro o el símil entre la televisión y la manzana, por citar solo algunos ejemplos, escapan al alcance del espectador más joven (Santolaria, 1998: 472).

En cualquier caso, Jesús Campos identificó el reino de la cruenta madrastra con la España del régimen franquista desde la primera intervención del Hada Madrina, en la que esta anuncia, siguiendo los moldes de la narrativa tradicional, que la acción se desarrolla en un país cercano y en un tiempo reciente. El sometimiento de todo un pueblo a los mandatos dictatoriales de la reina es comparado con la situación del pueblo español mediante diferentes alusiones a la realidad histórica. Cuando la malvada madrastra se entera de que *Blancanieves* podría desvelar a los enanitos el engaño que sufren, esta afirmará: “Cuarenta años organizando el invento para que ahora venga esa cursi y me chingue el negocio” (Campos García, 1998: 39). Las otras pistas para guiar al público adulto son proporcionadas igualmente por otros personajes a lo largo de toda la obra, como la referencia a los fusilamientos del guardia bobalicón, los comentarios extradiegéticos del Hada Madrina acerca del engaño de todo el país o la explicación del Viajero Lejano sobre la opresión basada en el miedo y la ignorancia.

Por otro lado, y a diferencia de *Blancanieves*... y de las otras reescrituras de su corpus, *La fiera corrupta* se inspiró en una leyenda para dar vida solo a ciertos episodios, de modo que la actualización de San Jorge y el dragón que llevó a cabo Campos García en esta obra no fue el elemento principal de la trama ni ocupó la totalidad de esta. El monarca del país del Muermo ruega la ayuda del mítico caballero para dar muerte al

temible dragón que exige tributos humanos, pero este, en contra de lo esperado, rechaza el encargo afirmando lo siguiente: “cada cual es acosado por un dragón que lo infecta y lo devora, por lo que a todos nos incumbe sucumbirlos” (Campos García, 2009d: 71).

El dramaturgo rescata la historia del célebre exterminador de dragones para diferenciar el espacio legendario, donde todo es posible, de la realidad en la que algunas acciones son irreversibles. Aunque mantiene las características definitorias de este héroe de principios del primer milenio, San Jorge no interviene en la trama principal para liberar al reino de los peligros, pues son sus propios habitantes y gobernadores los que deben enfrentarse al problema por sí mismos. Ningún héroe de cuento puede salvarles de su propia realidad ni siquiera de la muerte trágica de la joven María. De esta manera, la obra se aleja definitivamente del ámbito fabuloso de la leyenda para explicitar que lo sucedido en escena es real y no un simple cuento.

Con *La fiera corrupta* damos por concluido el conjunto de piezas teatrales que propone una actualización de un mito literario o una leyenda histórica. Las dos últimas obras que faltan por comentar, *A ciegas* y *d.juan@simetrico.es*, pertenecen al bloque de las reescrituras que parodian las características del modelo original, como explicábamos al inicio de este apartado. Si la primera humaniza hasta el patetismo a los dioses cristianos responsables de la creación del universo, la segunda caricaturiza el mito masculino más versionado de la tradición hispánica²⁴².

En esta última, Jesús Campos diseña una versión tecnológica del mito que se burla de los rasgos inherentes de don Juan y a un mismo tiempo cuestiona la hipocresía moral de la comunidad católica. Para ello, como explica el profesor Fernández Insuela (2009: 13), el dramaturgo traslada a los personajes originarios a un contexto contemporáneo donde la realidad del individuo se ha transformado a todos los niveles para cuestionar la vigencia del seductor y de los valores de la obra:

Jesús Campos ha situado a sus personajes en una sociedad, la nuestra, en la que la mujer tiene un papel activo impensable en siglos anteriores; en una sociedad en la que la religión ocupa un lugar mucho menos relevante que en épocas procedentes, lo que no significa que haya desaparecido o que se utilice indebidamente como modo de dominar a los demás e incluso a los afines; una sociedad en la que las relaciones eróticas han superado los tabúes y las imitaciones a que se vieron sometidas hasta fechas recientes, de tal modo que la figura del burlador, del seductor, carece de la

²⁴² Desde las reposiciones fieles a los clásicos de Zorrilla o Tirso hasta las más transgresoras basadas en la poética post-teatro, el tenorio sigue siendo el mito más estrenado en las carteleras españolas. Según los datos arrojados por Muñoz Cáliz (2012b: 311), solo en los primeros años del siglo XXI el don Juan alcanza más de sesenta representaciones y alrededor de veinte reposiciones de la ópera don Giovanni. Véase el estudio de Sofía Pérez Bustamante, *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX: literatura y cine*, Cátedra, Madrid, 1998.

vigencia y de la carga sexual que inducía al afán de transgredir tales límites; una sociedad, en fin, en la que la violencia física, encarnada en las obras de Tirso o Zorrilla en la matonería del seductor, no ha desaparecido totalmente pero coexiste con otras formas de dominio sobre el semejante o el rival, acudiendo, por ejemplo, a la poderosa arma que son las aplicaciones cotidianas de los avances técnicos.

La propuesta de Campos utiliza la tecnología como mecanismo de renovación del mito convencional, de manera que las acciones principales de la trama se desarrollan en un plano virtual. La violencia física y la represión ideológica, elementos definitorios de la versión clásica, se ejercen ahora en Internet; la información se transmite en correos electrónicos y mensajes de texto, los desafíos se lanzan a través del teléfono móvil y hasta los difuntos se presencian en una pantalla de televisión. El nuevo don Juan parece sentirse más cómodo en el espacio virtual que en la realidad palpable, por lo que los viejos duelos de capa y espada han sido transformados en peleas disputadas en un videojuego, en el que aparece don Luis Mejía como espadachín, o en la red, como reconoce el personaje a doña Inés: “Me encanta el duelo, y más si es informático; medir mis gigas con sus megabáis” (Campos García, 2009b: 111).

La preferencia de combatir al enemigo a través de la red ya nos advierte del cambio en la personalidad del seductor del siglo XXI, para quien atrás quedaron los pleitos en tabernas, las traiciones, las deudas y las mujeres escarnecidas. La faceta de duelista y hombre temerario ha quedado reducida a la de timorato cooperante de una secta católica que, a modo de espadachín virtual, introduce virus en los ordenadores de los pecadores. Aunque presume de sus logros y excesos, apelando a la típica fanfarronería de aquel don Juan que alardeaba en la Hostería del Laurel de sus conquistas y tropelías, en realidad, el burlador más temido siglos atrás se ha convertido en un ser cobarde que no se atreve ya a rebelarse contra el orden establecido, encarnado en la interpretación de Campos en la prelatura apostólica. Por eso se resiste a ayudar en más de una ocasión a desenmascarar al Rector y su estructura de poder, contraviniendo el espíritu luchador que ahora posee doña Inés:

JUAN: (*Y continúa vistiéndose.*) Mira, yo no tengo la culpa de que el mundo se haya civilizado. Pero, ¿qué quieres?, hoy el asesinato desentona.

INÉS: Cuando uno es valiente, se las ingenia para que no se le enfríe el puñal.

JUAN: ¿Y por qué te crees tú que trabajo en la universidad? Pues porque es el único sitio en el que aún se puede acuchillar por la espalda sin que esté socialmente mal visto.

INÉS: [...] Y para agenciarte carne fresca. A mí que me la vas a dar...

JUAN: No tengo problemas de cama.

INÉS: Pues yo sí. Que estáis los tíos pero que muy raritos (72).

La estrategia del dramaturgo reside en la creación de un don Juan totalmente opuesto a los rasgos originales de la figura literaria, como señala la propia Inés: “Te imagino... insolente, audaz, violento; como el espadachín de un videojuego –nada que ver con la realidad, todo sea dicho–” (27). Este juego de contrastes entre lo que fue ayer y lo que es hoy constituye el punto de partida de la parodia que construye Campos. La galantería, el gusto por el riesgo y el afán en la transgresión de las normas son características que el protagonista de Campos, aun consciente de su inherencia, rechaza abiertamente porque ya no se siente identificado con ellas. La personalidad amedrentada y su concepción tradicional del mundo hacen del imponente don Juan un personaje que mueve a la risa por lo ridículo de sus (re)acciones.

En el mundo contemporáneo, el libertino más célebre de la península parece cansado de su propia leyenda; ni es burlador ni quiere serlo. En este aspecto, la versión de Campos García entroncaría con una larga tradición de seductores que han dejado de serlo, como el *Don Juan o el amor a la geometría* del dramaturgo suizo Max Frisch, cuya versión habría despertado un fuerte interés en el autor (Campos García en Perales, 2008: en línea). De hecho, el protagonista de *d.juan@simetrico.es* se define en la época actual con el título de “burlador cesante” (55). Ya no es el hombre sin conciencia que busca su propio placer como una vez lo crearan Tirso, Zamora o Zorrilla; su concepción del amor ha cambiado tanto que ya no se siente cómodo empleando el engaño como arma de seducción, por lo que se debate entre el peso de la tradición y su verdadero carácter; entre perpetuar al embaucador del mito o comportarse como en realidad es, un hombre que aboga por el romanticismo en las relaciones eróticas y cuyo pensamiento tradicional le impide aceptar que una mujer sea la seductora:

JUAN: (*Volviendo a por la botella*) Es que se supone que debo seducirte. Que soy yo el que engaña.

INÉS: ¿Engañarme? ¿Vas a engañarme?

JUAN: Pues eso es lo que digo. Que a ver quién es el guapo que te engaña a ti.

INÉS: Pero engañarme ¿para qué?

JUAN: Bueno, es que es un conjunto: a juego con las velas y el champán.

INÉS: Pues sí que va a ser tradicional (Campos García, 2009b: 43-44).

Las escenas de sexo que tienen lugar a lo largo de la obra muestran a un don Juan acomplejado por las dotes de seducción de doña Inés y su comportamiento libertino, lo que, a veces, provocará la impotencia sexual de este. Continuando con la parodia de este burlador que no burla, el riesgo y la aventura que despertaban la excitación del pendenciero son reemplazadas por la idea de amor eterno y las fantasías con una relación



Escena del cementerio, *djuan@simetrico.es*. Teatro Fernando de Rojas, Madrid, 2008.



El encuentro con el convidado de piedra, *djuan@simetrico.es*. Teatro Fernando de Rojas, Madrid, 2008.



Primera escena de *djuan@simetrico.es*. Teatro Fernando de Rojas, Madrid, 2008.



djuan@simetrico.es. Teatro Fernando de Rojas, Madrid, 2008.



djuan@simetrico.es. Teatro Fernando de Rojas, Madrid, 2008.



djuan@simetrico.es. Teatro Fernando de Rojas, Madrid, 2008.

duradera. Los gestos sentimentales y la palabrería romántica de don Juan son ridiculizados por los comentarios sarcásticos de Inés, que se ríe explícitamente de la reciente cursilería que este manifiesta y que recuerda al discurso decimonónico del amor galante:

JUAN: ¿Quieres ser mi refugio, mi cobijo, mi cielo?

INÉS: ¿Eso no es pluriempleo?

JUAN: Di, ¿quieres ser mi tumba?

INÉS: Hombre, dicho así... Pero puedo presentarte a una amiga.

JUAN: ¿Quieres ser mi tumba, para siempre? (*Y repite según va acelerando el fornicio.*) Para siempre... Para siempre... Para siempre... Para siempre... Para siempre... Para siempre... Para siempre...

(*Suena el móvil de INÉS*)

JUAN: (*Deteniéndose contrariado.*) ¡Mierda! (Campos García, 2009b: 54).

La actitud de doña Inés en las escenas señaladas también revela el cambio que ha sufrido este personaje en la versión de Campos García, en la que ha abandonado la pasividad de épocas precedentes para alzarse como la burladora del siglo XXI. Como explica el dramaturgo en Perales, 2008: en línea): “Son dos burladores. Él, desconcertado por la nueva situación, también algo cansado por el peso de la historia. Ella, emergente: ingenua, tal vez, un poco ácrata, pero con objetivos”. La inclusión de una burladora como contrapunto del Tenorio tiene una amplia historia en el teatro que se remonta al siglo XIX, concretamente a obras como *Doña Juana Tenorio* (1876) y *Tenorio Feminista* (1907). Si en la primera la embaucadora perseguía el matrimonio y en la segunda el placer carnal, la reescritura de tono paródico de Campos pretende violentar el orden establecido. A través de este personaje, el dramaturgo desdibuja el protagonismo del héroe y sitúa en el centro de la trama a una mujer independiente que no solo disfruta libremente del goce sexual, sino que lo utiliza como instrumento de transgresión.

La nueva doña Inés no tiene reparo en batirse en duelo o en vengarse de sus enemigos empleando la sexualidad para evidenciar la doble moral de la comunidad católica virtual que pretende desenmascarar. Bajo esta finalidad, la antigua priora aprovecha cualquier situación para subvertir los códigos morales instaurados por la ideología católica, como le confiesa a su amante don Juan: “Ser anticlerical es un atrevimiento que está al alcance de la clase media. Lo mío es molestar; la falta de respeto, la burla, el despropósito... Vamos, cantarlas claro y sin escatimar los agravantes” (Campos García, 2009b: 24-25).

Ahora bien, en esta travesía contra la normativa de género y la superestructura política y religiosa que condiciona el comportamiento de los individuos, doña Inés no

será la única que se pone el mundo por montera. Ana Pantoja, una de la lista interminable de mujeres engañadas por el tenorio –en la obra de Tirso era doña Ana de Ulloa, hija del comendador mayor de Calatrava y antecesora de la Ana de Pantoja de Zorrilla– ahora es otra aliada de la causa que se presenta igualmente distante del prototipo de mujer indefensa y falta de voluntad. Mientras que en la escritura romántica de Zorrilla esta era el objeto de una apuesta entre don Luis Mejías y don Juan, en la reinterpretación de Campos es ella la que desafía a doña Inés a provocar un escándalo en la cena del rectorado, invirtiendo así la clásica imagen del envite entre caballeros en la taberna sevillana.

En lo referente a la estructura y ya al margen de los personajes, Jesús Campos respeta los acontecimientos principales del mito para que el público pueda identificar la fuente original que está parodiando. A pesar de las desfiguraciones, son fácilmente reconocibles la desestabilización del orden inicial, el asesinato de don Gonzalo, el exilio de don Juan, la muerte de doña Inés, el desafío a don Luis Mejía, la invitación de los difuntos y el arrepentimiento final. Las dos últimas partes son probablemente las que mayor similitud guardan con respecto al mito, debido a que el dramaturgo pretendía burlarse de aquellos conceptos metafísicos que dan forma a la ideología católica, como la salvación divina, la condena eterna o el acto de contrición, y que funcionan como una herramienta de control y manipulación del individuo. Para ello, Campos incluyó el motivo del arrepentimiento y la salvación final que cierra la versión de Zamora, *No hay deuda que no se pague y convidado de piedra* (1722), iniciadora de la tradición de la salvación del tenorio in extremis y antecedente de la actualización de Zorrilla. Como es sabido, Tirso obliga a su burlador a enfrentarse a la justicia divino para advertir de las consecuencias que sufren aquellos que no desatienden las leyes terrenales y celestiales, una concepción muy en sintonía con el espíritu de la España de la Contrarreforma.

En *djuan@simetrico.es*, el cambio mental del protagonista en el último instante que conlleva a la confesión de los pecados y al arrepentimiento de sus acciones es inducido por doña Inés, presente en la cena con el convidado de piedra en forma de espíritu. Como el principal agraviado por don Juan, don Gonzalo acude a la invitación con la intención de llevarse consigo al burlador para que este sea condenado para la eternidad en el infierno. Como estrategia para el efecto cómico, el dramaturgo elimina la solemnidad que reina en esta escena final de Zorrilla reproduciendo en tono burlesco las citas literales del texto original y degradando las ideas fundamentales de la doctrina católica sobre la vida más allá de la muerte –lo que recuerda a la versión de Molière en el

sentido de que este don Juan no creía en el castigo divino—. La parodia de la versión de Zorrilla alcanza en esta escena el punto más álgido de la obra, ya que el arrepentimiento del tenorio no podría ser menos convincente y gratuito:

JUAN: Aún puedo arrepentirme. Lo he leído.

RECTOR: ¿Al pie de la sepultura? Vamos, anda. Eso son ocurrencias de Zorrilla; y porque le rimaba.

INÉS: Cierto, la verdad poética. ¿Cómo era aquello? “Un punto de contrición puede dar la salvación”. Así que, yo que tú, no lo dudaba y me arrepentía.

JUAN: Pero arrepentirme ¿de qué? ¿De qué podría arrepentirme ahora, así a prisa y corriendo?

RECTOR: No hay tiempo ya para arrepentimientos, porque ya no hay tiempo. Estás fuera del tiempo.

INÉS: (*Al rector.*) Tiene un segundo. (*A Juan.*) Sólo un segundo, sí, pero lo tienes. Siempre tendrás un segundo, y ese segundo es tu eternidad.

RECTOR: Sólo te queda el fuego, y en él te abrasarás eternamente con torturas y angustias...

JUAN: ¡Joder con la retórica!, que no dais un respiro.

[...]

RECTOR: ¡Al infierno con ellos! ¡Al infierno!

INÉS: Pero cómo va a tener Dios nada que ver con esta pandilla de tarados. JUAN: Que si hay que arrepentirse, me arrepiento.

INÉS: Pues arrepiéntete.

JUAN: Pues me arrepiento.

RECTOR: ¡Que Satanás os funda y os confunda!

INÉS: Y a ti, que Dios te ampare. Un rayo fulmina el televisor, que deja de funcionar. Cesa la salmodia, y la campana. Y las sombras se desvanecen. (Campos García, 2009b: 110-111).

Aparte de la escena final, los grandes acontecimientos del mito hispánico son igualmente parodiados mediante acciones menores verdaderamente ridículas que arrebatan la dignidad de los personajes y la solemnidad habitual de los dramas donjuanescos. El desafío de la autoridad se transforma aquí en la provocación sexual que doña Inés inicia intencionadamente con la excusa de que una cucaracha se ha colado en su vestido. Con el tiempo, don Luis Mejía descubre que el desnudo de la novicia fue intencionado gracias a la autopsia del insecto.

Asimismo, el combate entre este y don Juan se libera a través del teléfono móvil, un duelo casi virtual que termina con la muerte del burlador como consecuencia de un envenenamiento del vinagre de una ensalada. Y, finalmente, la llegada del rector, llena de misterio y afectación en las obras clásicas, es degradada mediante bromas y comentarios banales sobre la muerte y el más allá. Cuando don Juan escucha el sonido de alguien llamando a la puerta, afirma creyendo que es don Gonzalo: “Entrar por la puerta, qué vulgaridad. Lo suyo es que los muertos entren por las paredes. [...] De hecho, lo único que me atrae de estar muerto es no tener que andar pendiente de las llaves” (99).

El dramaturgo consigue acentuar la parodia del mito más influyente de la literatura europea mediante situaciones jocosas en los momentos eróticos, diálogos desvergonzados de contenido sexual, dobles sentidos y bromas sobre las torpes artes amatorias del nuevo don Juan. El gag cómico también se logra con los comentarios del burlador parodiándose a sí mismo o de otros personajes que explicitan la urgente necesidad de renovación de su figura y de los valores que encarna, como insinúa don Luis a don Juan en su última conversación telefónica:

JUAN: Me había hecho a la idea de un cementerio más escenográfico. Un panteón a juego con el desafío. Aunque, vito lo visto, ya me daría por muy bien servido con un rector de mármol al que poder dirigirme con propiedad.

LUIS: ¿Una estatua?

JUAN: Pues sí, una estatua. Que un invitado de piedra siempre da nivel.

LUIS: Tienes que actualizarte. (Campos García, 2009b: 90).

Estos recursos humorísticos son bastante similares a los que empleó previamente el dramaturgo para la reescritura en clave paródica del misterio de la Santísima Trinidad. *A ciegas* materializa el acto metafísico de la creación a través de una situación tan insólita como cotidiana. En plena contienda y sin un ápice de luz, un hombre está a punto de dar a luz con la ayuda de otro hombre y un ser de otro planeta. Bajo este disparatado contexto, Jesús Campos congrega en estos personajes al Padre, Hijo y Espíritu Santo, este último portador del conocimiento que guía el mundo, para que engendren una vez más, según la idea del eterno retorno, el universo y el hombre.

Jesús Campos sometió a un proceso de deformación paródica uno de los mitos más trascendentales de la creencia cristiana mediante un procedimiento bastante habitual en su teatro, consistente en diseñar una situación aparentemente improbable y desconcertante en la que los personajes, contraviniendo la lógica interna, actúan con absoluta normalidad y cotidianidad. En *A ciegas*, el dramaturgo convierte la idea metafórica del alumbramiento del mundo en un alumbramiento literal que deberá consumir el hombre parturiento. Esta situación que ya genera humor por sí misma da pie a numerosas escenas cotidianas que simulan las peleas absurdas de un matrimonio convencional. Con el propósito de ayudar en el parto, El Otro realiza pequeñas acciones domésticas que van desde recolocar un almohadón a cocinar un caldo de gallina. Mientras tanto, El Uno, reacio a los cuidados y a las muestras de afecto, se entretiene con reflexiones filosóficas que su compañero de aventura no comprende.

La grandilocuencia de estos comentarios y la trascendencia del acto extraordinario que supone la creación se malogran precisamente con los momentos de cotidianidad, que

no solo restan solemnidad al nacimiento del mundo, sino que originan un continuo enfrentamiento de alto resultado cómico entre ambos personajes. A esto, habría que sumarle los quejidos afectados, casi orgásmicos, del hombre embarazado por los dolores del parto que irrumpen con brusquedad las cavilaciones filosóficas y, por supuesto, la llegada del extraterrestre, cuya encarnación del espíritu santo hace que la parodia alcance los momentos más álgidos.

Todo intento de seriedad es rápidamente abortado, incluido el final de la obra que revela una versión bastante patética de la Santísima Trinidad. La recuperación de la luz muestra a unas deidades sentadas sobre un cubilete de feria proyectándose hacia el infinito y al extraterrestre sujetando una marioneta con forma de paloma blanca, una estampa que recrea de manera irrisoria la tradicional iconografía pictórica vinculada a este episodio bíblico. Jesús Campos ha creado a unos dioses más humanos que celestiales, visiblemente cansados por el peso de la historia y derrotados por el resultado siempre imperfecto –a su imagen y semejanza– del hombre.



A ciegas. Museo del Ferrocarril, Madrid, 1997.

5.6. Transgresión de géneros y formas

Recién estrenada su obra *Es mentira* en la década de los ochenta, Jesús Campos afirmaba en una entrevista con José Monleón (1980a: 136) que su corpus se caracterizaba por la utilización indiscriminada de todos los géneros y las formas teatrales, ya fuese el sainete, la tragedia o el absurdo. Y en un encuentro con la revista *Primer Acto* manifestaba de la misma manera su gusto por la renovación:

Desde luego no soy escritor de una sola cuerda, con lo que no entro en que eso sea bueno ni malo. Cada uno de mis textos, presenta una forma propia que responde a lo que se dice y la historia que utiliza. Por supuesto que habrá elementos comunes en todos ellos, pero en líneas generales, cada uno tiene su propia entidad, no son repeticiones de un mismo molde. Para que te hagas una idea, Drama Bíblico, Drama naturalista, vodevil, policiaca, revista musical, ficción, café-teatro, “collage”, hiperrealista, sainete, humor negro... etc., etc., podrían ser poco más o menos los apellidos de mis textos. Partiendo de esto, comprenderás que, necesariamente la imagen que el lector o espectador forme por el conocimiento de uno de ellos, habrá de ser parcial, pero esto a mí no me preocupa, es lógico que así sea, y me preocuparía lo contrario (Campos García en *P.A.*, 1975: 36).

A lo largo de su carrera el autor ha ido ampliando la lista de géneros y contenidos con los que ha trabajado, como demuestra un conjunto teatral tan variado y dispar por el que ha sido calificado de vanguardista en más de una ocasión. La continua experimentación de formas supone que cada obra constituya una ruptura con la anterior (Campos García en Lara, 1997: en línea). Se aventuró con el happening –*Sábado, sábado, sábado, sábado, sábado, sábado, eternamente sábado para cazar*–, el café teatro –*Qué culta es Europa y qué bien arde*– y el teatro ritual –*Nacimiento...*– allá por la década de los setenta, mientras que probaba suerte con el drama musical –*Blancanieves...*– y el género policiaco –*Matrimonio...* y “Peso muerto”–. También se aproximó a las formas del teatro onírico –*Es mentira*–, del sainete –*En un nicho amueblado*–, del tablado de marionetas –*La fiera corrupta*– y del auto sacramental –*A ciegas*–, al mismo tiempo que con sus piezas breves revisaba el género chico –entremeses y mojigangas de *Entremeses variados*–, el collage –*Nacimiento...*– y el monólogo –*Danza de ausencias*–, así como también experimentaba con las nuevas modalidades del teatro corto, ya fuesen minipiezas de apenas unos segundos o acciones brevísimas sin palabras.

Es por este motivo que la especialista Virtudes Serrano (2012: 57) definió a Campos con mucho acierto como un autor que siempre será nuevo, al igual que hacía García Teba (2002: 289-290) cuando destacaba la diversidad de formas como una característica fundamental de la producción de Campos García:

Y a estas materias les da cabida en cauces formales variadísimos como la farsa, el cuento, el teatro del absurdo; recupera géneros muy marcados por la tradición como el vodevil, el musical, el drama histórico o el auto sacramental, descontextualizándolos, eso sí, y otorgándoles una función y un sentido nuevos. En correlación con los géneros, también los tonos y estilos son de lo más variopinto: alegórico, realista, grave, fantástico, humorístico... Y en toda esa amalgama, lo único imprescindible es que exista una comunión entre una forma y un contenido, que ambos sean solidarios hasta el punto de que no pueda concebirse el uno sin el otro.

La cabeza del diablo constituye un claro ejemplo de lo que venimos exponiendo, pues es una obra única en toda su producción. A diferencia de otros procesos de creación en los que el autor había retomado géneros previamente trabajados, como el sainete o la farsa, fue la primera y última vez que Campos ensayó el drama historicista, motivo por el que Virtudes Serrano (1999: 8) calificó la tentativa como “un eslabón más de la cadena de tentativas y de hallazgos que viene elaborando su autor”.

También es habitual que la diversidad de estilos se manifieste incluso dentro de un mismo espectáculo. *Danza de ausencias* combina libremente diferentes géneros sin restar coherencia interna al conjunto, dado que la tematización de la muerte ya funciona como hilo conductor de esta composición y cada monólogo, por tanto, posee la suficiente autonomía como para ser representado en solitario. De hecho, la elección de un género distinto para cada texto breve incrementa la sensación de encontrarnos ante historias independientes, ante personajes de procedencia dispar, como en las danzas medievales, que en un determinado entorno se expresan como corresponde a los parámetros del género designado. De tal manera, la “Danza de la chatarra” y “Danza de los veraneantes” se acercan más al sainete y al costumbrismo, mientras que “Danza para violín y revólver” a la alta comedia y “Danza de la última pirámide” a la tragedia (Campos García en Serrano, 2012: 58-59).

Al margen de los espectáculos formados por piezas breves, que ofrecen mayor flexibilidad con la disposición y la combinación de formas, como ocurriría con *Entremeses variados*, otras composiciones del autor tienden a la experimentación con diferentes géneros dentro de un único acto escénico. Este procedimiento, que podemos denominar como el mestizaje de estilos, consistiría en la integración de varias estéticas o géneros teatrales aparentemente opuestos que el dramaturgo a lo largo de la obra fusiona o bien inicia con uno y lo transgrede hasta derivar en el otro. En una reciente entrevista con motivo de su último estreno, Campos García (en Largo, 2016: 12) hacía mención a esta característica que ha definido su teatro desde los primeros años de su carrera:

[...] no solo acostumbro a transgredir los géneros sino que además me gusta fusionarlos, o mejor, contaminarlos. En realidad, lo que ocurre es que tiro de lo que tenga a mano para dramatizar lo que haya que dramatizar, sin reparar en purezas de ningún tipo. [...] en mayor o en medida, es lo que he venido haciendo desde mi primer estreno allá por los años 70: injertar estilos. Un recurso que cuanto más utilizo, lejos de resultarme manido, siempre sorprende ofreciéndome nuevas vías de indagación.

Probablemente es *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú* la obra que mayor número de formas dramáticas combina en un mismo espacio escénico. En la crítica del espectáculo, Ángel Berenguer (2006: 495) enumeraba las múltiples fórmulas que había fusionado el dramaturgo, que iban desde el ceremonial, la comedia realista y el teatro de narrador hasta las formas oníricas y alegóricas. El propio Campos ampliaba la nómina en la autocrítica publicada en el *ABC*, donde manifestaba: “ritual, naturalismo, flamenco, surrealismo, humor, música rock, gregoriano... son materiales cogidos de la calle, algo así como los desperdicios que, desde el cubo de la basura, pueden aclararlos cual fue el almuerzo” (1976a: 54). Y en el “Cuaderno de bitácora” de este collage de cuadros que fue *Nacimiento...* señalaba el sainete, el realismo mágico, el guiñol y hasta la coral²⁴³.

El teatro ceremonial se manifiesta en casi toda la obra e incluso en el título que, como afirma Manuel Pérez (2006: 501), advierte de la naturaleza sacrificial de la acción. Cada ciclo existencial, que se corresponde con el nacimiento, la infancia y la madurez, son presentados como ritos comunes a cualquier ser humano y presentados, por tanto, con la solemnidad que merecen. La primera y la última escena es recurrente en rasgos de característicos del teatro ritualizante, como la vestimenta negra, la oscuridad, el tono serio y el valor simbólico de las acciones. Frente al tono de estos episodios, la infancia se dramatiza a través de formas asainetadas, que detectamos por la incorporación de tipos costumbristas y el remedo del habla popular andaluz, pero también a través del mimo y de lo onírico para expresar el trauma de la guerra. En cuanto al crecimiento y la madurez, el autor se sirvió de la farsa grotesca para representar el enfrentamiento generacional y la celebración del matrimonio, una evolución vital que el autor desnaturaliza a través del grotesco. En definitiva, tal y como apunta el especialista Cornago Bernal (2000: 72-73), el montaje fusionaba la fuerza expresionista con el elemento grotesco y el ritual para crear

²⁴³ Prescindimos de la cita bibliográfica porque El “Cuaderno de bitácora” de *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú* es un documento inédito que el autor ofrece en su página web en el siguiente enlace: <<http://www.jesuscampos.com/obras-de-teatro/nacimiento-pasion-y-muerte-de-por-ejemplo-tu.html>>

cierto clima surrealista que expresaba el devenir histórico y vital de los españoles afectados por la Guerra Civil y la dictadura.

Con el tiempo, el autor cayó en la cuenta de que a partir de este montaje había ido revisando los géneros en buena parte de su producción, aunque no fuese consciente del procedimiento:

No lo hice a propósito, pero lo hice. Ahora, con algunas obras a mis espaldas, tengo claro que, sin proponérmelo, he ido revisando los géneros teatrales, poniéndolos en cuestión. Ya en mi primer montaje, *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú*, como si avanzara lo que después sería el conjunto de obra, había escenas rituales, junto a otras sainetescas, oníricas, naturalistas, farsescas o de guiñol. Cada discurso requiere un tratamiento, y cada tratamiento acaba haciendo su propio discurso. Que yo recuerde, tengo por ahí: algunos dramas naturalistas, sainetes o neosainetes, un espectáculo hiperrealista, un autor sacro, también alta comedia, danzas medievales –una de corte trágico–, alguna pieza onírica, un drama histórico, un par de espectáculos infantiles –uno musical, otro de marionetas–, una pieza brechtiana... Vamos, un surtido (Campos García en Serrano, 2012: 57).

En el plano estético, por otra parte, *Es mentira* resultaría una pieza expresionista, pero a medida que avanzan los diálogos y se generan nuevas situaciones insólitas la obra se dirige hacia una especie de surrealismo que oscila entre el absurdo y el sainete (García Teba, 2002: 300). Y lo mismo sucede con *Matrimonio...*, en la que se mezcla el absurdo con el costumbrismo y lo policíaco con lo alegórico, y con *Naufregar en Internet*, una comedia que combina igualmente escenas costumbristas con otras policíacas, especialmente en las conversaciones entre el protagonista y su mujer (Pérez, 2000: 17).

Dentro de este mestizaje, yuxtaposición o contaminación de géneros, según sea el caso, encontramos cierta predilección en la producción de Jesús Campos por conjugar las formas del sainete con otras fórmulas dramática, cuyo resultado el dramaturgo adereza con el teatro del absurdo. Las formas de la tradición más popular, a pesar de la aparente tosquedad, guardan una fuerza liberadora que Campos supo aprovechar y que Peter Brook (1993: 89) explicaba de la siguiente manera:

Está claro que la porquería es lo que principalmente da filo a la rudeza; lo sucio y lo vulgar son cosas naturales, la obscenidad es alegre, y con estos elementos el espectáculo adquiere su papel socialmente liberador, ya que el teatro popular es por naturaleza antiautoritario, antipomposo, antitradicional, antipretencioso. Es el teatro del ruido, y el teatro del ruido es el teatro del aplauso.

Esta estrategia de combinar con maestría las formas populares con las vanguardistas es la que desarrolló ya en obras primerizas, como *En un nicho amueblado*, sobre la que afirmaba Campos García (en *P.A.*, 1975: 35):

[...] es una pieza amarga, yo al menos la entiendo así. Está construida según los cánones de nuestro sainete, claro que todo es más borroso, existen unos elementos absurdos, que finalmente encajan o se justifican dentro de cierta “lógica”. Hay sí, una ambivalencia que responde a mi modo de ver la verdad, y que nada tiene que ver con la precisión matemática que necesitan las verdades absolutas.

En esta pieza, y en otras como *A tiro limpio*, *A ciegas* o “Danza de la chatarra”, el dramaturgo toma del sainete el aspecto satírico-costumbrista, sobre todo en el gusto por el chiste, la presentación de situaciones ridículas y la proclividad a un lenguaje humorístico lleno de expresiones populares, distorsiones, dobles sentidos o palabras malsonantes (Pérez-Rasilla, 2008: 973-974). Sin embargo, Campos somete a un proceso de depuración las formas del sainete, principalmente porque sus obras cuentan con una intención crítica mucho más elevada que la del sainete tradicional y un mayor compromiso con la realidad que suprime directamente el tono complaciente y adoctrinador del viejo sainete. Aparte de una indudable superioridad estilística e intelectual con respecto al género original, las piezas asainetadas de Campos sustituyen el final tranquilizador por uno generalmente trágico que dota a la obra de mayor alcance social y compromiso político.

En el comentario de *En un nicho amueblado*, José Monleón (1980: 131-132) llegó a vincular esta transgresión de las formas clásicas del sainete con el espíritu crítico del autor y su cuestionamiento del sistema establecido:

El tomar el sainete como punto de partida, y llegar a violentar sus reglas tradicionales [...], no deja de ser una lúcida ilustración de las relaciones entre el fondo y la forma. Porque es la visión crítica que tiene Campos de la sociedad española, su antagonismo a las ideas conservadoras, lo que, de un modo lógico, le lleva a transformar su comedia en algo así como en un sainete, en un juguete macabro en lugar de un juguete cómico.

En *A ciegas*, por el contrario, el dramaturgo subvirtió este género fusionándolo con el auto sacramental. Para ello, mantuvo el componente costumbrista de las formas populares y las combinó con la dimensión alegórica propia del universo barroco, como explica en el “Cuaderno de bitácora” de la obra:

Las referencias a Platón y a Sócrates que hace El Uno, o a Colón y a Aníbal que hace El Otro, me ponen sobre aviso de que algo que tiene que ver con la no identidad se está cocinando, y de que, aunque, por una parte, la obra transita por conductas cotidianas que rayan en el naturalismo, por otra, crece un no sé qué alegórico que me remite a las formas del Nuevo Teatro que con tanto cuidado traté de evitar en mi juventud; vamos, que la cosa iba de fusión: los símbolos del barroco camuflados tras los juegos del sainete; dos de los grandes géneros del teatro español (Campos García, 2008b: 135-136).

La asimilación del modelo calderoniano se correspondería, según el estudio de Mariano de Paco (2001: 369) sobre la presencia del auto sacramental en el teatro del siglo XX, con la tendencia dramática que construye una antítesis de las ideas religiosas para subvertir el orden que estas establecen “manteniendo la preocupación por las limitaciones y el destino del ser humano”. *A ciegas* mantiene como rasgos inherentes del género la representación de un acto teologal y la encarnación de realidades cristianas o metafísicas pero en personajes físicos, así como el alcance trascendental del asunto tematizado. Sin embargo, como anuncia el largo subtítulo “Auto sacro de realismo inverosímil o de la irrealdad verosímil”, el autor llevó a cabo la renovación de esta modalidad teatral prescindiendo de algunas de las características fundamentales, como el enaltecimiento de las ideas religiosas, y transgrediendo otras.

La parodia mordaz del misterio de la Santísima Trinidad que supone *A ciegas* se aleja en todos los sentidos de la intención didáctica del auto sacramental. Se trata de un auto sin sacramento ni doctrina, donde la deconstrucción e inversión del género culto se obtiene mediante el proceso de degradación del mito cristiano y la inserción de escenas costumbristas que dan lugar a un clima propio del teatro absurdo. El tratamiento jocoso y los elementos desconcertantes son los rasgos que, según García Teba (2002: 302), pondrían en relación la obra de Campos con la tradición del auto laico y, según Cristina Santolaria (1997a: 22), con la del autor bufo, ambos conceptos acertados.

Jesús Campos violenta la forma primitiva del auto calderoniano para explorar nuevos cauces de comunicación estética, por lo que podemos hablar de un modo de innovación que toma punto de partida la tradición teatral, como ya vimos en el capítulo tercero en relación con la poética del autor. En la entrevista con la revista *En sentido figurado* que tuvo lugar en 2010, el dramaturgo echaba la vista atrás y afirmaba sobre su producción: “si tuviera que definir mi obra de forma global, diría que juego a reescribir los géneros: fundiéndolos, extremándolos o transgrediéndolos, pero partiendo siempre de las tradiciones” (en Bueno, 2010: 19).

Ambas obras, como comentábamos, presentan una clara influencia del teatro del absurdo, una de las claves estilísticas del autor que no siempre ha reconocido:

Hace algún tiempo, allá por los cincuenta, un crítico teatral dijo de mí que era un autor beckettiano, y la verdad es que no supe cómo tomármelo, por no saber quién era ese tal Beckett. Años después, conforme le fui conociendo, al no encontrar la semejanza, llegué a pensar que tampoco él debía conocerlo demasiado. Lo más probable es que referidas al teatro rutinario de la época, todas las obras en su opinión “raritas” venían a ser iguales; de ahí que me galardonara con tal adjetivación. Sin embargo, ahora, con mayor perspectiva, cuando mi teatro está más distante aún de la obra de Beckett, puedo aceptar, aunque por distintos motivos, que el crítico en cuestión no andaba del todo descaminado (Campos García, 2006i: en línea).

Con el tiempo, Jesús Campos asumía esta atribución como un rasgo distintivo de su producción, si bien entendiendo que el absurdo era, más que un género, una forma de ver la realidad que, según su concepción teatral, ensamblaba a la perfección con el sainete (Campos García en Martín Bermúdez, 2001: 127). La primera obra del autor, *Tríptico*, editada dos años después de que *Primer Acto* publicara *Esperando a Godot* (nº 1, 1957), reproducía la idea beckettiana de la existencia como un acto de espera, aunque en la propuesta de Campos la aparición del ser redentor abre un nuevo espacio de significación que dirige la acción hacia otro sentido que nada tiene que ver con el teatro absurdo francés.

No podemos afirmar, por consiguiente, que Jesús Campos transcriba miméticamente las formas estéticas de este movimiento, exceptuando ciertas coincidencias, como la similitud entre el adiestramiento de *Nacimiento...* y la relación entre Lucky y su criado Pozzo (Fernández Insuela, 2012: 24). Lo que propone el dramaturgo consiste más bien en la asimilación e incorporación de diferentes elementos que contravienen la lógica para crear un clima absurdo que presida toda la obra. Según relata Campos García (en *P.A.*, 1975: 35), *Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura* fue el primer texto que lograba un clima semejante al absurdo, aunque sería *En un nicho amueblado* el que definió definitivamente este camino estilístico que bascula entre lo absurdo y lo asainetado.

En ambos textos, así como en otros posteriores –*A ciegas, y la casa crecía* o “Vida social (en lugares comunes)”– nos encontramos con una situación del todo extravagante como punto de partida, cierta sensación de irrealidad en determinados momentos y la reducción del humor a lo absurdo. También es fácilmente rastreable a nivel temático la dimensión existencialista de las obras, tras de las cuales se adivinan los asuntos propios del género, como la soledad, la incomunicación o el vacío de la vida. Sin embargo, el tipo

de humor y de disparate que el dramaturgo pone en marcha hace que su teatro se identifique más con el estilo jardiesco que con el existencialismo francés de las vanguardias de mediados del siglo pasado, especialmente en obras como *y la casa crecía*, cuyo procedimiento dramático se define por la propuesta de una situación extraña que se encamina irremediabilmente hacia el absurdo (Campos García en Siles, 2016: 54).

Además, Campos suprime algunos de los rasgos esenciales de esta modalidad, entre ellos, la dislocación del lenguaje, la pérdida de coherencia en los diálogos o la falta de una construcción dramática racional. Precisamente aquí es donde entra en juego el tratamiento naturalista para equilibrar las posibles incongruencias originadas por el sinsentido de la situación insólita. La yuxtaposición armoniosa de un registro verbal costumbrista, una estructura y una expresión realistas y de un entorno escénico extravagante crean un lenguaje único, un espacio peculiar que funciona con su propia lógica interna para diseccionar las cuestiones consustanciales al ser humano y su sociedad.

Esta peculiar revisión del género se asemejaría en ciertos aspectos a lo que Patrice Pavis bautizó como “Absurdo satírico” (2014: 20), puesto que el dramaturgo únicamente aprovecha las características externas y temáticas de esta modalidad teatral con el propósito de trabajarlas desde la mordacidad. La pieza breve “Las escaleras” es una de las que más se presta al abandono de la razón para crear un mundo que funciona al revés de la lógica convencional, ya que los personajes acuden a solicitar empleos a diferentes empresas que están desesperadamente necesitadas de clientela, una situación que propicia otras cada vez más incoherentes, como que los protagonistas sean contratados para ser enfermos de una clínica:

DOCTOR.- Pues sí que es una lástima. Sin una enfermedad, no puedo darle empleo.
CARLOS.- (*Conteniendo la risa.*) Puedo darme una ducha de agua fría a ver si me constipo. (*Y rompe a reír.*)

DOCTOR.- No diga disparates. Enfermar adrede. ¿No ve que eso al final acaba por saberse? Pues menuda es la ética.

ANDRÉS.- ¡Ya lo tengo! Que te cure la risa (Campos García, 2015: 290).

No obstante, el sentido nunca termina de quebrantarse completamente gracias al punto de vista de Carlos, uno de los protagonistas que ríe constantemente por la evidente pérdida de sensatez de las personas con que se tropieza a lo largo de su aventura. Los comentarios cáusticos y las ironías punzantes sobre el entorno que contempla nos hacen distanciarnos de la maquinaria absurda, lo que aproximaría más la obra a la farsa que a este género. No ocurre así en los textos breves “Vida social (en lugares comunes)” y

“Depende”, dos propuestas que asimilan la tradición del teatro absurdo en la mayoría de sus aspectos, pero sobre todo en lo que se refiere a lo verbal. El dramaturgo lleva a cabo la dislocación de la lógica lingüística convencional mediante unos diálogos faltos de coherencia que finalmente se entienden por la deshumanización del entorno y el sentimiento alienante que invade a los personajes (Santos Sánchez, 2015: 256).

Una vez visto el modo tan personal en que Jesús Campos revisa el teatro del absurdo para erigir una atmósfera muy precisa, continuaremos ahora con el estudio de aquellas obras que de alguna manera quebrantan la estructura original de otros géneros o llevan al límite sus elementos definitorios. *Triple salto mortal con pirueta* y *la reciente y la casa crecía*, e incluso las piezas breves “Pareja con tenedor” y “Danza para violín y revólver”, arrancan la acción con un tratamiento formal y escénico que evoca las formas de la comedia burguesa.

Pero en todas las obras citadas se perciben después de las primeras escenas una serie de elementos discordantes y situaciones sorprendidas que insinúan que nada de lo que allí sucede es lo que parece. Así sucede en “Pareja con tenedor”, donde, al tratarse de una pieza de teatro breve, se desvela en apenas unos minutos la confusión entre la apariencia estética y el desarrollo de la acción. Los diálogos surrealistas y el contenido de los mismos, nada menos que el deseo sexual sádico de uno de los miembros, rompe de golpe la atmósfera de alta comedia que se había creado inicialmente, logrando gracias al contraste un efecto dramático más contundente.

En “Danza para violín y revólver”, sin embargo, tanto la interpretación, el asunto del monólogo como la escenografía respetan las claves de la alta comedia. La diferencia que transgrede el modelo original estriba en el final trágico y la presencia en escena de la figura legendaria de la Muerte. Al igual que la danza, *Triple salto mortal con pirueta* conservó numerosos rasgos de la comedia burguesa que afectaban a todos los niveles escénicos, incluida la interpretación, pues, según relata Muñoz Cáliz (2007a: en línea), *El baile*, película homónima basada en la obra de Edgar Neville, fue el referente para el trabajo actoral. Como en la mayoría de las comedias de este género, la acción transcurre en una vivienda lujosa que pertenece a un matrimonio joven y de buena posición económica, cuyas conversaciones revelan asuntos personales de la pareja, entre ellos, la infidelidad, los celos, la desconfianza o el abandono.

Sin embargo, el dramaturgo incorporó una serie de signos que no terminaban de corresponderse con las coordenadas del género desde el principio de la obra; en primer lugar, porque el espacio difería bastante del habitual salón en que suele transcurrir la acción

dramática. Jesús Campos sitúa a sus personajes en una habitación de matrimonio, un espacio íntimo que nos sumerge en la vida privada de la pareja. La transparencia del mobiliario, las cortinas negras y sobre todo la sangre que impregna toda la alcoba son los principales elementos escénicos que harían cuestionar al espectador la autenticidad de la comedia burguesa.

En segundo lugar, el comportamiento del matrimonio de *Triple...* tampoco coincide con la uniformidad psicológica que caracteriza a los personajes dramáticos de la alta comedia, ni con la mesura y la elegancia que exhiben incluso en situaciones adversas. Las actuaciones impulsivas de Mario y Josefa suponen una desviación, o mejor una ruptura, del modelo original, ya que estos no dudan en mostrar abiertamente la violencia y la rabia que definen su relación. Los comentarios perniciosos, las ironías procaces y las insinuaciones maliciosas que oscilan entre el tono dramático y el cómico no solo rompen con el clima de una comedia de salón, sino que culminan en una escena de agresión física que se aleja definitivamente del género. Al final de la primera parte, Josefa no puede reprimir el odio que le profesa a su marido y lo asesina con brutalidad mientras algunos signos escénicos, como la música clásica y la luz roja, acompañan esta acción violenta para advertir de la irrealidad de la escena.

A partir de este momento, la estructura inicial se repetirá hasta tres veces cuando Mario se despierta en el segundo acto como si nada hubiera pasado. La comedia recupera, entonces, el tono melodramático y vuelve a basarse en el sempiterno asunto de la apariencia social y el adulterio, tan propios del género. La discrepancia que ocasiona esta cuestión conduce a que Mario, un hombre cuyas únicas preocupaciones son el decoro y el dinero, agreda ahora a su mujer. Cuando esta se despierta después del ataque con absoluta normalidad, da comienzo la última parte de la obra, en la que el humor y la ironía han sido sustituidos definitivamente por la tragedia. En esta secuencia final, presenciamos el plan de suicidio de los protagonistas con el que desesperadamente intentan poner fin a la decrepitud física que les espera como consecuencia del virus VIH que han contraído. Incluir una enfermedad de carácter mortal y una tentativa de suicidio contraviene de nuevo la perspectiva amable de la comedia de evasión, ya que estos son asuntos graves que impiden la ligereza y la enajenación de la realidad.

El asesinato final de la obra que se propicia la pareja y el reinicio de la acción en el punto inicial no solo quebranta la tradicional estructura lineal del género que remedió el autor, sino que también contravenía el desenlace conciliador en que triunfan los valores convencionales que defienden instituciones como el matrimonio y el honor. En oposición

a la intención conciliadora y cándida de la comedia burguesa, Campos García indaga en la naturaleza de las relaciones personales y expone sin concesiones el fracaso y la imposibilidad de las mismas bajo unos moldes estéticos que evidencian en mayor medida la artificiosidad de este matrimonio basado en los intereses económicos (Muñoz Cáliz, 2007a: en línea).

El mismo mecanismo es el que llevó a cabo en la última composición, *y la casa crecía*, como afirmaba el dramaturgo en una reciente entrevista:

[...] por una parte la obra discurre por los cauces normales del teatro más convencional, con planteamiento, nudo y desenlace; aunque por otra el desarrollo de esta progresión dramática avanza de escena en escena (numerosas escenas), con sus correspondientes elipsis, lo que se asemeja bastante la estructura cinematográfica [...] podría calificarse de normal, o de normalizado. Y, ¿por qué no decirlo?, de clásico. Cuando el desmadre ha pasado de ser la consecuencia de lo que está dramatizando a ser un objetivo en sí mismo, abordar una obra en el marco de unas estructuras convencionales puede ser de lo más innovador (Campos García en Largo, 2016: 17).

Si bien propone una estrategia dramática diferente a la de *Triple salto mortal con pirueta*, la obra también vulnera los principios fundamentales de una comedia al uso. A diferencia de aquella, en la que el tono cómico es paulatinamente sustituido por el trágico, *y la casa crecía* mantiene el humor durante la obra y hora de representación; es más, llevando al paroxismo el contenido jocoso y el disparate es cómo el autor convirtió una comedia burguesa en una “comedia del absurdo, disparatada, crítica, alegórica y algo financiera” (Campos García en Largo, 2016: 13-14). La situación insólita de una casa que no deja de crecer y las consecuencias que de ello se derivan reducen el humorismo a un absurdo desproporcionado que rompe toda la lógica y la verosimilitud que definen al teatro burgués.

Jesús Campos compuso una escena plena de los elementos tradicionales de la comedia de evasión –un salón lujoso, una clase social adinerada, el gusto por el crecimiento económico y el ascenso social o el tono amable– para después violentarlos con la sucesión continua de situaciones disparatadas, como la aparición de fantasmas, la invasión incesante de objetos extravagantes y el sorprendente aumento de la vivienda de forma autónoma. Esta serie de sucesos carentes de lógica se encaminan hacia un final apoteósico que renuncia igualmente al estereotipado final feliz, reemplazado ahora, aunque en clave de humor, por un cataclismo que destruye la mansión. Todo ello se pone a disposición de la crítica mordaz que realiza el autor sobre el mal funcionamiento de los sistemas financieros y el consiguiente desequilibrio en la repartición de los bienes, un

asunto grave que nada tiene que ver con el entretenimiento frívolo de las comedias convencionales.

Además del género que nos ocupa, el dramaturgo ha sometido otras formas de la tradición a un proceso de subversión o innovación. Entre sus piezas extensas, *La cabeza del diablo* constituye una revisión del teatro histórico que acerca la obra al drama mitológico y hagiográfico. Jesús Campos compone una propuesta dramática híbrida al situar a su personaje a medio camino entre la historia documentada de una época y la leyenda que persiguió al papa científico. El rigor del género histórico se desquebraja como consecuencia de la presencia del pacto diabólico, la aparición de Aben Masarra y la inclusión de numerosos personajes irreales y acciones ficticias. Por tanto, entendemos que *La cabeza del diablo* se asemeja más al concepto de drama historicista en el sentido que le dio Rodríguez Méndez, es decir, una manipulación de la historia para presentar una idea (Romera Castillo, 1999: 24-25). Por este motivo, la obra es histórica, según la tesis de García-Manso (2013: 40-41), solo “en la medida en que hay una base histórica y sucesos reales sobre los que invita a reflexionar desde una perspectiva contemporánea”.

Por lo que se refiere a su teatro breve, el autor se plantea la revisión del viejo entremés en el espectáculo antológico *Entremeses variados*. La mayoría de las piezas conservan el minimalismo de la puesta en escena, la intención satírica y la comicidad que caracterizaban a este subgénero chico. Sin embargo, Campos García modernizó las piezas entremesiles dotándolas de la autonomía de la que carecían siglos atrás y de una mayor carga política. Cada obra puede ser representada de manera independiente, ya que son altamente diversas en estilo, escenografía y temática. Además, el tratamiento formal de las piezas responde a filtros estéticos muy dispares, entre los que podemos encontrar el hiperrealismo, la farsa, el lirismo o lo grotesco, de manera que el único nexo de unión del espectáculo es el componente social.

Es posible definir el montaje *Entremeses variados* como una revisión de la tradicional “folla”, en tanto que la obra de Campos es una composición heterogénea formada por composiciones breves de naturaleza cómica y satírica que van desde el entremés y la loa hasta cualquier otra manifestación de género chico (Buezo y Plaza Carrero, 2008: 117)²⁴⁴. Este tipo de compilaciones solía terminar la función con una pieza divertida de carácter festivo y deliberadamente disparatada, que en el caso de Campos se

²⁴⁴ Según la definición de la RAE, la folla es una “diversión teatral, de carácter improvisado, compuesta de varios pasos de comedia inconexos, mezclados con música”. Consultado en línea en: <<http://dle.rae.es/?id=IAWPjX3>>

tradujo en una mojiganga barroca que cerraba la sucesión serial de los entremeses para burlarse explícitamente de la cultura esnob del siglo XXI. Asimismo, el conjunto antológico *¡breve, breve, brevísimo!* retoma el entremés como forma predilecta en algunas de sus piezas, que podrían agruparse en una nueva “folla” (Campos García, 2011f: 58) y que el autor actualiza mediante la combinación de elementos farsescos y metateatrales.

Al margen de los modelos áureos, podemos localizar otros intentos de renovación y trasgresión de los géneros en su teatro para la infancia y la juventud. Seguramente por estar dirigida también a un público mayor edad, *La fiera corrupta* modifica algunos de los rasgos inherentes a los cuentos tradicionales. En lugar de describir el periplo de un protagonista a través de múltiples adversidades y enfrentamientos con enemigos que por fortuna superará, Jesús Campos presenta el declive de un personaje que se encamina fatalmente hacia su propio fin. Como expone Muñoz Cáliz (2007: 712), el hecho de que la heroína acepte las drogas desvía la propuesta de Campos de las funciones paramétricas que estableció Vladimir Propp (1971). El binomio “prohibición-transgresión” es deconstruido cuando la joven no rectifica su comportamiento, una decisión que desobedece las funciones posteriores del modelo de Propp. La ruptura del esquema inicial implica que la acción queda abierta a cualquier opción, incluida la más injusta, manifestando así que una realidad tan feroz como el mundo de las drogas no atiende a la magia de los cuentos. A diferencia de *Blancanieves y los siete enanitos gigantes*, que preserva el tono amable y esperanzador, el dramaturgo resuelve la historia con la muerte trágica de la protagonista para concienciar a los jóvenes a las que estaba destinada la obra.

En último lugar, no deberíamos olvidar, aunque sea más una estética que un género, la predisposición de muchas de las obras de Campos García a la transgresión y redefinición del realismo. El tratamiento formalmente realista o hiperrealista no se identifica con el concepto tradicional de dicha estética, ya que el autor desestabiliza la verosimilitud dramática incluyendo elementos fantasiosos que dificultan el discernimiento entre la realidad y la ficción. En su teatro convive de diferentes maneras lo real con lo onírico, lo tangible con metafísico y lo lógico con lo irracional. Se trata, en definitiva, como lo definió el profesor Fernández Insuela (2015: 376-377) en el estudio preliminar del último bloque de piezas de la antología *¡breve, breve, brevísimo!*, de entender el “realismo en libertad”:

[...] defiende un concepto muy amplio de realismo, en el que no solo tiene cabida lo que existe o podría existir físicamente –aunque sea inventado–, sino también todo lo

que pertenece al mundo de la imaginación. Se aleja del mimetismo tópico de la visión realista, porque para él tan real es lo tangible o verosímil como lo soñado por alguien, aunque este sueño no pudiera materializarse por ir en contra de las leyes físicas de los muy variados elementos de la existencia terrena. [...] en algunas –pocas– piezas que se pueden considerar al modo convencional realistas, siempre la acción trasciende lo meramente denotativo y realista, pues los elencos que la conforman adquieren una significación simbólica, trascendente. Y aunque muchas de sus obras se inspiren directamente en la realidad contemporánea del autor [...], el modo de tratar o de organizar esos hechos acostumbra a apartarse del realismo mimético.

El procedimiento técnico más reincidente en el teatro de Jesús Campos estriba en la incorporación personajes ficticios o situaciones extrañas que originen la ruptura momentánea o definitiva del mimetismo. Sin embargo, el autor utiliza el recurso de una manera peculiar porque el extrañamiento ante la aparición repentina de circunstancias fantásticas solo sobreviene al espectador. Los personajes perciben estos elementos como realidades normales y naturales que no vulneran en ningún momento la lógica interna de su entorno ni de su comportamiento. El extraterrestre de *A ciegas*, el dragón y el caballero San Jorge de *La fiera corrupta* o los difuntos de *y la casa crecía* constituyen un espacio fantasmagórico que se enfrenta con el fuerte carácter naturalista de las obras, que se mantiene hasta el final de la obra al no perturbar el devenir de los personajes ni suscitar una mínima reacción en ellos.

Otras veces el dramaturgo subvierte las formas del realismo mediante la irrealidad que proyecta la mente el personaje –las alucinaciones de Gerberto en *La cabeza del diablo*, de Matilde en *Es mentira* o de Daniel en *Naufragar en Internet*– o bien mediante situaciones improbables –el encuentro entre dos seres invisibles en “Almas gemelas”– que proponen una apariencia escénica y textual hiperrealistas. Finalmente, en otras obras Campos García cuida todos los códigos del realismo a excepción de los escénicos, de manera que algunos dispositivos escenográficos rompen la ilusión realista desde el inicio de la obra –*Entrando en calor*, *Triple...*, *Matrimonio...*– o a medida que avanza la acción –*Naufragar en Internet*, *Patético...*, *y la casa crecía*–. En este sentido, hasta la obra de mayor intención hiperrealista, *7000 gallinas y un camello*, forzaba los límites de la estética con la introducción de sutiles símbolos escenográficos –las escalinatas, las esculturas renacentistas y el maniquí vestido de traje al fondo de la escena– que contrastan intencionadamente con el minucioso paisaje avícola para activar las reminiscencias de un pasado si no superior, menos deshumanizado.

5.7. El elemento farsesco

Si en apartados anteriores veíamos cómo el sainete era uno de los géneros que el autor revisaba con mayor asiduidad, la farsa es otra forma no menos recurrente en el teatro del autor que podemos localizar desde sus primeras creaciones. Jesús Campos asimila los elementos tradicionales de este género popular para burlarse de la razón y deformar sistemáticamente la realidad del hombre. Bajo este propósito, el autor se vale de la bufonada, lo grotesco, la sátira y la sal gorda, recursos que combina con una situación inverosímil o extraña. La comicidad de sus farsas suele cimentarse en la payasada, la grosería y la irreverencia, aunque también se persigue el ingenio verbal, rasgo idiosincrático de la producción de Campos García que otorga a sus piezas un estilo lingüístico más refinado del que podemos vislumbrar en el género original.

A menudo sus personajes son víctimas de una maquinaria absurda y alienante de la que no tienen posibilidad de escapar, de modo que, coincidiendo con la nómina de rasgos farsescos que estableció Pérez Rasilla (2008: 981), son seres carentes de una identidad definida que asisten a un proceso de deshumanización por el que son reducidos a una profesión –“La juventud es el futuro”–, a una posición social –“Las escaleras”– o incluso a la nada –“Vida social (en lugares comunes)”–. Para arrebatarse al personaje de su humanidad y degradarla, por lo general Jesús Campos emplea dos procedimientos diferentes: el uso de marionetas o muñecos que imitan modelos humanos de manera grotesca y la animalización del individuo.

Un buen ejemplo de la primera técnica lo encontramos en una de las escenas de *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú*, en la que tres muñecos gigantes sustituyen a las figuras paternas de la escena anterior. Los fanticos reproducen el comportamiento represor de unos padres que acallan el espíritu soñador de sus hijos y sus aspiraciones vitales. La imitación de los guiñoles se lleva a la hipérbole mediante la repetición de ruidos histriónicos, la ejecución de movimientos cortantes, la modulación repentina del volumen de la voz y la emulación del soniquete propio de la muñequería. En el siguiente fragmento es posible apreciar las exageraciones de la interpretación y el tono bufonesco gracias a la explicitación de las onomatopeyas, la duplicación de los signos de exclamación y la repetición de palabras o fórmulas completas que restan entidad a su discurso:

GIGANTE PADRE DE ÉL.- Cría cuervos y te sacarán los ojos.

GIGANTE MADRE DE ÉL.- Tenga usted hijos para esto.

GIGANTE MADRE DE ELLA.- Diga usted que sí.

GIGANTE PADRE DE ÉL.- Mi hijo, que se quiere ir a Rusia.

GIGANTE MADRE DE ÉL.- ¡A Rusia?
 GIGANTE PADRE DE ÉL.- ¡¡A Rusia!!! A Rusia con la excusa del partido del Madrid.
 GIGANTE MADRE DE ÉL.- Veintisiete años criando un hijo para esto.
 GIGANTE MADRE 2ª DE ELLA.- ¡Ay! ¡Ay, mi hija, que va por el mundo sola!
 ¡Ay, mi hija de mi alma, que no se me casa! ¡Ay, mi hija de mi alma, que se me mete a puta!
 GIGANTE PADRE DE ÉL.- Como lo coja, lo mato.
 GIGANTE MADRE DE ÉL.- Cómprale la moto y verás como se queda.
 GIGANTE PADRE DE ÉL.- ¿Una moto a ese sinvergüenza? ¡Lo mato! ¡Lo mato!
 ¡Lo mato!
 GIGANTE MADRE DE ÉL.- Sí, una moto que haga porrrrorrorroooooommmmm, porrrrorrorroooooommmmm, porrrrorrorroooooommmmm..., y verás como se queda.
 GIGANTE PADRE DE ÉL.- ¿Una moto que haga porrrrorrorroooooommmmm...?
 GIGANTE MADRE DE ÉL.- Sí, una moto que haga porrrrorrorroooooommmmm..., y verás como se queda.
 GIGANTE PADRE DE ÉL.- ¡Lo mato! ¡Lo mato! ¡Lo mato!
 GIGANTE MADRE DE ELLA.- ¡Ay, mi hija! ¡Ay, mi hija, que se me mete a puta!
 GIGANTE PADRE DE ÉL.- ¿Porrrrorrorroooooommmmm...? ¡Lo mato!
 GIGANTE MADRE DE ELLA.- Cómprele usted a mi hija, que tiene un culo muy rico y le va a durar más que la moto.
 GIGANTE PADRE DE ÉL.- ¡Lo mato!
 GIGANTE MADRE DE ELLA.- A mi hija, señora, que le compre a mi hija.
 GIGANTE PADRE DE ÉL.- ¡Huy, huy, huy, huy, huy!
 GIGANTE MADRE DE ELLA.- Cómprale la moto o el culo de la hija de esta señora. Cómprale lo que sea para que se quede (Campos García, 1976: 156-159).

En lo que respecta al segundo procedimiento, y a diferencia del primero, debemos señalar que Jesús Campos ha acudido con mayor regularidad a la animalización del personaje como forma de cuestionamiento de las normas sociales y morales, especialmente en las obras de su primer bloque teatral. Hacia el final de *En un nicho amueblado*, el más joven de la familia, Pepito, es tratado como un can al que es preciso domesticar. La imposibilidad de controlar la procacidad y la vitalidad del niño, características negativas para la familia, hace que la madre le coloque un bozal y lo encierre en una habitación con una correa para reprimir su irreverencia y corregir su comportamiento indisciplinado, de la misma manera que aplacarías las sublevaciones cualquier sistema opresor. En la última escena, Pepito logra desprenderse del bozal que lo silenciaba y se revela contra la familia desvelando la farsa que todos interpretaban al mismo tiempo que salta de un lado al otro del salón, ladra a los demás personajes e incluso muerde a uno de ellos. El joven se deshace de los elementos caninos que le habían impuesto, pero asume la esencia animal en su manifestación más salvaje e incontrolable para destruir definitivamente los valores humanos con los que nunca comulgó.

También en *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú* presenciamos el intento de domesticación de un ser humano que imita a todos los niveles la instrucción de un perro, aunque esta vez con un resultado exitoso. La mujer que protagoniza el primer ritual del alumbramiento mantiene una postura corporal canina que ordena el instructor a través de una cadena que la mujer lleva alrededor del cuello. La imagen reproduce una situación de supremacía en la que el hombre se sitúa de pie sujetando con fuerza la correa a la izquierda de la mujer, quien permanece de rodillas esperando las órdenes de su dueño. En contraposición a la animalización de *En un nicho amueblado*, no se trata únicamente de la privación de los rasgos antropomórficos como metáfora de una realidad social, sino de identificar el adiestramiento de un can con el aprendizaje vital de un individuo, al que se instruye en el dolor y el sufrimiento que sobrevendrán con la existencia, como relata el narrador de la obra:

NARRADOR.- Podía doler todo el universo, o sólo la aspereza con la que la envolvían... Qué pueden importar las dimensiones, cuando estás soportando todo el dolor que eres capaz de imaginar. Y supo amargamente que su boca era amarga. Aquella bocanada de aire ardiente con la que le crecieron ortigas en el pecho mientras por sus mejillas rodaban lágrimas de alquitrán (Campos García, 2006b: 516).

Si en *7000 gallinas y un camello* Campos prescindía de la caracterización animalasca para establecer un símil entre las gallinas y el público –recordemos que solo hizo falta que los espectadores fuesen rociados de pienso para insinuar la alienación a la que ha sido sometido el hombre contemporáneo y que muy pocas veces se cuestiona–, en otras obras invierte el proceso de animalización y presenta a unos animales que adquieren rasgos humanos, aunque no por ello humanidad. En el entremés “Pájaros en la trena”, Jesús Campos construye una sátira de la corrupción bancaria de la sociedad de los últimos años mediante el diálogo de dos pájaros enjaulados que, en realidad, son ladrones. Ninguno de los dos exhibe propiedades físicas antropomórficas e incluso han sido privados del lenguaje, ya que se comunican con piidos que se traducen con subtítulos. La única característica que conservan del hombre es de tipo psicológico, además de la profesión y del estado social, porque ambos se comportan y razonan como seres humanos a pesar de su apariencia. Los diálogos también dejan entrever numerosas referencias a la realidad económica actual del país, lo que termina de activar el paralelismo entre la jaula con dos pájaros y la prisión con dos estafadores, cuyos nombres, Pajarito y Pajarraco, responde a otro recurso farsesco que nos pone en preaviso de la magnitud de sus

desfalcos. Los personajes, por tanto, han sido reducidos a la caricatura de su correlato real para potenciar la mordacidad de la crítica.

En la obra *Es mentira*, la conversión de un animal en un ser humano se produce de forma progresiva. Las ratas gigantes que conviven con Matilde en la cueva cuentan con extremidades, manos y pies, antropomórficos y han sido dotadas del lenguaje, uno de los rasgos más definatorios de la raza humana, así como de diferentes utensilios –una caña de pescar y un cesto de mimbre– que manejan con soltura. En la tercera aparición en escena, las ratas exhiben un rostro humano y caminan bípedamente, o al menos más elevadas que en las anteriores escenas en que iban corriendo a cuatro patas.

Hacia el final de la obra, la transformación se ha consumado y, aunque algo encorvadas, estas corpulentas roedoras caminan a dos patas luciendo un atuendo militar y portando múltiples escopetas. Las ratas que asedian a Matilde han mutado en un pelotón de fusilamiento a medio camino entre lo humano y lo animal, e igualmente la hermana, que había permanecido oculta tras la puerta metálica del sótano, se descubre como un híbrido mitad rata y mitad funcionaria de prisiones. Cuando Manuela muestra por primera vez su verdadero cuerpo –antes entonces solo distinguíamos su cabeza humana–, la escena logra un notable efecto grotesco, aparte de sorpresivo, pues hasta llegar al centro de la cueva se arrastra por el suelo reproduciendo con tanta simetría los movimientos y los ruidos de una rata que provoca una fuerte repulsión.

Ahora bien, aun cuando la imagen de estos seres mixtos podría justificarse como el producto de la imaginación alucinada de Matilde, Jesús Campos decide mantener la apariencia animal del pelotón de fusilamiento después de que la acción se vuelva objetiva y deje de ser vista a través de la mente de la presa. Los diálogos finales se corresponden asimismo con el tono irrisorio propio de la farsa, pese a la ejecución apenas unos segundos antes de Matilde. Al degradar un acto oficial de connotaciones trágicas y arrebatarse la humanidad a los funcionarios, el dramaturgo realiza una conseguida crítica de los regímenes autoritarios y sus instrumentos de control del individuo.

Hay que añadir, centrándonos ahora en otros recursos del género farsesco además de los ya comentados, que Campos García acude a la parodia del ceremonial para satirizar ciertas realidades sociales y políticas. Tanto *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú* como *En un nicho amueblado* construyen una farsa cómico-grotesca de la institución matrimonial, en la que el tratamiento del ritual serio tiende naturalmente a la bufonada. En primera instancia, el concepto tradicional del enlace nupcial sufre una dislocación del significado por la cual se invierte la idea romántica de la unión amorosa



Es mentira. Teatro Lavapiés, Madrid, 1980.



Es mentira. Teatro Lavapiés, Madrid, 1980.

por la de unión mortífera. En ambas propuestas, el matrimonio queda definitivamente identificado con la muerte gracias a la distorsión sistemática de los elementos que configuran la ceremonia de una boda. La manipulación deformatoria de determinadas fórmulas verbales e imágenes estereotipadas y la preservación de otras que ayudan al reconocimiento del ritual original hacen que la escena cobre la apariencia de un funeral.

Al contrario que *En un nicho amueblado*, el collage vanguardista *Nacimiento...* desarrolla la parodia grotesca del matrimonio en las últimas escenas y no como elemento principal de la obra. El estado eufórico que corresponde a dos novios a punto de comprometerse es sustituido por la inexpresión y la apatía, sobre todo porque se les presenta como dos seres privados de su voluntad que son manipulados como dos estatuas inertes, estado en el que permanecerán durante toda la ceremonia para subrayar la apariencia mortuoria y la imposibilidad de los protagonistas de evitar su propio devenir. Los padrinos de la boda son los responsables de manipular los cuerpos de los novios a ritmo de la marcha nupcial de Mendelssohn para cubrirlos con un atuendo que combina la vestimenta habitual con prendas de pijama, con lo que suprime de golpe cualquier síntoma de suntuosidad. La composición espacial de una misa de carácter matrimonial es subvertida mediante la colocación de un colchón en posición vertical detrás de los novios, cuya aparición da comienzo al ritual litúrgico.

Las frases ritualizadas de la ceremonia nupcial dinamitan la solemnidad y el romanticismo que la caracteriza al ser pronunciadas por los novios en tono ripioso. El contenido de las mismas enfatiza los aspectos más negativos del matrimonio y, a modo de votos invertidos, proclaman las renunciaciones personales de cada individuo en lugar de expresar el compromiso con respecto al otro. Las palabras claves de la ceremonia también han sido suplantadas por aquellas que denotan un significado siniestro y fúnebre:

NOVIOS.- (*Al unísono.*) En este día de nuestra feliz abdicación, nosotros, los aquí presentes, prudentes y obedientes, prácticamente yacentes, declaramos con emoción que nos nace del corazón, que ambos nos otorgamos, ya para más detalle, también nos preguntamos.

NOVIA.- (*A él.*) ¿Me admites como mujer para darme de comer y de beber, comprarme flores el día de mi santo y llevarme los fines de semana a hoteles con encanto?

NOVIO.- Sí, te admito

OFICIANTE.- (*Canta solemne.*) Hasta que la muerte os separe.

NOVIO.- (*A ella.*) ¿Me admites como hombre de renombre para lavarme, plancharme y cocinarme... los huevo en tortilla y hacerme cosillas muy por encima de las pantorrillas?

NOVIA.- Sí, te admito.

OFICIANTE.- (*Canta solemne.*) Hasta que la muerte os separe.

[...]

NOVIOS.- (*Al unísono.*) Y admitimos, renunciemos y abdicamos.

NOVIO.- Porque es lo que hay que hacer.
 NOVIA.- Porque es nuestro deber.
 NOVIOS.- (*Al unísono.*) Y admitimos, renunciamos y abdicamos, y puestos a tragar, certificamos que los hijos que tengamos...
 NOVIO.- ...ya sea hembra o varón...
 NOVIA.- ... o de otra condición...
 NOVIOS.- (*Al unísono.*) Serán hijos cohibidos, sufridos, comedidos, por siempre y para siempre reprimidos. Que no puedan hacer, queriendo o sin querer, todo lo que nosotros no pudimos hacer. Y al igual que nosotros en ellos declinamos, que ellos se redeclinen, que nietos y biznietos se sigan declinando. ¡Que todo se decline!
 [...]
 NOVIOS.- (*Al unísono.*) Diciendo siempre sí, seremos funerables (Campos García, 2006b: 538-540).

En un nicho amueblado también se sirve de los procedimientos deformatorios que acabamos de comentar, solo que en esta propuesta se desarrollan con mayor profundidad porque el dramaturgo parodia de forma integral la celebración de la boda-funeral y los preparativos previos, que en el tiempo equivalen a una jornada completa. De nuevo, el ceremonial se vuelve a llevar a cabo en contra de la voluntad de Manoli, cuyas quejas nadie parece querer escuchar para que no se desestabilice el modelo imperante. La desproporción entre el mando de un sistema, en este caso la familia de la novia, y el disminuido poder, casi inexistente, del individuo hace que asistamos a la destrucción peripatética del personaje.

La mascarada caricaturesca que concibe Campos García en la obra se basa principalmente en la sustitución de los tradicionales preparatorios de una boda por los de un velorio. Así, y con un tono cómico burlesco, el maquillaje de la novia disimula la palidez de su rostro fúnebre, los invitados portan traje de luto, el regalo de boda es ahora una mortaja e incluso la tarta guarda la forma de una corona mortuoria que desciende lentamente de la pared con unas cuerdas. Cuando la novia aparece ante todos ya vestida para la ocasión, la parodia alcanza uno de sus registros más elevados. Manoli entra en escena exclamando una estúpida onomatopeya al tiempo que permanece rígida simulando la postura de un difunto en un ataúd, con las manos cruzadas en el pecho y cuatro cirios encendidos en el peinado que se corresponden con las convencionales velas que se prenden en los velorios para iluminar el alma perdida en su camino hacia la eternidad.

Continuando con la línea deformatoria, la futura vivienda del matrimonio se describe como un nicho moderno y confortable, mientras que los anillos de boda que le coloca el novio se convierten en unos grilletes de oro macizo que identifican el compromiso con una condena y, por su apariencia un tanto medieval, con desusadas

tradiciones de épocas pasadas. De la misma manera que en *Nacimiento...*, las fórmulas eucarísticas se manipulan eliminando las palabras fundamentales del enlace nupcial e incorporando otras que vinculan la ceremonia con la muerte. En el instante en que los novios pronuncian el sí quiero, el oficiante utiliza la pala que había portado durante todo el ritual para arrojarles tierra sobre los pies, un ejercicio que termina de transformar la celebración en un entierro real.

A partir de este momento, la acción se encamina precipitadamente hacia una especie de carnaval desenfrenado al que todos se entregan desoyendo los gritos exasperados de la novia que contrastan con las celebraciones encarecidamente festivas de los invitados. La apoteosis final llevaba a cabo, como recursos propios de la farsa, la ralentización de los movimientos de los invitados y sus voces, que sonarán enlatadas, así como la exageración de las acciones físicas de los personajes, cuya persecución del hermano de Manoli será rica en caídas ridículas y golpes tontos que humillan aún más si cabe a los protagonistas. El desenlace final termina de consumir el escarnio de los valores establecidos mediante otro procedimiento característico del género farsesco: la aparición de objetos desagradables en escena. Como vimos en apartados precedentes, sobre el escenario de *En un nicho amueblado* caerán kilos de basura que irán enterrando a los personajes hasta ocupar la totalidad del espacio y dificultar su movilidad —el mismo recurso escenográfico que hallamos en *Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura*, *Naufregar en Internet*, *7000 gallinas y un camello* y “Las escaleras”—.

El dramaturgo volvió a trabajar con las formas de la farsa cómico-grotesca en la composición de los entremeses “El famoseo” y “El traje de cuero”. Ambas se caracterizan por la deformación bufonesca de los personajes, la utilización de la hipérbole y la intensificación del humor incisivo. Los nombres de los protagonistas están personalizados y cuidadosamente elegidos para aumentar el componente caricaturesco, ya que lo habitual en las piezas del autor es la tendencia a la despersonalización. Si en “El traje de cuero” los personajes llevan los nombres de Simple y Penoso reduciendo su personalidad al adjetivo que corresponde a cada uno, en “El famoseo” los nombres de los periodistas Guarrele y Guarriñas y la invitada Pedorriíta son una deformación de los modelos reales de un conocido programa televisivo del corazón.

En esta última pieza, los gestos corporales de los personajes inciden en una interpretación histriónica que era acentuada por el tono desaforado de las intervenciones, lo que da como resultado un conjunto de elementos deliberadamente afantochados que



“El traje de cuero”, *Entremeses variados*. Teatro López de Ayala, Badajoz, 2005.

parodian el tratamiento frívolo de los medios de comunicación en torno a asuntos escabrosos como la violencia de género. La acertada mezcla de lo bufo y lo deforme o la fusión entre la comicidad y el patetismo hacen de “El famoseo” una de las obras más grotescas del espectáculo *Entremeses variados* (Muñoz Cáliz, 2007: en línea).

“El traje de cuero”, como anuncia el título, sustenta prácticamente la totalidad de la farsa sobre la violencia en las relaciones de pareja en el atuendo que elige Penoso para seducir a su compañera sentimental e incitarla a continuar las prácticas sadomasoquistas que normalmente consuman. El ridículo atuendo, que será significativamente el único componente de atrezo ya sitúa al personaje en una situación degradante que raya en lo patético. El disfraz también nos remite al mundo carnavalesco y al enmascaramiento, es decir, a la ocultación de la identidad o la deformación de la misma, efectos sobradamente recurrentes en la farsa grotesca. La comicidad disparatada de los diálogos, la actuación hiperbólica y la postura corporal de los protagonistas –ella limándose las uñas con indiferencia y él dando un absurdo brinco acrobático nada más dar comienzo a la acción dramática– serían los otros elementos que dan forma a esta sátira.

En última instancia, no podemos dejar de mencionar, aunque sea brevemente, dado que ya lo hemos abordado en otros apartados, aquellas manifestaciones que se

aproximan a la farsa de carácter religioso-erótico, como la definiría Pérez-Rasilla (2008: 983) en el estudio de autoría colectiva del teatro breve español que dirigió Huerta Calvo. Siendo la farsa una de las mejores estrategias para la crítica virulenta de ciertas realidades sociales, ideológicas o políticas, Jesús Campos parodió abiertamente los códigos morales del cristianismo en las obras *d.juan@simetrico.es* y *A ciegas*. Para ello, transgredió los conceptos religiosos mediante el humor disparatado y la inclusión de situaciones que por su contenido erótico o sexual adquirirían una dimensión sacrílega y blasfema, especialmente en el caso de *d.juan@simetrico.es*, pues en el de *A ciegas* el procedimiento consistió en la eliminación de la solemnidad de actos sagrados como la creación del universo y en la humanización peripatética de los dioses cristianos.

5.8. La dimensión alegórica

Las primeras obras de Jesús Campos García presentan una fuerte significación alegórica, término que propuso Muñoz Cáliz (2014: 636), por lo que sería fácil pensar que el uso de esta estrategia concuerda con el marco histórico en que estas fueron compuestas. Es cierto que la alegoría fue un rasgo definitorio de la generación del N.T.E., a la que ha sido siempre vinculado por la crítica; sin embargo, esta es una característica constante en el teatro de Campos García que supera el contexto político y cultural de finales del franquismo y que podemos rastrear incluso en sus últimas composiciones. Y es que tal y como afirmaba Virtudes Serrano (1996: 63), “[d]esde el punto de vista formal, Campos se ha caracterizado siempre por adoptar complejas estructuras parabólicas y simbólicas en las que, a partir de situaciones aparentemente cotidianas unas veces o claramente surrealistas otras, ha colocado en tela de juicio diversas realidades”.

Con todo, existe una diferencia entre la lectura alegórica de las piezas teatrales del primer bloque y del segundo que creemos viene propiciada por el contexto sociopolítico en que fueron compuestas. La represión de la época franquista exigía un sentido social y político más marcado que arremetiese directamente contra el régimen dictatorial; un espíritu de denuncia que, si bien en las obras posteriores no pierde, atiende otros asuntos de naturaleza social, cultural o personal. La diferencia a la que aludimos se puede detectar con facilidad en su teatro para la infancia y la juventud. Mientras que *Blancanieves y los siete enanitos gigantes* constituía una alegoría política, como la definió Monleón (1978: s/p), de la reciente historia de España, *La fiera corrupta* introduce diferentes elementos

simbólicos, en especial el dragón que resulta ser el chambelán del rey, que encarnaban el corrupto mundo de las drogas.

Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura inaugura la amplia nómina de obras en que Jesús Campos utiliza la significación alegórica. El título será la única clave política que ayudará a poner en relación la trama con el significado metafórico que esconde la historia del triángulo amoroso formado por un autor intelectual, su mujer y su amigo, que también es dramaturgo, aunque más comercial:

Es un matrimonio difícil. Un matrimonio mal avenido. Por principio el autor es autor para decir y por principio la censura es censura para evitar que se diga. Que el autor y la censura tengan que convivir, hasta que la muerte los separe, es la base del conflicto; si añadimos la presencia del autor no comprometido, con el que la censura mantiene relaciones ocultas, tenemos ya el arranque del texto (Campos García en Heras, 1972: 8).

En esta denuncia de las relaciones perniciosas que el poder establece con el arte, la mujer, aliada con el autor comercial, pretende acabar con el autor experimental haciéndole creer que ha perdido el juicio, algo que no le será muy difícil debido a que la incomprensión y el rechazo del aparato teatral ya le hacen sentir, en palabras del propio protagonista, como “chiflado de los de atar” (Campos García, 1997c: 17). La interpretación alegórica desvelaría a una censura que se confabula estratégicamente con el teatro de evasión para destruir todas aquellas manifestaciones críticas y comprometidas que pudiesen desestabilizar sus valores.

La siguiente obra, *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú*, presenta en clave alegórica el dolor y la amargura de toda una generación sometida por los valores del régimen. Los episodios aparentemente inconexos que presenta Campos nos hablan, como enunció con acierto José Monleón (1975: 57), de la “guerra civil, infancia y juventud en una sociedad que la perpetúa”. Cada ritual que se materializa en el escenario se vincula a un periodo fundamental del ciclo vital de la generación, que arranca de manera lineal con el nacimiento de una criatura entre bombardeos, una imagen que representaría el alumbramiento o el inicio de la generación de posguerra. El adiestramiento al que se somete a una mujer y la identificación que realiza el narrador entre la muerte y la vida estarían simbolizando la imposibilidad de salvación y el sufrimiento existencial al que han sido condenados los recién nacidos.

El siguiente cuadro nos acerca a la época de infancia, una etapa marcada por el poder de la iglesia católica y la violencia de las fuerzas militares, que se traducen

materialmente en escena mediante un paso real de Semana Santa y la conversión de soldados plomo en un pelotón de batalla, ambas realidades percibidas por una mirada infantil que posteriormente transfigurarán en obsesión durante la madurez (Pérez, 2006: 504). Desde un punto de vista alegórico, los últimos rituales se centran en el crecimiento de un individuo, el de posguerra, y su fracaso final pese a los esfuerzos por cuestionar el mundo alienado que conocía y que las generaciones anteriores se obstinan en preservar. La renuncia a los ideales de juventud y la aceptación cuasi trágica de las convenciones sociales suponen una renuncia personal que se traduce en la muerte metáfora del individuo, y con él, de la esperanza. La derrota del hombre se concreta en el escenario a través de la caída del joven que bailaba desenfrenadamente, el funeral de los novios que se casan y una ceremonia solemne que proclama la desolación que toda la sociedad de posguerra comparte.

De condición menos metafísica es la lectura conceptual que propuso el autor en *7000 gallinas y un camello*. La acción de la granja avícola venía encuadrada por un prólogo y un epílogo que hacían de la obra una “parábola de la moderna historia de España” (Monleón, 1983: 8). El pasado estaba representado por una orquesta de cámara que, al final de la pieza, regresaba al escenario trasmutada en un grupo de flamenco rock lleno de vitalidad para simbolizar el paso a una nueva época esperanzada. No podemos olvidar que el epílogo fue incorporado tras la muerte de Franco, un suceso que auguraba un futuro revitalizante para la sociedad española.

A nivel interno, *7000 gallinas y un camello* también establecía una identificación entre la conducta de un animal emblemático y una determinada ideas, e incluso entre este y los protagonistas de la acción dramática. Se trata de una metáfora zoológica por la que las gallinas significarían el productivismo de la era industrial y el camello, “signo ausente” aunque latente, (Campos García en Muñoz Cáliz, 2012a: 223), encarnaría la utopía de un orden social y económico nuevo o, al menos, opuesto al existente. Ambos animales, de acuerdo con el razonamiento de José Monleón (1983: 8-9), “se engendran entre sí como respuestas antagónicas de un mismo e invariable sistema. Esta confrontación era perceptible desde el cartel de la obra, pues en él un camello de grandes proporciones camina en dirección contraria a las cientos de gallinas enjauladas.

Al mismo tiempo, Marta empatizaría por resignación con la fabricación en serie y el consumismo de la sociedad capitalista y, por tanto, con los valores que representan las gallinas. Juan, por el contrario, y aunque es partícipe del sistema, rechaza la vulgaridad del modelo productivista deshumanizado y aspira a unas condiciones de libertad

ciertamente utópicas. Por eso el camello, imagen en la obra de la inutilidad y el exotismo que sustraen al individuo de la realidad previsible y cuadrículada, se identifica con la personalidad de Juan, negadora por naturaleza de la mentalidad gallinácea (Huélamo Kosma, 2009: 200)²⁴⁵.

La presencia de los animales reales o ficticios en el teatro de Campos guarda un fuerte significado normalmente de alcance alegórico con el que el dramaturgo expresa emociones o ideas tanto negativas como positivas. La metáfora zoológica que señalábamos anteriormente es un recurso expresivo bastante recurrente en el teatro de Campos García, como el mismo autor corroboraba en una entrevista con Virtudes Serrano:

Son signos muy potentes que sintetizan en una sola imagen un sinfín de conceptos asociados a nuestro imaginario. [...] introducir animales en el discurso genera una gran proximidad, por simpatía o por repulsión, supongo. [...] Para mí, la comunicación escénica es más amplia y más compleja que el texto en el que se sustenta. Y créeme, los animales que trabajaron en mi compañía fueron siempre muy eficaces, pues con su sola presencia ya eran signos cargados de significación (Campos García en Serrano, 2012: 63).

En la pieza breve “El profanador de sepulturas” el único animal de la obra aparece por sorpresa apenas unos minutos antes de finalizar la acción dramática para devorar al funcionario de la administración pública que trabaja para el poder, simbolizando así el enfrentamiento a los actos personales que definen nuestra existencia. Mayor protagonismo tendrá en la obra *La fiera corrupta*, a diferencia de la anterior, la presencia de un animal mitológico originario de la heráldica medieval occidental. El dragón que acecha el reino en este teatro juvenil funciona como un símbolo de la amenaza y los peligros del mundo de las drogas de diseño, tan invencible como este animal legendario.

La imagen de la pestilente bestia se ajusta al modelo medieval del imaginario popular e incluso recuerda en su descripción física al monstruo de “La fiera Cuprecia” del Romancero castellanoleonés (1982)²⁴⁶. Sin embargo, dado que el dragón es el

²⁴⁵ Este tipo de paralelismo entre la esencia humana y la animal también tiene lugar en “Danza de los veraneantes”, donde un simpático perro acompañará a un anciano en sus últimos momentos. El hecho de que ambos sean seres desamparados y marginales permite aplicar el adjetivo callejero al can y al protagonista, cuya existencia definirá con la expresión coloquial “vida de perros”. Por otra parte, se insinúa que el individualismo y la egolatría del hombre contemporáneo hacen de este un ser despreciable y más peligroso que un animal. No es baladí, por tanto, que Ramón emplee el término “animal” para referirse a un ciudadano grosero y tosco que ha salpicado todo de agua al pasar con velocidad en su coche.

²⁴⁶ Este romance coincide en muchos aspectos con el que describe Pío Baroja en uno de sus artículos explicativos de la tradición de los cartelones que acompañaban la recitación romancística. Véase, P. Baroja, “Carteles de Feria y literatura de Cordel”, *Revista de información médico-terapéutica* XXII, 21-22 1947, pp. 1024-1033.

correlato del mercado de las drogas, Campos García lo presenta como un animal sin principio ni fin que cuenta con numerosas cabezas, lo que vendría a simbolizar la dificultad, si no la imposibilidad, de exterminar esta lacra social. Otra variedad que se introdujo en la lectura alegórica para representar la corrupción del poder es que la bestia milenaria habitaba justo debajo del reino y se comunicaba a través del trono real, frente a la clásica imagen de los cuentos en que el dragón acechaba extramuros para atemorizar a los ciudadanos.

Igualmente la pieza *Es mentira* presenta una dimensión alegórica que incluye animales, en concreto, como sabemos, unas ratas gigantes que solo al final de la obra identificaremos con un pelotón de fusilamiento. La historia de una mujer encarcelada por su hermana transmuta en una metáfora sobre la pena de muerte del régimen dictatorial, el enfrentamiento de las dos Españas encarnadas en estos dos personajes que ni siquiera recuerdan ya el motivo de su discordancia. En la lógica de la alegoría, las ratas y la hermana serían funcionarios de prisiones, la protagonista Matilde una prisionera del ejército franquista y el espíritu de Santa Teresa el emblema de la Iglesia católica que, aunque se muestra de parte de la víctima, no se opone en ningún momento a los abusos del poder.

Aun cuando las coordenadas históricas de *Es mentira* parecen incuestionables, no han faltado críticos que detectan una alegoría de mayor alcance. Este sería el caso de Cristina Santolaria (1995: 9), en cuyo comentario prologal de la obra afirmaba:

Sin embargo, en nuestros días, esta obra alcanza una significación más amplia, la del hombre cercado por sus propios temores, por la soledad, incomunicado en una sociedad que lo sepulta entre sus redes, en fin, abocado a una muerte que se le presenta, a la vez, como ineludible y liberadora. Se trata, en suma, de una obra que revela la angustia con que la civilización moderna devora a la persona, de una metáfora, qué duda cabe, de validez universal.

Las obras teatrales compuestas en el contexto democrático y separadas definitivamente del estilo de la generación del N.T.E. preservan la interpretación alegórica que, si no en su totalidad, recurren a ciertos elementos de significación alegórica que se manifiestan en mayor o en menor medida. Mientras que *Entrando en calor* encarnaría la tendencia de la humanidad a la autodestrucción, en la que el sexo sería metáfora del deseo de supervivencia, *Triple salto mortal con pirueta*, según la definición de Berta Muñoz Cáliz (2014: 650), convierte la comedia en una “alegoría del infierno en que pueden llegar a transformarse ciertas relaciones de pareja”. Gracias al valor de

universalidad de la obra, Manuel Pérez (1997: en línea) reconocía en los protagonistas de Mario y Josefa la compleja y desquebrajada personalidad del individuo contemporáneo.

Las obras *Danza de ausencias*, *La cabeza del diablo* y *Patético jinete del rock and roll* abordan una forma diferente de presentar la alegoría, ya que en ellas el dramaturgo trabaja con imágenes mitológicas o simbólicas que se distancian de la lectura enigmática integral de otras composiciones. En las dos primeras, el trasfondo alegórico adquiere forma a través de dos realidades metafísicas y legendarias, que serían la Muerte, inspirada en la iconografía de la Danza General medieval, y el diablo, personificado en múltiples representaciones. *Patético jinete...*, en cambio, culmina la acción con una escena de amplias resonancias metafóricas que rompen el tratamiento hiperrealista de toda la obra. La alucinación de un concierto de rock duro en la imaginación de Anselmo y el baile desordenado de este expresarían en clave alegórica el apego por la vida y la voluntad de vencer el envejecimiento.

Naufregar en Internet incorpora un procedimiento similar a este. El naufragio final del protagonista en el espacio virtual de Internet vendría a representar la confusión interna de Daniel, que se materializa en escena mediante un paisaje acuífero de algas ondeantes, originalmente cables de tecnología que encarnaban la maraña mental del personaje. Se trata, en definitiva, del abandono “en la pecera de su mente” (Campos García, 2000: 83), lo que identificaría la obra, según la opinión de algunos críticos, tal es el caso de Coral García Rodríguez (2013: 375), con “la incomunicación por exceso de comunicación” del hombre contemporáneo, cuya consecuencia primera sería la soledad, a pesar del continuo contacto real o virtual con los otros.

A ciegas y *La casa crecía* recuperan la mirada alegórica de manera plena, ya que los dos textos se fundamentan en la consecución de metáforas que expresan una realidad, religiosa en la primera y política en la segunda, a partir de una anécdota. Al estilo del auto calderoniano, los personajes encarnarán ideas o imágenes y sus acciones tendrán una significación que más allá de lo que vemos en escena. En *A ciegas*, el alumbramiento de un hombre embarazado en compañía de otro y de un extraterrestre en una extraña oscuridad representa la creación del universo, de tal modo que los tres únicos personajes de la obra se corresponden con los dioses supranaturales de la Santísima Trinidad, es decir, Padre, Hijo y Espíritu santo, tal y como desvela el Extra al final:

El Padre es la imagen del pasado, mientras que el Hijo lo es del futuro; ambos representan la sucesión de los cuerpos. El espíritu Santo, en cambio, es la sabiduría que se trasmite a través de las mentes. Prescindan del tiempo, que no es más que una convención, y tendrán la fórmula de la Humanidad. [...] ¿Qué creían, que la

Santísima Trinidad era una paloma volando sobre dos señores con barba sentados en una nube? Las artes plásticas le han hecho mucho daño al mundo de las ideas (Campos García, 2008: 106).

La circunstancia de que un hombre embarazado encarne el creacionismo se explica mediante la inversión del núcleo teórico de la dualidad de Paltón. No es el cuerpo el que genera la idea, sino que es la idea la que produce su propio cuerpo, como explica El Uno: “crear un cuerpo sólido en el que las ideas tengan su residencia. Vamos, de preservar la vida para que no se escape el pensamiento (61). Si el cuerpo desapareciese, las ideas se extinguirían y la mente quedaría vacía –noción que entronca con el dualismo metafísico entre mente y cuerpo que propuso Descartes–, imposibilitando así la sucesión de vida de unos a otros. De acuerdo con esta concepción, los dioses de *A ciegas* rompen las leyes de la lógica y confían en que el efecto dará lugar a la causa y no al revés, como le dice El Otro al Uno: “Cuando te duele, te quejas, ¿no? Pues si te quejas, te dolerá. Vamos, digo yo” (20).

Atendiendo al sentido alegórico de la obra, la oscuridad física de la acción se traduce en una oscuridad metafórica según la cual el hombre permanece en un estado perpetuo de ceguera y desconocimiento, estado que, para Cornago Bernal (1998: 320), sería el germen de “su andadura titubeante y perdida en un ambiente amenazado por la beligerancia de unos seres desorientados”²⁴⁷. Por simetría, la recuperación de la luz tras el cataclismo final también esconde un alcance alegórico, puesto que representa el restablecimiento del orden perdido, la armonía de un nuevo mundo que da comienzo a la existencia del hombre. El nacimiento, materializado en la obra en el llanto de un bebé, viene precedido por el naufragio de la casa en que se guarecían los dioses. La transformación de la vivienda en un barco que se precipita hacia el mar tras soltar amarras simbolizaría, por un lado, la liberación de las ataduras del hombre y, por otro, vincularía el agua con su tradicional significado de fecundidad y renovación de la vida (García Teba, 2004: 304-305).

De naturaleza menos metafísica, *y la casa crecía* plantea una alegoría sobre el sistema económico actual a través de la anécdota de una casa que crece descontroladamente. Definida por el autor (en Lago, 2016: 14) como una gran metáfora,

²⁴⁷ Otros autores de teatro también han asociado la oscuridad a significados similares, como la emblemática escena de *El concierto de San Ovidio* en que el ciego David apaga la luz para enfrentarse a su enemigo, o bien la han utilizado para fines radicalmente opuestos. El espectáculo *La gota* (1974) del francés Guy Foissy desarrollaba la totalidad de la representación sin luz para reivindicar la palabra en el hecho teatral.

la obra otorga significados trascendentales a todos los personajes y también al espacio dramático, de manera que la vivienda representaría el mercado financiero y los inquilinos de esta la clase media que, intentando el progreso social, acaba engullida por el sistema. Los duelos de la mansión y su hijo son símbolos del poder, cada uno en una manifestación diferente –respectivamente, la potestad de la aristocracia de tiempos pasados y el imperio del mundo bursátil actual–.

Al final de la obra, cuando los personajes reaparecen como la idea etérea que representaban, el sentido alegórico es explicado a través del discurso de don Guillermo, hijo de los propietarios, sobre la historia del sistema capitalista. Al mismo tiempo que la casa trasmuta en un espacio cósmico, el economista amante del dinero regresa a escena convertido en faraón, insinuando así su origen milenario como instigador y partícipe del funcionamiento de los mercados. Después de la explicación de don Guillermo, escoltado por el espíritu de los padres, la casa-mercado se destruirá a sí misma como suele realizar estratégicamente el capitalismo para reajustar sus valores y asegurar su supervivencia. Vale la pena cerrar el apartado con las palabras explicativas de Fernández Torres (2016: 15) en el prólogo de la obra con respecto a este asunto:

[...] las crisis (es decir, la destrucción de activos, de valor, de empresas y de empleo) son el mecanismo de ajuste que el sistema capitalista tiene que utilizar de manera obligada y periódica para corregir sus desequilibrios, limpiar la economía y poner en marcha un nuevo ciclo de crecimiento. Por eso, con toda lógica, la única forma de detener el cáncer inmobiliario que se escenifica en la pieza de campos será una destrucción material en la que ecos finales de guerra aclararán que la metáfora se ha disuelto, y que casa y economía son, ahora ya explícitamente, uno y lo mismo.

5.9. El humor

La utilización del humor como estrategia de comunicación es una constante en el teatro de Jesús Campos. El autor jienense se sirve del humorismo para poner en cuestión los aspectos más preocupantes, deshumanizados o insólitos de la realidad política y de las convenciones sociales. Dependiendo de la estrategia dramática de cada obra, Campos emplea diferentes formas de comicidad que van desde las manifestaciones más serenas – “A papel bien sabido no hay cómico malo” o “El club de la tragedia”– hasta las más disparatadas –y *la casa crecía* o *En un nicho amueblado*–. En cualquier caso, el suyo es un teatro de humor crítico –no solamente cómico (Oliva, 2004: 44)– que conjuga todos los elementos a su disposición, como vamos a ver.

Por lo general, Campos García potencia el ingenio de lo verbal con una situación escénica atrevida que cuenta por sí misma con una gran fuerza cómica, como el hecho de ver en escena el parto de un hombre embarazado en plena oscuridad –*A ciegas*–, los juegos infantiles con el espíritu de Santa Teresa de Jesús –*Es mentira*– o una conversación amena entre conocidos en mitad de una alcantarilla –“Vida social (en lugares comunes)”–. Una de las situaciones más insólitas que se repite con mayor insistencia en la producción de Campos García es aquella que Isabelle Reck (2004: 328) definió en un estudio general sobre el teatro de principios del siglo XXI como “la poética de la aparición-desaparición”. Esta tendencia se caracteriza por dramatizar el encuentro improbable entre vivos y muertos, que, en el caso de Campos García, es sometido a un proceso de desmitificación por el que las fórmulas estereotipadas atribuidas a este tipo de vivencias metafísicas, habitualmente asociadas al terror o a la solemnidad, son invertidas con una intención paródica.

En composiciones como *A tiro limpio*, *y la casa crecía* o *d.juan@simetrico.es*, la extrañeza y el clima extraordinario que suscitan la presencia de un difunto resurgido son reemplazadas por una naturalidad casi cotidiana que, como es lógico, consigue un alto efecto humorístico. Los personajes que experimentan estos reencuentros con seres provenientes del más allá exhiben un estoicismo apabullante que va transformándose en indiferencia. En lugar de interesarse por la vida *posmortem*, los vivos conversan con los espíritus sobre temas banales como el clima, las cuestiones de limpieza de la casa o los chismorreos entre vecinos. Tampoco los fantasmas parecen regresar a la vida con un propósito definido, un asunto pendiente o un mensaje que entregar. Lejos del modelo hamletiano, los muertos simplemente retornan a la realidad para espiar a los vivos –*y la casa crecía*–, jugar con ellos –*Es mentira*– o aconsejarlos en un momento vital relevante, aunque no siempre de la manera más adecuada –*A tiro limpio*–.

Cuando la curiosidad por el más allá se despierta repentinamente en los personajes, Jesús Campos vuelve a deformar los modelos creados por la tradición que vinculan esta experiencia incorpórea con un estado de bienestar absoluto o, por el contrario, con el sufrimiento de un alma en pena. Aun cuando las preguntas que dirigen a los difuntos se corresponden con las típicas cuestiones existencialistas que arrojarían luz a este espacio misterioso y desconocido para el hombre, las respuestas de los muertos potencian el humorismo de la situación, ya que estos desmienten todos los mitos sobre la muerte y relativizan hasta rozar la hipérbole la experiencia. Así, por ejemplo, afirma la

aristócrata casera de *y la casa crecía* en su regreso del más allá: “una vez que te mueres, qué quiere que le diga, ni frío ni calor” (Campos García, 2015: 132).

Como contrapunto a la situación insólita, los diálogos de las obras de Jesús Campos se caracterizan por la agudeza de las intervenciones y la agilidad de las réplicas. No es de extrañar que el humor nazca precisamente de la pugna verbal entre dos personajes que están enfrentados por cuestiones políticas, ideológicas o personales. Este juego entre opuestos origina diálogos chispeantes de alto ingenio que recae en cierto sentido en el humor hiriente, porque, aunque comedido, consiste en provocar, importunar o irritar al otro bajo cualquier pretexto. El peso cómico de muchas obras recae en este enfrentamiento de carácter verbal, tal y como sucede con las hermanas de *Es mentira*, los ancianos de *Patético jinete del rock and roll*, los enamorados de *d.juan@simetrico.es*, las dos mujeres de “Ella consigo misma”, los pícaros de “Las escaleras” o los supervivientes de *Entrando en calor*.

En la pieza sainetera *A tiro limpio* encontramos una duplicación de la pareja que protagoniza el continuo tira y afloja, ya que, por un lado, presenciamos las pullas entre la vecina curiosa y el suicida y, por otro, entre el ángel de la guarda y el fantasma de la madre del suicida. Este último binomio es el que mantiene la vis cómica de la obra, sobre todo porque se trata de un careo continuo basado en la afrenta personal, los comentarios salidos de tono y la provocación. La estampa podría entenderse como una parodia de la imagen tradicional del ángel y del demonio que aconsejan a un hombre en un momento crucial de su vida. Situado cada personaje a un lado del suicida, la madre y el custodio se entretienen criticando las acciones del otro en lugar de atender las necesidades del susodicho. Finalmente, la risa se potencia por el choque entre la idea convencional del custodio y la que se da en la obra. No solo se modifican las características físicas del ángel de la tradición cristiana para que su apariencia resulte un conjunto estrafalario, sino que se invierten los rasgos psicológicos tradicionalmente atribuidos a esta figura, como la dulzura y la afabilidad, ahora mutadas en una personalidad descomedida y hostil, cuando no soez, que apenas sabe hacer bien su trabajo.

El binomio formado por El Uno y El Otro en *A ciegas* proporciona situaciones de lo más divertidas en las que lo erudito y lo filosófico está salpicado por el humor y la ironía. Si El Uno es más propicio a las reflexiones existencialistas, El Otro, en cambio, es un hombre reacio al intelectualismo que corta de manera abrupta cualquier pensamiento trascendental. La convivencia de estas dos posturas extremas motiva un lenguaje vivo lleno de giros cómicos que, en combinación con la situación escénica inverosímil, reduce

lo lógico a lo absurdo (Santolaria, 1997a: 25). Asimismo, *Triple salto mortal con pirueta* se sustenta casi por completo en este tipo de humor verbal que provoca la risa por la aspereza de las intervenciones. El enfrentamiento de este matrimonio mal avenido se asemeja a lo que convencionalmente se ha denominado guerra de sexos, debido a que las ofensas que se dispensan se concentran muchas veces en las estereotipadas diferencias entre hombre y mujeres, así como otros tópicos sexistas que la cultura moderna ha ido perpetuando.

Como en esta última obra, varios de los enfrentamientos verbales entre los personajes cimientan la fuerza cómica en la cuestión sexual. Es habitual que Jesús Campos confronte una personalidad abierta y atrevida con otra más reprimida que manifiesta un fuerte pudor por las prácticas amorosas y hasta por el contenido erótico de las conversaciones. El contraste entre la osadía de unos y el concepto tradicional del sexo de otros desencadena escenas divertidas por la sagacidad de los reproches groseros y los comentarios descocados, como los que se dispensan Juan e Inés en *d.juan@simetrico.es*, Anselmo y Federico en *Patético jinete del rock and roll* o Matilde y Manuela en *Es mentira*:

MATILDE.- Pues quién pillara a un tío con fines científicos. ¡Pero a un tío!, no a un mono, ni nada por el estilo. ¡A un tío! ¡Sin cruces!

(SANTA TERESA se tapa los oídos.)

MANUELA.- Siempre has sido una ninfómana.

MATILDE.- ¡Qué ninfómana ni qué leches! Que llevo toda la vida aguantando mecha, y yo no soy una seca como tú.

MANUELA.- ¡Matilde!

MATILDE.- Mira para lo que has quedado, para fabricar perros de angora. Cómo se nota que no te deshace la cama a gusto el pollicorto de tu marido. (*Sentándose, vuelve a coger el plato.*)

MANUELA.- ¡No te consiento que...! (Campos García, 1980: 168).

El chiste verde y las insinuaciones de contenido sexual constituyen una manifestación más del amplio y variado humorismo de Campos García. En ocasiones, los encuentros eróticos son relatados o revividos mediante metáforas –recordemos la “ola” de “Vida social (en lugares comunes)” para hablar de la precocidad– que provocan la risa justamente por la falta de sutileza de la comparación o por lo acertado de la misma; o bien mediante un lenguaje explícito que tiende deliberadamente a la grosería –el asalto a la novicia en *Naufregar en Internet*, la experiencia en el cine del joven Adán en *Entrando en calor* o la masturbación en el retrete de Anselmo en *Patético jinete del rock and roll*– para suprimir el tabú en torno al sexo o subrayar el carácter irreverente y osado de un personaje.

Con relación a este asunto, el dramaturgo también suele situar a sus protagonistas haciendo el amor en una situación inverosímil o ridícula que despierta el lado cómico de la escena, como la interrupción por el antropólogo Marc Augé del acto sexual de una pareja en un escaparate, lo que promueve un divertido juego de equívocos en “El no-lugar”, el coqueteo de los dos seres invisibles de “Almas gemelas” o la seducción de Gerberto a la hija del judío en *La cabeza del diablo*, que parodia las formas galantes del amor cortés al proponer como objeto de deseo a una mujer poco agraciada que, consciente de su aspecto físico, se aprovecha sexualmente del obispo. En otras obras, Campos García, por el contrario, plantea una situación en la que se han invertido irónicamente los modelos de la sexualidad consagrados por el individuo contemporáneo con la intención de desmitificar los clichés y desacralizar las convenciones sociales. Mientras que en *d.juan@simetrico.es* invierte el mito del burlador en clave de humor, “Me acuso de ser hetero” parodia ciertos tópicos sobre la orientación sexual a través, entre otros recursos, de la reformulación desvergonzada de muchas de las frases hechas sobre la liberación sexual, como vemos en el fragmento que viene a continuación:

ÉL.- Me llamo Antonio y soy hetero. Sí, soy heterosexual, aunque no por vicio, eso... vamos, de vicio, nada; lo que pasa es que es de nacimiento. Era yo un crío... y bueno, cómo me ponían. Y es que yo, es ver a una mujer y no se pueden ni imaginar cómo me pongo. En cambio, con los hombres, y no es por despreciar, pero que no es lo mismo. Ahora, con las mujeres... Debe ser por el cuerpo, que lo tienen distinto, y con menos pelos. Verán, a mí es que lo de los pelos... Lo de los pelos es que lo llevo fatal. ¡Huy!, si yo les contara. Yo es que me hice gay por un amigo: muy pesao; muy buen chico, eso sí, pero muy pesao. Bueno, al principio, como que sólo me preguntaba. “¿Tú entiendes? ¿Tú entiendes?”, decía. Y yo, es que no entendía nada [...] Todo el santo día se lo pasaba: “Anda, libérate, libérate”, y yo: “Que no, que yo soy hetero”; y él, dale que te pego: “Pues prueba, que si no pruebas...”, y yo: “Chiquillo, no seas tan pesao”; y él: “Pues prueba, que lo mismo te gusta”; y yo: “Ay, déjalo ya”. Pero nada, él, erre que erre: “Libérate, libérate, libérate”, que ya le podías decir lo que le dijeras, que él, como si tal cosa (Campos García, 2015: 103-104).

No solo en esta obra son frecuentes las desviaciones o deformaciones lingüísticas que causan una gran comicidad. Jesús Campos manifiesta cierta predilección por la inversión del significado tradicional de refranes o la modificación de palabras clave de expresiones populares. La temprana obra *En un nicho amueblado* es una de las que mejor ha utilizado este recurso lingüístico. Jesús Campos varió el sentido de todos los dichos y frases hechas de la tradición oral que se vinculan con la celebración de un casamiento para aplicarlas a un nuevo contexto en el que el concepto de boda había sido reemplazado por el de entierro. Expresiones como “No todos los días se entierra a una hija” o “no sería

esta la primera vez que una novia se quedara compuesta y sin entierro” (Campos García, 1997b: 47) son las que ayudan a configurar la situación de una familia que ha decidido optar por la muerte como el estado más perfecto de la vida.

El ambiente asainetado de *En un nicho amueblado* y el carácter popular de los personajes permiten que el efecto humorístico provenga igualmente de la utilización de un lenguaje malsonante, salidas de tono y regañinas ofensivas entre los familiares. La comicidad de las intervenciones y de las réplicas irreverentes, así como el juego con los dobles sentidos de las palabras o las bromas pesadas del niño pequeño, configuran una atmósfera disparatada que contrasta enormemente con la lucha de la prometida por sobrevivir. El enfrentamiento entre el humor y la desesperación, como afirmaba el dramaturgo (en *P.A.*, 1975: 35) en una entrevista en *Primer Acto*, es un elemento fundamental para incrementar la sensación de desgarró de la protagonista y la inutilidad de su esfuerzo.

Cuando no son refranes de la tradición, el dramaturgo manipula con intención burlesca aquellas citas bíblicas que han pasado al imaginario popular y que, por tanto, son fácilmente reconocibles para el público. Los principales procedimientos por lo que Campos consigue un buen resultado cómico a partir de referencias cristológicas serían dos: uno en el que el lenguaje evangélico es pronunciado con una declamación ridícula o vulgar y otro en el que los axiomas sagrados se trasladan a un contexto diferente al original del que han sido extraídos, generalmente un ambiente popular o bien disparatado. El final de *y la casa crecía* recoge estas dos variantes en una escena de humor codornicesco en la que las figuras de Cristo y los dos ladrones conversan con el joven matrimonio que había alquilado la mansión. Las fórmulas bíblicas se combinan con un argot juvenil desenfadado, cuando no se rectifican por el propio Cristo de la pared, quien además de manifestar un carácter ligeramente rencoroso se expresa con una pasmosa espontaneidad. Al mismo tiempo, los ladrones reproducen el habitual esquema de Campos del binomio dramático que pelea verbalmente en mitad de la apoteosis y de la sucesión desenfadada de sucesos disparatados. El concepto de ladrón es intercambiado por el de imputado para parodiar la situación española actual, quedando la escena configurada de la siguiente manera:

ISABEL.- ¿Qué hacemos entonces? ¿Nos vamos? ¿No nos vamos?

JESÚS.- No quisiera influir en el libre albedrío.

ALBERTO.- Aquí es que no se moja nadie.

JESÚS.- ¡Que no me mojo? Pues anda que no les canté las cuarenta, que hasta me crucificaron. Que no me mojo, dice, y mira cómo estoy, clavado entre ladrones.

(*Y los ladrones rompen su inmovilidad y se incorporan a la escena.*)

DIMAS.- Un momento. Un momento. Ladrón lo serás tú.
 GESTAS.- Ladrón lo serás tú.
 DIMAS.- Yo solo estoy imputado.
 GESTAS.- Imputado hasta las cejas. No te jode.
 DIMAS.- A ver si no vamos a respetar ni la presunción de inocencia.
 [...]
 GESTAS.- Ya está de bien privilegios. Ladrones somos todos.
 DIMAS.- Porque estamos en Compañía electoral, que es cuando más se crucifica.
 Que si no, de qué.
 GESTAS.- Si ya sabemos cómo acaba esto: en indulto. Mucho recomendado es lo
 que hay...
 [...]
 ISABEL.- Pues entonces, ¿qué hacemos?
 [...]
 JESÚS.- (*Transmitiendo urgencia*) Yo saldría por piernas, que un héroe muerto...
 ALBERTO.- ¿Y no hacemos nada?
 JESÚS.- A latigazos los corría yo, que a mí los mercaderes...
 ALBERTO.- ¿Pero no había que poner la otra mejilla? Eso es lo que dijiste.
 JESÚS.- Puede que lo dijera, pero en otro contexto (Campos García, 2016: 182-183).

Aparte de la degradación de la solemnidad de los pasajes bíblicos, el autor recurre al remedo del habla popular de ciertos arquetipos de la realidad cotidiana, entre los que destacamos al niño respondón y la madre puntillosa de *En un nicho amueblado*, el abuelo renegado de *Patético jinete del rock and roll* o el padre cansado de *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú*, aunque tal vez sean los personajes de *A tiro limpio* los modelos mejor logrados. La vecina cotilla que no quiere perderse el suicidio el directo cuenta con un marcado acento andaluz con el pronuncia algunas expresiones populares y frases hechas de su tierra. Además de que estéticamente reproduce la imagen estereotipada de la castiza ama de casa –viste bata fucsia, zapatillas de conejo y rulos en el pelo–, el personaje confunde palabras –“chinagua” por chiguagua–, inventa otras y apocopa la mayoría. Por su parte, la madre del suicida repite de manera ininterrumpida las típicas frases que tradicionalmente se han asociado al prototipo de la madre sobreprotectora que trata a sus hijos como niños aun siendo adultos. De hecho, lo primero que hace al ver a su primogénito es llevar a cabo una serie de acciones ritualizadas – colocarle el atuendo, acicalarle el pelo, pulverizarle con laca y retirarle las mucosidades– al mismo tiempo que vilipendia al ángel de la guarda de su hijo.

Otro recurso humorístico del que Campos García se sirve con frecuencia sería la utilización de equívocos y malentendidos de carácter lingüístico o pragmático. Si la abuela de *En un nicho amueblado* piensa que ser ejecutivo es, valga la redundancia, quien ejecuta en las ejecuciones, los pícaros de “Las escaleras” protagonizan algunas escenas que recuerdan a las comedias de enredo. La confusión entre ser demandantes de empleo

y clientes de un negocio genera diferentes situaciones de gran comicidad que el autor configura con unos diálogos sobresalientes en ocurrencia y vivacidad. De la misma manera, en *A ciegas* la llegada del extraterrestre se confunde con la de la comadrona gracias a la oscuridad de la habitación, que al mismo tiempo oculta al hombre embarazado y genera un juego de identidades equívocas de alto rendimiento cómico que merece la pena incluir aquí:

EL OTRO.- [...] Pero pase, pase, no se quede ahí.
EL EXTRA.- ¿Que pase?
EL OTRO.- Sí, está ahí adentro.
EL EXTRA.- ¿Quién está dentro?
EL OTRO.- Ella, ¿quién va a ser?
EL EXTRA.- (*Tropieza.*) ¡Ay!
EL EXTRA.- ¿Es que hay alguien ahí?
EL OTRO.- Sí, claro, ella.
EL EXTRA.- ¿Ella...? (*Sin convicción.*) Ah, sí, claro, ella.
EL OTRO.- Querrá auscultarla, supongo.
[...]
EL OTRO.- Va bien todo. No creo que haya complicaciones.
EL EXTRA.- (*Desconcertado.*) Ya.
EL OTRO.- Cójase a mí y venga por aquí.
EL EXTRA.- Verá... yo...
EL UNO.- ¡Uhm! ¡Uhm!
EL OTRO.- Aparta un poco la sábana. Y usted, traiga la mano.
EL EXTRA.- Tiene mucho vello, ¿no?
EL OTRO.- Sí... es... muy peluda.
EL EXTRA.- ¡Oiga, esta mujer está embarazada!
EL OTRO.- Pues claro.
EL UNO.- ¡Uhm! ¡Uhm! ¡Uhm!
EL OTRO.- Pero bueno, ¿usted no es la comadrona?
EL EXTRA.- ¿Yo?
EL UNO.- ¡¡Uhm!! ¡¡Uhm!! ¡¡Uhm!!
EL OTRO.- ¡Quieres no gritar?
EL EXTRA.- ¿Qué le pasa? ¿No estará de parto?
EL OTRO.- Pues sí, precisamente.
EL EXTRA.- Ah, disculpen. Ya veo que he llegado en un mal momento. Lamento haberles importunado.
EL OTRO.- Pero bueno, ¿usted quién es?
EL EXTRA.- ¿Quién, yo?
EL OTRO.- Sí, claro, usted.
EL EXTRA.- Bueno... verá... yo...
EL OTRO.- ¿No sabe quién es?
[...]
EL EXTRA.- Yo... yo... en fin: soy un extraterrestre.
EL UNO.- ¡¡Uhm!!
EL OTRO.- ¿Cómo dice?
EL EXTRA.- Sí, un extraterrestre.
EL OTRO.- ¡Se está burlando?
EL EXTRA.- ¡Oh, no! En absoluto.
EL OTRO.- Pero, ¿cómo un extraterrestre?
EL EXTRA.- Sí, de otro planeta.
EL OTRO.- Sé perfectamente lo que es un extraterrestre.

[...]

EL UNO.- (*Enérgico.*) ¡Échalo! ¡Échalo a la calle inmediatamente!

EL EXTRA.- ¡Oiga... pero esa señora... esa señora es un hombre! (Campos García, 1997: 85-89).

En varias de sus obras, por otro lado, aborda asuntos graves y trascendentales desde un punto de vista cínico o sarcástico que pone en relación su teatro con las formas del humor negro. Aquellas cuestiones que originalmente provocarían piedad, miedo o compasión son tratadas por Campos García bajo las claves del humor para canalizar la amargura ante lo social y lo personal (Reck, 2004: 321). De acuerdo con su visión pesimista, la ironía funciona como un bálsamo para las experiencias adversas de la vida, como diría el anciano Anselmo en *Patético jinete del rock and roll* (Campos García, 2002c: 42). El humor negro que emplean muchos de sus personajes se alza así como una de las mejores formas de enfrentar la realidad hostil y desesperada; dicho en palabras del autor (1975: 39), “la crueldad de todo humor negro se justifica, porque responde al miedo con que nos enfrentamos y defendemos de algo que no admite enfrentamiento, ni defensa”.

Es muy probable que por este motivo la muerte y el envejecimiento sean las realidades sobre las que ironiza el dramaturgo con mayor reincidencia. Tal es el caso de la reflexión ácida del actor maduro sobre la decadencia física en “El club de la comedia”, las gracias punzantes de Anselmo sobre la vejez en *Patético...*, las bromas macabras de Adán en *Entrando en calor*, el tono sarcástico ante la idea del suicidio en “Ella consigo misma” y *A tiro limpio* o los comentarios cotidianos sobre la muerte en *la casa crecía* y “Peso muerto”. Ahora bien, de toda la producción de Campos García, el juguete macabro *En un nicho amueblado* constituye la muestra más lograda de humor negro, puesto que toda la acción tematiza la celebración de un funeral en tono festivo. La ceremonia se desarrolla entre diálogos disparatados sobre la supuesta difunta y comentarios ocurrentes de su estado físico. Así, por ejemplo, cuando Manoli se muestra ante todos vestida de novia, doña Encarnación exclama que es un prodigio de la naturaleza y el tío Pedro, puntualizando el comentario con una marcada intención irónica, alude término artístico “Naturaleza muerta” para comparar a su sobrina con los cuadros que presentan a un ser o animal muerto (Campos García, 1997b: 57).

En efecto, la acción de *En un nicho amueblado* comienza con un episodio macabro que enlaza con la tradición esperpéntica de Valle-Inclán, especialmente con la escena de la *Sonata de otoño* en que el Marqués de Bradomín traslada el cuerpo inerte de Concha

de una habitación a otra de la casa. En el caso particular de la obra de Campos, los padres de Manoli trasportan a su hija aparentemente muerta en un mantel de cocina que se les escurre de las manos y hace caer el cuerpo sobre la alfombra del salón. El tono sainetesco de las conversaciones sobre el suceso trágico y las confusiones de tipo pragmático desatan el humor desde el principio de la obra:

ABUELITA.- (*Entrando*). Ave María Purísima.
TODOS.- Sin pecado concebida.
PEDRO.- ¿Huele?
MANUELA.- ¿A qué?
PEDRO.- No, la niña, que si huele la niña.
MANUELA.- Ah, no. En eso estamos teniendo suerte.
PEDRO.- Es igual, olerá de un momento a otro.
MANUELA.- No seas cenizo. ¿Por qué va a oler? Ella siempre fue muy aseada.
PEDRO.- Para no oler, más que aseada tendría que ser incorrupta.
ABUELITA.- ¿Y la Manoli?
MANUELA.- Muerta, mamá, muerta.
ABUELITA.- No, digo que dónde la habéis puesto.
MANUELA.- En la cama.
ABUELITA.- Ah, muy bien, en la cama, como Dios manda (Campos García, 1997b: 23).

La unión del humor con el horror responde a una fórmula dramática que ayuda a los personajes a atenuar la tragedia a la que deben enfrentarse y al mismo tiempo revela al espectador la desdicha que esconden. La obra *Es mentira*, de la que ya anunciaba el autor en una entrevista (en Laborda, 1981: 68) que el humorismo era “el caldo de cultivo en el que se genera el terror”, utiliza la risa amarga como medio de enfrentar la realidad. Las ironías sobre el pésimo estado de la cueva o las bromas sobre el estado hambriento de la protagonista actúan como mecanismos de supervivencia ante una situación adversa que impide la esperanza. Sin embargo, a medida que avanza la acción el humor se diluye hasta que solo prevalece el horror y la crudeza, al igual que sucede en *Entrando en calor*, en la que las anécdotas inverosímiles y los equívocos cómicos del juego de identidades desembocan en un final fatalista de profundo patetismo. En ambas obras, al vislumbrarse paulatinamente la desesperación de estos seres incapacitados para la vida, el elemento cómico pierde automáticamente su efectividad, de manera que el espectador se debate entre la risa y la incomodidad por lo que realmente sucede en escena.

La estrategia de otras composiciones reside, en cambio, en el paso repentino del humor al horror para conseguir un mayor efecto dramático. En apenas unos segundos, Campos García salta de lo cómico a lo trágico con la intención de perturbar la indolencia habitual ante los asuntos sociales más horripilantes. El conjunto *Entremeses variados* es

donde el dramaturgo exprimió este recurso con mayor intensidad, sobre todo en las minipiezas “Pareja con tenedor”, “El traje de cuero”, “La número 17” o “El mando a distancia”. Como un eficaz revulsivo, el dramaturgo despliega situaciones a priori insignificantes que tornaban de forma drástica en una realidad trágica de elevado dramatismo. El humor y los elementos burlescos conviven en el escenario con asuntos graves que reflexionan explícitamente sobre la violencia de género, la pedofilia o la imperturbabilidad de la sociedad frente al sufrimiento del mundo. Es más, la disposición del espectáculo pretende resaltar este fuerte contraste entre el registro cómico y el trágico intercalando piezas breves graves con otras hilarantes. El cambio de tono producido con brusquedad atiende a similares propósitos y podemos localizarlo en otras del autor, como *Patético jinete del rock and roll*, cuando la comicidad es interrumpida repentinamente por el recuerdo, relatado en toda su crudeza, de los trágicos episodios de drogadicción del hijo del protagonista.

En otro orden de ideas, cabe señalar que en las piezas citadas anteriormente el humor negro se funde con el grotesco en determinados momentos, sobre todo aquellos en los que los personajes se detienen en la descripción humorística del aspecto físico de los muertos o del cuerpo degradado por causa de la senectud o la enfermedad. La pieza breve “El club de la tragedia” centra la mayor parte del monólogo en la narración detallada de los diferentes tipos de funerales y de los cambios corporales que ha venido experimentando el actor desde su madurez, como muestra el siguiente ejemplo: “Hagan la prueba: la parte superior apenas se deforma, la calavera a la que hipócritamente llamamos cráneo mantiene las facciones, mientras que la inferior se precipita como una catarata de pellejos. Deprimente” (Campos García, 2015: 347).

Entrando en calor es una obra plena de detalles sobre el deterioro corporal de los protagonistas, cuyas heridas e imperfecciones rivalizan con el deseo erótico que exasperadamente se empeñan en encender. Los intentos de excitación sexual se mezclan involuntariamente con los elementos grotescos para evidenciar la imposibilidad de estos seres, pero en otras escenas los personajes acuden de forma deliberada a la narración voluptuosa de los defectos físicos, un recurso turbador que vendría a confirmar la desesperación de ambos por encontrar el modo de sobrevivir. Valga como ejemplo un fragmento de la escena en que Eva intenta excitarse con la pata de palo de Adán, probablemente el episodio de mayor carga grotesca con ribetes de humor:

ADÁN.- Además, si nos revolcamos así, de cualquier manera, puede hacerse daño con la pata de palo.

EVA.- Me excita su pata de palo.
 ADÁN.- A usted, por lo visto, cuando se excita, es que le excita cualquier cosa.
 EVA.- Qué quiere, me excita.
 ADÁN.- Es... es demasiado.
 EVA.- No lo puedo evitar. Me excita. Me excita muchísimo. Tan dura, tan... tan tiesa.
 ADÁN.- Excitarse con una pata de palo, seguro que es inmoral.
 EVA.- Necesito ver su pata de palo.
 ADÁN.- ¡Cómo?
 EVA.- (*En el suelo, cogida a sus pantalones.*) Bájelos, que se la vea.
 ADÁN.- (*Resistiéndose.*) Ah, no, no, no, eso sí que no.
 EVA.- (*Forcejeando.*) Pero no se resista, si... si es sólo un momento.
 ADÁN.- Deje, deje en paz mis pantalones (Campos García, 2001: 51).

En otras obras, el humor de calado grotesco se distancia de las formas que inspiran horror para aproximarse más a aquellas que producen hilaridad. En una escena que bien recuerda al mundo del hampa valleinclanesco, el recitador de romances de “Las escaleras” finge ser un pobre tullido durante sus actuaciones para despertar la compasión del público y al concluir no duda en subrayar sus discapacidades físicas para obtener una limosna mayor. Y lo mismo podemos decir de la escena de *En un nicho amueblado* donde una bolsa de basura cae sobre la cabeza del tío Pedro con tanta fuerza que le arranca de cuajo el peluquín. El descubrimiento de la calvicie de una forma tan bufonesca supone un golpe de humor muy eficaz para ridiculizar y arrebatar la autoridad a un personaje que había sido elogiado previamente por su determinación.

Para concluir, debemos hacer alusión a otra de las formas en que se manifiesta el humor en el teatro de Campos García y que guarda una estrecha relación con la expresión grotesca que acabamos de comentar. En determinadas situaciones, naturalmente las más inapropiadas, los personajes tienden a bromear o resaltar los elementos escatológicos de su entorno o de los otros. Unas veces la utilización de temas o imágenes soeces subrayan el tono farsesco de las obras, como es el caso de la conversación entre los personajes de “Pájaros en la trena”, y otras, la mayoría, concuerdan con el tono sacrílego que persigue el autor, como ocurre en las escenas en que Daniel, de *Naufregar en Internet*, divaga sobre las circunstancias del accidente con las novicias: “Cuando caí en la cuenta de que les podían entrar ganas de ir al servicio, reaccioné. ¿Se imagina? Debe ser terrible estar así, encerrado, y que te entren ganas de orinar. [...] No iba a dejarlas meándose en los hábitos” (Campos García, 2000: 55).

La escatología también puede funcionar como metáfora de una realidad, tal es así como la interpreta el preso acusado de pedofilia del entremés “El olor de las metáforas”.

La pestilencia que emanan las letrinas esconde un significado trascendental de efecto demoledor en las conciencias de los presidiarios, debido a que, por un lado, el olor constante se identifica con la degradación personal de estos y, por otro, insiste en el sentimiento de culpabilidad. En la obra, la fetidez insoportable de las celdas fue el motivo por el que el hombre encarcelado tomó consciencia de la gravedad de sus crímenes, pero también de la podredumbre de un sistema que permanece impasible al sufrimiento del mundo: “De no ser por el olor de las letrinas jamás lo hubiera pensado, necesitan un mundo putrefacto para que no se huelga su putrefacción, pero el poder de las metáforas los delató” (Campos García, 2015: 132).

Por último, Campos se sirve del elemento escatológico para poner el énfasis en el encuentro violento de dos realidades que se oponen. En *7000 gallinas y un camello*, los residuos que rodean continuamente a los personajes acentúan la colisión entre la vulgaridad y las aspiraciones intelectuales de Juan y su quimérica utopía de abandonar el mundo utilitario. De hecho, la cólera del protagonista estalla cuando se dispone a fregar las bandejas de estiércol de las gallinas, a las que dispensa ataques verbales groseros por el insoportable olor de los excrementos y la degradante tarea de su limpieza. No así sucede en *Patético jinete del rock and roll*, donde la escatología no proviene del entorno, sino de uno de los personajes. Anselmo sufre un episodio de incontinencia que lo deja terriblemente avergonzado, no solo por la incomodidad de las circunstancias sino porque el desagradable sucede sobreviene justo después de la narración excitada de sus aventuras sexuales de juventud. De esta manera, el dramaturgo subraya el patetismo de un anciano que ha perdido sus capacidades físicas por la senectud y que se niega a aceptar.

Finalmente, y con mayor tono humorístico que las anteriores, el auto sacro *A ciegas* se sirve igualmente del elemento escatológico con la intención de intensificar el contraste entre la seriedad de las reflexiones filosóficas y la espontaneidad de las situaciones domésticas. El mejor ejemplo al que podemos apelar es la escena en que El Uno teoriza sobre la existencia del alma mientras orina en el baño. Los ruidos propios de un retrete se intercalan con el análisis trascendental de la dualidad entre el cuerpo y la mente para mitigar al máximo la esencia divina de los personajes y vincularlos, a través de escenas como esta, con los defectos y virtudes de cualquier ser humano.

CAPÍTULO VI
JESÚS CAMPOS GARCÍA, UN AUTOR INCLASIFICABLE

6. JESÚS CAMPOS GARCÍA, UN AUTOR INCLASIFICABLE

Tras el oportuno análisis que realizamos en los capítulos precedentes donde nos planteamos el estudio crítico de los aspectos estilísticos y temáticos de la producción dramática y escénica de Jesús Campos García, creemos necesaria una valoración del lugar que ocupa el autor en el contexto sociocultural en que nació su obra o, dicho de otro modo, cuál es el lugar de nuestro autor en el panorama teatral de su época. La mayoría de los expertos teatrales que se han acercado a la trayectoria del autor en trabajos de investigación sobre las corrientes artísticas del periodo de posguerra o en artículos específicos sobre el dramaturgo ha coincidido en vincular a Campos con el movimiento llamado “Nuevo Teatro Español”.

Curiosamente, como apuntamos en capítulos precedentes, la primera nómina oficial de dramaturgos inscritos en esta corriente o escuela literaria, que fue publicada en el ensayo de George E. Wellwarth *Spanish Underground Drama*, no incluyó el nombre de Jesús Campos García, seguramente debido a que la publicación de dicho volumen se produjo en una fecha más temprana que el primer estreno del autor –tal y como suponemos también sucedió con el estudio de Teresa Valdivieso, *España: Bibliografía de un teatro “silenciado”*, una de las primeras monografías sobre los nuevos autores del tardofranquismo que probablemente fue escrita a lo largo de la década de los setenta, cuando Jesús Campos aun era un dramaturgo desconocido para la crítica—. Sin embargo, en 1974 el mismo Wellwarth publicaba *Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura* en la revista *Modern International Drama*, lo que colocaba indirectamente a Campos en la lista de autores del N.T.E.

Uno de los primeros trabajos españoles en añadir el nombre del dramaturgo en la también llamada generación simbolista o *underground* fue *Direcciones del teatro español de posguerra*, de María Pilar Pérez-Stansfield (1983: 282), quien situaba a Campos al lado de autores como Luis Matilla, José Ruibal, López Mozo, Martínez Mediero o García Pintado. La especialista encontraba como elemento común a todos ellos cierta tendencia a la fusión del absurdo con las formas más populares de la tradición teatral española. Un volumen muy posterior al de Pérez-Stansfield, el de Pedraza y Rodríguez (2003: 480), *Manual de literatura española. Posguerra: dramaturgos y ensayistas*, también ubica a Campos García dentro de la categoría de autores afectados por el teatro del absurdo, aunque esta vez la nómina estaría compuesta por José Martín Elizondo, Ángel García Pintado y Germán Ubillos. José García Templado (1989: 86), en cambio, en cuyo estudio prescinde de un buen número de autores y plantea clasificaciones un tanto complejas,

desvincula a Jesús Campos de la corriente del absurdo para englobarlo ahora en la tendencia *Underground* junto a Ángel García Pintado, Diego Salvador, Luis Matilla o José Ruibal, por mencionar solo algunos de ellos.

Dada la diversidad estética de este grupo de dramaturgos, otros especialistas (Manuel Pérez, 1997: 13; Vilches de Frutos, 1999: 127; Salem, 2007: 221; López Mozo, 2006b: 50-51)²⁴⁸ han prescindido de subcategorías o subdivisiones no siempre plenamente clarificadoras y se han limitado a establecer una nómina de autores bajo el epígrafe general “Nuevo Teatro Español”, al que agregan el nombre de Campos García. De la misma manera, César Oliva (1989: 375) señalaba en su reconocido estudio *El teatro español desde 1936* la pertenencia de Jesús Campos al movimiento del N.T.E. por su capacidad crítica; sin embargo, también advertía de que esta vinculación era de carácter histórica o sociológica y no estética, ya que los motivos más sólidos que mantenían unido a este grupo de dramaturgos eran su oposición al régimen y su rechazo a las formas realistas de la generación anterior.

Precisamente el compromiso político y el deseo de experimentar con nuevos cauces de comunicación alejados del realismo de la década de los cincuenta son las características que destacó Virtudes Serrano (1996: 62; 1999: 7) al poner en relación la obra teatral de Jesús Campos con la de los “nuevos autores”, quien, por otro lado, advertía asimismo de la diversidad estilística y la idiosincrasia del dramaturgo jienense. Según Cristina Santolaria (1997: 7), y de acuerdo con su argumentación, la actitud o el espíritu crítico presente en sus creaciones es el “elemento unificador, esta clave identificadora de su obra teatro, la que impulsó a críticos y a estudiosos a relacionar a Jesús Campos con el llamado Nuevo Teatro Español o Teatro Underground”.

También este motivo es el que ha llevado al propio Campos García a reconocer en diferentes lugares cierta similitud con los miembros de la generación, similitud de naturaleza ideológica, aunque no estética. Así lo manifestaba el autor en una de sus primeras entrevistas en *Primer Acto* cuando le preguntaban sobre el hecho de no haber sido incorporado a las nóminas aun contando con varias obras premiadas: “mi caso no es muy representativo de este grupo de autores, en lo que a peripecias se refiere, lo que no

²⁴⁸ También Manuel Pérez, en colaboración con Ángel Berenguer (1998: 40), realiza una monografía del Teatro de la Transición (1975-1982) en la que anexiona la producción de Campos García con la Tendencia Renovadora y dentro de esta con la Subtendencia Reformadora, que los especialistas definen como un teatro crítico que pretende rehabilitar los principios éticos y estéticos de la sociedad, para lo cual se sirven de lenguajes próximos al realismo. Sin embargo, dicha clasificación y calificación es bastante discutible, ya que, como vimos en capítulos anteriores, la noción del realismo de Jesús Campos dista mucho del realismo tradicional que le atribuyen Manuel Pérez y Ángel Berenguer.

quiere decir que no esté identificado con ellos ideológicamente” (Campos García en *P.A.*, 1975: 32). Un año antes y para la misma revista, ya había hablado de esta afinidad con los autores emergentes del último periodo del franquismo, si bien evidenciando la necesidad de una clasificación más general que evitase estériles disputas entre los hombres de teatro de unas y otras generaciones:

Sí, por supuesto, mi teatro es un teatro crítico, y este es el denominador común de esta generación, que los métodos, grados de virulencia, presupuestos... etc... sean distintos en cada uno de nosotros, creo que es precisamente lo que nos enriquece, evitando que nos convirtamos en un grupo mimético y amorfo. Y cuidado con lo que desde fuera pretenden subdividirnos, cuadricularnos, clasificarnos, en definitiva, oponernos, sólo hay dos grupos posibles, los que pretenden evidenciar la realidad y los que pretenden evadirla, hacer pequeños reductos feudales sobre la posesión de la verdad sólo nos llevaría a limitar el fenómeno teatral, y creo nos importa a todos defender la idea de que el teatro no tiene límites (Campos García en *P.A.*, 1974b: 29).

Más que de una generación o una escuela literaria, Jesús Campos se sentía parte de un teatro crítico o de oposición en el que, atendiendo únicamente a valores ideológicos y no estilísticos, debían ser incluidos todos aquellos dramaturgos que compartiesen una actitud comprometida con la sociedad de su tiempo y, por tanto, contraria a los representantes del teatro de evasión. Durante la mesa redonda celebrada en 1976 en la Universidad de Granada, Jesús Campos (1976: 43) planteaba el concepto “Teatro Crítico” como posible categoría bajo la que agrupar las diversas manifestaciones teatrales de naturaleza política del último tercio del periodo franquista –frente a otras como “marginal”, “Joven Teatro”, “Nuevo Teatro Español” o “Silenciado”, que fueron sometidos a debate entre los allí presentes, que, recordemos, fueron José Monleón, Francisco Nieva, Rodríguez Méndez y Martín Recuerda–:

Insisto en que el nuestro es un Teatro Crítico; ahí está el origen del conflicto, y es algo que deberíamos tener siempre presente. El que Buero consiga estrenar con regularidad no invalida en absoluto la denominación; su comienzo aislado y anterior en el tiempo, unido a su utilización como coartada del sistema, explica la excepción; en cualquier caso, y de tener que hacer clasificaciones, yo no dividiría entre lo que estrenan y no, sino entre los que apuntan en una u otra dirección con su trabajo, teatro de evasión y teatro crítico, y de su mayor o menor grado depende su mayor o menor visibilidad (44)²⁴⁹.

Según esta amplia clasificación por la cual la escena del momento se dividiría en un teatro crítico o comprometido en oposición a otro insustancial, Jesús Campos rehusaba de los esquemas generacionales y aglutinaba en un mismo grupo a dramaturgos de muy

²⁴⁹ A pesar de las discrepancias con la terminología, parece ser que la nomenclatura de Campos terminó por convencer a José Monleón, el cual tituló el volumen con los debates del seminario *Cuatro autores críticos*.

distinta estética, ya que tanto los llamados realistas como los simbolistas caminaban en una misma dirección política:

Paco Nieva, Martín Recuerda, Romero Esteo, Domingo Miras, Rodríguez Méndez, Martínez Mediero, Buero Vallejo y los que me olvido, forman un grupo coherente de autores, que salvo rara excepción estrenan con gran dificultad, si es que lo han conseguido, que algunos ni eso. Su trabajo, al margen de su diversidad formar y precisamente por esa diversidad, tiene para mí una gran validez, ya que une a su actitud crítica una búsqueda de claves de comunicación, que no tienen que ser necesariamente espectaculares, y que convierten a su teatro en piezas vivas. Prefiero este teatro crítico y vivo a ese otro más adoctrinado, preocupado por hacer de sus textos sermones de izquierdas (Campos García en *P.A.*, 1975: 36).

En fechas más recientes, nuestro hombre de teatro continúa renegando de la etiqueta “Nuevo Teatro Español”, argumentando que dicha agrupación de dramaturgos no fue una generación como tal sino una corriente o tronco cultural (en Martín, 2002: en línea). Recordemos que una de sus últimas piezas breves, “El no-lugar”, aborda como asunto principal la inutilidad de las clasificaciones de los sistemas generacionales o de los periodos culturales, sobre todo de aquellos que presumen de nuevos o modernos, como fue el caso del N.T.E. Desde el humor y mediante una estrategia metaficcional, el autor se inserta en su propia obra para reivindicar su no pertenencia a este movimiento:

Yo.- [...] en los últimos años de la dictadura se generó en España un movimiento al que denominaron Nuevo Teatro; y yo les decía, no seáis tontos, vamos a llamarle Teatro Crítico, o de Oposición, que yo he vivido en la calle Nueva y sé de qué va esto. Pero no me hicieron caso y más de uno se ha ido quedando antiguo con el tiempo [...] lo que les costó quitarse de encima esa etiqueta. Es a mí, que nunca comulgué con ellos, y aún me cuelgan el sambenito. O si no, lo de la juventud: yo he tenido que soportar que un periódico dijera de mí “el joven autor” cuando ya había cumplido sesenta años. [...] Me revientan las etiquetas, y más aún las precederas (Campos García, 2015: 369-370).

En un tono similar respondía a Virtudes Serrano (2012: 57) cuando la especialista le pedía que se situara dentro del Nuevo Teatro Español:

No me gusta que me empaqueten, y menos aún en anda que se autodenomine “nuevo”. [...] cada creador aspira a individualizar su discurso, aunque finalmente las circunstancias históricas o las afinidades vitales acaben homologando los resultados. Pero es algo que a mí me tiene sin cuidado. Es más, de hecho, no me gusta ni homologarme a mí mismo. Para mí lo deseable es que cada obra tenga vida propia, que se exprese a sí misma. Como para ocuparme de generaciones.

Dos años antes, en una entrevista con Lourdes Bueno (2010: 18), cuestionaba igualmente no solo su pertenencia a dicho movimiento sino también la pertinencia de este tipo de segmentaciones:

Las clasificaciones son, con frecuencia, simplificaciones. Y no digo que no tengan su razón de ser, fundamentalmente didáctica, aunque mal puede estudiarse un fenómeno tan complejo como el de la creación simplificando. Y si me colocan ahí, para mí que será porque empecé a escribir justo a finales de la dictadura y alguna semejanza con otros compañeros de la época digo yo que tendría. Pero después de aquellos años, que no serían más de cinco, llevo

escribiendo otros treinta y cinco, en los que algo habrá pasado, supongo (Campos García en Bueno, 2010: 18).

Es justo aclarar que la actitud del autor no esconde una cruzada personal contra la generación del N.T.E., sino que se trata de la negación de cualquier sistema de catalogación. El rechazo a la (auto)clasificación en esquemas generacionales que limitan al artista ha sido uno de los caballos de batalla de Jesús Campos García –una tendencia, por cierto, cada vez más frecuente entre la dramaturgia actual española, tal como señala Wilfred Floeck (2004: 47)–. Para el autor, quien no ha dudado en afirmar odiar las tendencias por reducir cuando “el arte debe ampliar” (2000a: 30), la división en generaciones no solo ha perdido vigencia en el siglo XXI (en Largo, 2015: 10-11) sino que responde a dudosos criterios que arrebatan la originalidad al creador. Vale la pena citar aquí, a pesar de su extensión, un fragmento extraído de uno de sus artículos periodísticos en el que Jesús Campos diserta sobre esta cuestión:

La necesidad de codificar lo incodificable, compartida por investigadores, críticos y docentes, propició el éxito inicial de esta herramienta pseudocientífica (hoy tan desprestigiada) cuyo uso aún persiste a causa de la pereza de quienes, para clasificar autores, lejos de estudiar su obra, les basta con echarle una ojeada al carnet de identidad. Autoafirmación gregaria de unos y pereza académica de otros. Poca leña para este fuego que ya era rescoldo y que a poco hubiera dado en extinguirse, de no ser por la irrupción del mercado y sus leyes, nuevo factor sociológico que ha revitalizado el concepto de generación, justamente por su simpleza, pues con él se puede ordenar la mercadería y rentabilizar las campañas publicitarias, más eficaces si venden colectivos. Práctica peligrosa que puede dejar fuera a quienes no se dejen clasificar, mientras ensalza a los más homologables. Con el agravante de que la generación ya no será una consecuencia, sino un fin, y así los autores tenderán al mimetismo para poder ofrecerse como paquete, al tiempo que los investigadores, críticos y académicos se irían convirtiendo en agentes publicitarios del fenómeno comercial. [...] La necesidad de hacerse oír que alienta el trabajo creativo, lleva aparejada a veces la confusión de existir con los demás o existir contra los demás, tratando así de arrojarse con unos para excluir a otros, cuando la clave está en existir para qué; pregunta de cuya respuesta enseguida se derivarían datos más que suficientes (elección de contenidos, estilo con el que los expresa, en definitiva: visión del mundo) para establecer una nueva metodología que se rija no por los hechos que vivió, por lo estímulo que recibió, sino por cómo respondió a esos estímulos. Lo demás es desear o propiciar la clonación. De momento, y mientras esa pesadilla no se haga realidad, seamos un pelín serios y no homologuemos bañistas, mariposas y calamares por haber coincidido en una misma playa una tarde de abril. La creación es la respuesta del individuo al colectivo, mientras que la clasificación (no digamos ya el anhelo de ser clasificado), el encuadramiento, no es sino una sutil mordaza que vela y domeña el carácter subversivo de la obra de arte. De ahí el cuidado que debemos exigirnos para que el estudio de la obra, o los mecanismos comerciales que nos la acercan, no acaben destruyendo lo que la obra significa. Salvo que sea eso lo que se pretende (Campos García, 1999d: 3).

Durante los primeros años de su carrera teatral, Jesús Campos fue relacionado con el grupo del N.T.E. por el espíritu crítico y el carácter político de sus creaciones, así como por cierta tendencia a la puesta en escena vanguardista, sobre todo en *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú*, en la que se percibe una fuerte voluntad experimental que

el autor materializó en la fusión de elementos rituales, iconográficos y existenciales. En el plano escenográfico, Campos también compartió con los creadores del momento el interés por la recuperación de una concepción teatral que privilegiase los códigos no verbales y cuestionase la comunicación convencional entre público y escena. Tanto en el ámbito de la escritura dramática como en el ámbito de la puesta en escena, fue evidente un fuerte interés por transformar los hábitos tradicionales del hecho teatral. Por esta razón, críticos como César Olivia (1989: 402) vieron en los textos del autor “pretextos de representaciones”, de modo que sus obras debían desarrollarse necesariamente en el escenario –basta recordar el muro de gallinas de *7000 gallinas y un camello*, la pared de ladrillos de *Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura* o la descomposición de la casa de *En un nicho amueblado*–. La propuesta alegórica o parabólica de algunas de sus obras y el deseo de experimentar con nuevos cauces de comunicación que renovasen la escena española y que siguiesen los modelos de la vanguardia europea terminaron por confirmar la pertenencia de Campos García al grupo de los “nuevos autores”.

Cabría señalar, además de los aspectos citados, otras características técnicas y temáticas que establecerían cierta proximidad estética entre la producción teatral de Campos García y el conjunto de autores del Nuevo Teatro Español. Por un lado, varias de las piezas compuestas bajo el contexto dictatorial, según vimos en el capítulo anterior, pueden ser enmarcadas dentro de la línea paródica o burlesca que tan frecuente fue en el teatro de finales del franquismo, concretamente dentro de las formas de la farsa. Una obra temprana y preconizadora de fórmulas renovadoras por la inserción del absurdo junto a moldes tradicionales, “Las escaleras”, presentaba rasgos propios de la farsa esperpéntica –solo hay que recordar el cargo de pisapapeles que se le ofrece a uno de los miembros de esta pareja de pícaros tan próxima a los payasos del teatro circense–.

De la misma manera, el elemento farsesco –e insistimos en este término debido a que las obras de Campos García combinan en un mismo texto varios géneros teatrales– reaparece en diferentes espectáculos escritos o representados en la década de los setenta. Sin ánimo de reiterar ideas previamente expuestas en capítulos anteriores, *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú* y *En un nicho amueblado* coincidían en varios rasgos con las propuestas dramáticas de los nuevos autores, ya que ejecutaban una parodia disparatada y grotesca del ceremonial y sometían a sus personajes a un fuerte proceso de animalización, que también emplea en *Es mentira*, y de deshumanización, en este caso mediante el empleo de guiñoles, al mismo tiempo que el escenario iba poblándose de

objetos funcionales o inútiles que acababan acorralando al personaje, rasgo muy habitual en el N.T.E.

Es preciso insistir, no obstante, en que la utilización de los elementos farsescos que llevó a cabo Jesús Campos García en las obras comentadas no se correspondía con la intención de aquellos dramaturgos que intentaban, a veces de manera ingenua, burlar los controles de la censura enmascarando la realidad a través de las formas farsescas de naturaleza grotesca. Asimismo, superado ya el periodo franquista, Campos García retoma la farsa como estrategia de comunicación en varias de sus obras breves, circunstancia que confirmaría nuevamente que el dramaturgo compone sus textos al margen de un contexto político y de los dictados de la moda, sirviéndose del género teatral que en cada caso le resulte más eficaz para la comunicación con el público, como demuestran las piezas de estilo farsesco “El famoseo”, “El traje de cuero” y “Pájaros en la trena”, escritas ya en el periodo democrático. De hecho, esta última podríamos considerarla una fábula, en tanto que propone una historia protagonizada íntegramente por animales, un recurso muy habitual en el tardofranquismo para despistar a los censores a través de dobles sentidos que asimilaban las características del animal al referente humano que pretendían representar o parodiar. En este aspecto Campos García vuelve a distanciarse del recorrido estético de sus compañeros de generación, ya que no será hasta fechas muy recientes cuando el dramaturgo ensaye por primera vez con las formas de la fábula para construir una feroz crítica de la corrupción económica actual.

Por otro lado, otro de los rasgos convergentes con el Nuevo Teatro Español y muy especialmente con el Teatro Independiente fue el ensayo con las formas ritualizantes que finalmente se materializaron en el espectáculo *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú*. La influencia de los movimientos vanguardistas provenientes de la escena europea y también de la española, aunque con menor espectacularidad por la imposibilidad de recursos y la represión ideológica, resultó evidente en aquellas escenas de clima solemne en que los oficiantes, imitando la vestimenta y la gestualidad habituales del ceremonial, expresan el sentimiento de pérdida y desolación mediante la reiteración de cantos y otras fórmulas que acaban prescindiendo de su función semántica. Este tipo de procedimientos, que vuelve a aparecer años más tarde en *Es mentira* bajo la forma de una canción infantil, acercaba igualmente las obras de Campos García, en opinión del profesor Manuel Pérez (2006: 503), a los dramaturgos del absurdo, cuyos procesos de desemantización y quebrantamiento de la lógica del lenguaje habían intentado traducir el vacío existencial.

En relación con este último punto, tenemos que señalar que la dimensión existencial que tanto se había extendido entre los autores del N.T.E. y los grupos del T.I. fue una de las características temáticas más definitorias de la producción teatral de Jesús Campos García. Si pensamos en obras como *En un nicho amueblado*, *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú o 7000 gallinas y un camello*, es perceptible la intención de profundizar en el sinsentido de la existencia humana y de dejar al descubierto sus absurdos mecanismos de funcionamiento. La reflexión metafísica, de cuya abstracción nunca se aprovechó el dramaturgo para sortear los controles de la censura, generalmente fue expresada mediante la farsa y el absurdo, género este último con el que Campos experimentó en más de una ocasión. Por este motivo, muchos críticos no dudaron en situarlo junto a nombres como Ángel García Pintado, José Martín Elizondo y Germán Ubillos; sin embargo, el tratamiento tan particular que el autor hizo de la estética del absurdo nos llevaría a cuestionar o precisar esta supuesta concomitancia. Existe en su teatro cierto clima irreal que quiebra el sentido y que distorsiona el entorno e incluso a los personajes desde el punto de vista de la coherencia, pero debemos tener en cuenta que Campos García se servía precisamente de estos elementos para fusionarlos en un mismo texto con los géneros más populares de la tradición española, por un lado, y, por otro, con las fórmulas del realismo, lo que sin duda creaba una atmósfera propia difícilmente equiparable a las propuestas de otros autores igualmente influenciados por el absurdo. Además, la incorporación de situaciones insólitas y disparatas que tensaban la lógica interna hasta sobrepasar sus límites acercaba la obra de Jesús Campos a las fórmulas del absurdo español que cultivaron Jardiel Poncela y Miguel Miura y se distanciaba, por tanto, no solo de la estética francesa de mediados del siglo XX sino también de aquellos autores del N.T.E. que renegaban de cualquier manifestación que no fuese vanguardista.

Como última característica estilística que asemejaría en ciertos puntos el teatro del autor con el de los miembros del N.T.E., no podemos ignorar el cultivo y la experimentación con las modalidades del género breve. Tras la Guerra Civil y una vez superado, en consecuencia, el “Teatro de urgencia”, heredero del *agit prop*, la última generación del franquismo –y también la anterior conformada por los autores del realismo social– se aventuró a trabajar a través del teatro breve con las manifestaciones más vanguardistas, entre ellas el *happening*, la instalación, el ritual o la *performance*, y también con las tradicionales, aprovechando lo grotesco y el carnaval para abordar asuntos sociales reales (García Pascual, 2006: 23). En este sentido, “Las escaleras” parece estar en sintonía con los breves de carácter grotesco de Ruibal, las minipiezas absurdas

de García Pintado y las farsas cortas de Martínez Ballesteros –y no olvidemos que *Nacimiento...* nació como resultado de la creación de estampas y piezas sueltas que finalmente tomaron la forma de un espectáculo conjunto–.

Centrándonos ahora en los rasgos temáticos de la producción teatral de Campos García, existe una estrecha relación entre los asuntos tratados por este y los nuevos autores debida muy probablemente a que la circunstancia histórica suscitaba unas preocupaciones comunes a todos los artistas de la época. De entre los temas más reincidentes y definitorios de la generación del N.T.E., Jesús Campos abordó la alienación económica en *7000 gallinas y un camello* –es inevitable aludir en la escena de la ejecución de la gallina menos ponedora, un signo no textual que sintetizaba a nivel visual la crueldad del sistema capitalista–, la pobreza y la situación laboral en “Las escaleras”, la violencia psicológica ejercida por un individuo que vendría a representar la violencia de las instituciones oficiales o sociales, tal y como sucede en *Nacimiento...* y *En un nicho amueblado*, la represión sexual e ideológica en *Furor* y en *Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura*; y, finalmente, cualquier asunto relacionado con la historia de España, ya sea la más reciente como en *Es mentira* o la pasada que alude directamente, como es el caso de *Nacimiento...*, al conflicto civil y al periodo de posguerra. Sin embargo, y a pesar de las coincidencias temáticas que configuraban una suerte de cosmovisión compartida, Campos García presentaba ciertas particularidades que lo desvían de nuevo del camino de sus compañeros. La separación a la que aludimos se debía principalmente a que los planteamientos del dramaturgo jienense adquirirían una dimensión universal que se apartaba del esquematismo y el didactismo que caracterizó a una buena parte de las propuestas de la última década del franquismo. Sus obras no eran un ataque directo contra el régimen oficial, sino que, por el contrario, ahondaban en los problemas inherentes a la existencia humana y analizaba los dudosos pilares que sostenían la sociedad del momento, superando de esta manera el carácter puramente político de la mayoría de los textos del Nuevo Teatro Español.

Podemos concluir, en definitiva, y de acuerdo con García Teba (2002: 295), que el conjunto de características técnicas y temáticas que motivó la clasificación de la obra del dramaturgo en el N.T.E. habría que tomarlo con muchas reservas porque “Jesús Campos ha seguido un personal camino creador que lo singulariza de los demás compañeros de viaje por las actitudes, los procedimientos y unos textos con sello propio”. Cristina Santolaria (1997a: 10-11) en otro lugar también advertía de la identidad única y, por tanto, inclasificable de Jesús Campos:

[...] la suya no es una trayectoria unidireccional [...]. Esta necesidad de utilizar el lenguaje adecuado a cada contenido justifica la ausencia de unidad de criterios en su clasificación y explica la variedad estética que configura su producción, los diferentes géneros desde los que aborda sus conflictos [...] y la ausencia de barreras en sus creaciones.

En efecto, existe una serie de características definitorias en la obra del dramaturgo que dificultan su integración en el movimiento del N.T.E.; en primer lugar, y atendiendo a criterios estrictamente cronológicos, Campos fue, como lo definió Mariano de Paco (2002:44) en una ocasión, un *autor-guadiana*, pues este apareció y desapareció del panorama escénico español al menos en tres ocasiones hasta su reincorporación definitiva en la década de los noventa. Las diferentes ausencias del autor dieron como resultado la imposibilidad de una clasificación firme, ya que esta intermitencia dejaba al descubierto numerosas incógnitas en torno a la figura del autor y de su obra. Como ya explicamos en capítulos anteriores, Campos García comenzó su andadura teatral a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, pese a que toda la crítica ha señalado la mitad de la década de los setenta como el punto de partida de su trayectoria, debido seguramente a que las obras compuestas en aquellos años, a excepción de *Tríptico*, no fueron estrenadas ni publicadas –aunque sí premiadas–. En este sentido, no podemos dejar de preguntarnos qué habría sucedido de haberse estrenado la pieza *Las escaleras* en la fecha de su creación. Con toda seguridad, la posición de Campos García en el panorama teatral de mediados del franquismo habría variado enormemente, sobre todo porque, en lo que a parámetros estéticos se refiere, *Las escaleras* presentaba elementos cercanos al teatro del absurdo y ninguna obra de la década de los sesenta, en la que imperaban las formas realistas, encajaba con la propuesta de Campos García.

En segundo lugar, cuando a mediados de los años setenta el dramaturgo retoma la escritura teatral –en fechas que podríamos definir tardías si las comparamos con los inicios de los otros miembros de la generación–, su producción tampoco se ajustaba totalmente a los paradigmas estilísticos del N.T.E. En obras como *Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura*, *7000 gallinas y un camello* o *En un nicho amueblado*, Campos García lleva a cabo la revisión de géneros populares como el drama rural, el sainete o la comedia policíaca (Muñoz Cáliz, 2015a: 561), una práctica muy poco frecuente entre los lenguajes teatrales de los nuevos autores. La combinación en un mismo espectáculo de las formas teatrales de la tradición española con procedimientos vanguardistas fue uno de los factores principales que hacían cuestionar la posición de Campos en el grupo generacional del tardofranquismo, cuyos miembros rechazaban

abiertamente cualquier manifestación heredada de lo que ellos consideraban la más rancia tradición. Las obras del autor jienense, en cambio, recuperan los discursos estigmatizados por la vanguardia para establecer un tenso diálogo entre la ideología que solían transmitir estos códigos teatrales de carácter popular y la cosmovisión del autor sobre la sociedad de su época. De tal manera, y sin reincidir en ideas ya expuestas en apartados anteriores, Campos García toma la tradición como punto de partida para hacer vanguardia, pues entiende, a diferencia de sus compañeros de generación, que cualquier manifestación de innovación tiene su origen, ya sea de manera consciente o inconsciente, en las formas teatrales ya conocidas.

Por otra parte, aunque también en relación con el conjunto de rasgos formales que distancian al dramaturgo de los nuevos autores, debemos considerar la utilización de la alegoría como una característica diferencial. Es cierto que la parábola de carácter político fue un recurso muy habitual entre los miembros del Nuevo Teatro Español que sirvió, de un lado, para intentar esquivar los controles de la censura y, de otro, para experimentar con lenguajes opuestos al realismo de la generación anterior. Como explica Muñoz Cáliz (2014: 640), los dramaturgos de los últimos años del franquismo no se caracterizaron por la utilización de la alegoría como tal, sino por el “redescubrimiento” de este recurso como revulsivo social y como instrumento de cambio de los lenguajes teatrales dominantes.

No obstante, más allá de esta estrategia comunicativa, la producción de Campos García se distingue por el manejo de la clave alegórica como una opción estética, tal y como demuestra el hecho de que el autor emplease de manera reincidente este tipo de discurso una vez superado el franquismo. En este punto, es inevitable y obligatorio indicar obras de su teatro extenso, como *Entrando en calor*, *A ciegas* o *La fiera corrupta*, y de sus piezas breves, entre las que destacamos “El profanador de sepulturas” y “Peso muerto”, que evidencian la tesis que venimos exponiendo. Todas ellas nos permiten una lectura más trascendental que revela el verdadero significado de cada historia, siendo con probabilidad *A ciegas* y “El profanador de sepulturas” las de mayor calado alegórico por la inclusión de personajes metafísicos y abstractos que encarnan fuerzas intangibles del mundo. Así, por ejemplo, la última obra citada cuenta con varios personajes que deambulan por una habitación hermética encarnando la voz silenciada del artista, la memoria asesinada por la censura burocrática y el tiempo perdido.

Tampoco podemos olvidar que retoma la dimensión alegórica como principal cauce de expresión en su última obra estrenada en 2016, *y la casa crecía*, en cuyo cuaderno pedagógico, por cierto, el dramaturgo (en Largo, 2015: 9) establece una clara

diferencia entre el simbolismo de sus obras y el que empleaban sus compañeros de generación:

Hay quien me adscribe al Nuevo Teatro, y aunque es cierto que mis obras tienen algo de simbólicas (¿qué obra no lo es?), mi simbolismo no es tan radical como el que se gastaban los autores que así se autodefinían; como tampoco me veo en el Teatro de la Transición, por más que mi andadura profesional se iniciara en ese periodo, que tampoco mi realismo era entonces tan estricto. Por eso nunca sé dónde meterme cuando me piden que me auto-clasifique.

La diferencia fundamental entre el componente parabólico de los textos dramáticos de Campos y el de los nuevos autores radicaba principalmente en que el dramaturgo no utilizó en ningún caso la alegoría para burlar la censura, especialmente si reparamos, como indica Muñoz Cáliz (2014: 641-642), en obras como *Furor*, que presentó a la Junta de Censura a pesar de haber desarrollado en ella un contenido ideológicamente controvertido y una situación moralmente trasgresora bajo los moldes de la alegoría. Y el mismo planteamiento podríamos aplicar para la alegoría sobre la pena de muerte, *Es mentira*, cuyo texto nunca presentó a censura pues preveía que jamás sería aprobado. Ambos casos, además de la continuidad tras la llegada de la democracia de las formas simbólicas, vendrían a confirmar que la utilización de esta figura estética se vincula con una determinada manera de ver y expresar la realidad que conoce, más que con una peripecia dramática para evadir el juicio de los censores. La alegoría, citando nuevamente a la especialista Muñoz Cáliz (654), surge de “la consciencia de los angostos límites que cercan la existencia del hombre y amenazan con privarla de sentido, así como de un impulso de trascendencia [...], que si en sus obras primeras eran los del entorno político y social, en las más recientes serán los de la propia vida en su finitud”. De esta manera, la profundidad existencial que alcanzan las obras alegóricas de Campos de este periodo se aleja de la intención didáctica y los planteamientos esquemáticos que definieron muchas de las propuestas del N.T.E. y del T.I.

Otro aspecto que singulariza el tratamiento de los modos alegóricos de Campos García frente a las formas extendidas entre los nuevos autores sería la utilización del realismo. En obras como *En un nicho amueblado*, *7000 gallinas y un camello* o *Es mentira*, el dramaturgo establecía una lectura simbólica que materializaba a través del lenguaje realista –a veces, hiperrealista–. En este sentido, Campos se distancia notablemente de sus coetáneos, para quienes dicha estética resultaba ya trasnochada, pero también de los autores de la generación anterior, dado que su realismo había sido sometido a un proceso de depuración y renovación que se alejaba de las formas populares

y el mimetismo costumbrista propios del realismo social. Esta característica, la fusión entre el contenido simbólico y la estética realista, ha definido la producción teatral de Campos desde sus inicios hasta la actualidad y ha obstaculizado, en consecuencia, una definición clara de la posición de Campos en la escena española de finales del siglo XX, tal como señaló igualmente Cristina Santolaria (1997b: 38-39).

A pesar de la lectura alegórica o la posible abstracción derivada de la misma, Campos situaba la acción, una vez más en oposición a sus compañeros, en lo que le gusta definir como “el aquí y el ahora”. Las obras teatrales del autor abordan cuestiones inherentes a la naturaleza humana que deben conectar con la realidad del momento para que no solo sea eficaz en el contexto político en que se escriben los textos, sino que también comunique con un público concreto, el que comparte esa misma realidad. Por ello, el teatro de Campos prescinde de localizaciones imaginarias, paisajes futuristas y universos extraídos de la antigüedad que nada tienen que ver con la sociedad actual y los problemas que le aquejan –así, por ejemplo, el teatro histórico fue un género muy utilizado para evitar la censura durante el régimen franquista; en el caso de Campos, no será hasta finales de la década de los noventa cuando apueste por el drama histórico para establecer un paralelismo entre el pasado y el presente–. Mientras sus compañeros de generación situaban la acción en lugares apartados para evitar que la censura estableciese cualquier posible conexión con la situación política de posguerra, nuestro dramaturgo ubicaba a sus personajes en un entorno realista y fácilmente reconocible que va gradualmente distorsionando y manipulando hasta convertirlo en un mundo imaginario o, más bien, unas veces por insólita y otras por disparatada, en una realidad paralela que, sin embargo, no pierde relación con el contexto político que el autor pretende cuestionar.

Además de los aspectos estilísticos que hemos señalado, la actitud “anticolectiva” de Campos García distaba mucho de la habitual postura de los autores y creadores del Nuevo Teatro Español y el Teatro Independiente. Es innegable que existió una misma intención política y un fuerte compromiso ideológico que superaba cualquier diferencia estética y que luchaba contra la opresión de la dictadura franquista. Sin embargo, Jesús Campos no solo optó por distanciarse de la idea de un grupo generacional unido ideológica y estéticamente frente al sistema autocrático, sino que tampoco se reconoció a sí mismo como un autor de la oposición. Así, declaraba (en I. P., 1997: 48) en una de sus primeras entrevistas: “El sistema me repelía y ellos me enfrentaban: fue Franco el que fue anti Jesús Campos”. Años antes ya había insistido en la misma idea durante un encuentro con José Monleón, a quien aclaraba que su teatro no podía ser adjetivado con la etiqueta

“oposición” porque los únicos que verdaderamente se oponían al arte y a la libertad eran los representantes del franquismo:

Son ellos, los de la oposición son ellos. Ellos se oponen a la vida. Ellos gritaron “viva la muerte”. Ellos practicaron la ceremonia de la confusión. Yo me levanto, veo la luz, y digo sencillamente que es de día, ellos son los que se oponen, ellos predicán las tinieblas, ellos son los que se aferran a la noche, porque viven de la oscuridad (Campos García en Monleón, 1980a: 136).

Una vez superadas las circunstancias sociales y políticas del franquismo, el grupo generacional parece disolverse casi de manera inmediata y sus miembros abandonan muchos de los rasgos técnicos y temáticos que hasta entonces habían definido al movimiento del N.T.E., sobre todo en lo que se refiere al uso de procedimientos experimentales y vanguardistas para retomar estructuras más convencionales y a la excesiva carga política de sus textos, aunque sin renunciar por completo a ella. Sin embargo, esta serie de cambios no son perceptibles en las obras escritas y representadas por Campos García tras la llegada de la democracia (Fernández Insuela, 2012: 13-14), quien mantiene en el tiempo unas pautas muy similares a las que desarrolló antes de la desaparición del franquismo, que podríamos resumir, por solo citar algunos, en el gusto por la experimentación, la renovación de los géneros, la inclusión de la lectura simbólica o el peculiar tratamiento del realismo. La trayectoria de los nuevos autores y la de Campos García se distancia en un nuevo punto, lo que nos obliga a hablar, en el caso de nuestro autor, de un camino teatral propio y de una personalidad creadora igualmente intransferible que se deslindó por completo de los miembros de su generación tras la supresión del régimen dictatorial, tal y como advierte igualmente Manuel Pérez (1997: 12) en el análisis del teatro de la Transición.

La obra teatral de Jesús Campos García nació en un momento histórico muy preciso que vinculó inevitablemente su biografía a la del Nuevo Teatro Español e incluso a la del Teatro Independiente. Debido, entonces, a la circunstancia política que compartieron, así como al compromiso ideológico de sus textos y al afán por el experimentalismo técnico y escénico, es indudable que Jesús Campos perteneció a este movimiento teatral que revolucionó la escena española de finales del franquismo. Sin embargo, más allá de las convergencias citadas, la producción del dramaturgo necesita de una clasificación más amplia y flexible que acoja las peculiaridades estilísticas del autor, tal y como propusieron los especialistas César Oliva y Berta Muñoz Cáliz cuando lo situaron en la Posmodernidad. En la última entrevista que utilizamos, el propio Campos

(en Largo, 2015: 11) se definía a sí mismo después de recordar más de cuarenta años de labor como un “autor de entrambos siglos”, una etiqueta nada clarificadora pero ciertamente coherente con la trayectoria personal y profesional de Campos.

Apenas unos años antes, en una entrevista con Lourdes Bueno, intentaba responder precisamente a la pregunta de quién es Campos según Campos, reincidiendo nuevamente en la abstracción y en la imposibilidad de indefinición:

Quiénes somos es una pregunta muy concreta, cuya respuesta es difícil de concretar. No sé si alguien tiene esa respuesta; yo, desde luego, no. La identidad, en una realidad cambiante, es también cambiante, y por tanto difícil de enunciar. Aun así, acepto el reto y me defino como persona más o menos convencida de que esa realidad dista mucho de ser como debiera. Sí, esa es mi idea más arraigada, lo que podría definirme. Pero, ¿cuántos millones de personas podrían definirse igual? Y con esto no pretendo dramatizar afirmando que la realidad es insostenible, aunque lo sea, sino aclarar que pertenezco al grupo más reducido de los que, para sobrellevarla, inventamos ficciones (Campos García en Bueno, 2010: 15-16).

Es necesario tener en cuenta que apenas unos años más tarde de la muerte del general Franco, Jesús Campos García abandonaría nuevamente los escenarios durante un periodo que casi superó los diez años y que, una vez más, lo desligaría del itinerario vital y escénico de una buena parte de sus compañeros de generación. Esta circunstancia nos obligaría a replantearnos la posición del autor en el panorama teatral e igualmente problematizaría una posible clasificación de su corpus teatral. La de Campos no ha sido una trayectoria lineal y continuada en lo que a los criterios cronológicos se refiere, pero si pensamos, por el contrario, en los rasgos temáticos y en los procedimientos técnicos, el recorrido profesional de Campos García guarda una extraordinaria coherencia que se debe, como advierte el profesor Fernández Insuela (2012: 22-23), a “la eficaz adecuación de múltiples recursos expresivos a la intencionalidad ideológica de carácter crítico que el autor busca y por su libertad a la hora de organizar artísticamente, rehuyendo los mimetismos limitadores, los muy diversos contenidos que plantea”.

La resistencia del dramaturgo a reducir su trayectoria a un determinado movimiento literario o grupo generacional se debe igualmente a que su obra teatral supera los límites de cualquier esquema clasificador. Tal y como señalaba Monleón (1980a: 128) en el volumen *Teatro de oposición* (I), la creación de Campos García, “lejos de tender a concentrarse en un punto, se desparrama a través de su existencia”. Una buena parte de los críticos que en diferentes momentos han afrontado la tarea de clasificar la obra del autor ha coincidido en señalar la imposibilidad de situar a Campos García dentro del panorama escénico contemporáneo –entre los que destacamos a Lourdes Bueno (2010:

18), García Teba (2002: 292), Sabas Martín (1981: 420-421) y Cristina Santolaria (1997: 8)–. Otros, en cambio, han subrayado la necesidad de incluir al integral hombre de teatro que es Campos en un contexto más amplio, el de la Posmodernidad (Cornago Bernal, 1998: 320 y Muñoz Cáliz, 2006: 702), que permita una mayor flexibilidad a la hora de establecer características comunes entre la producción del autor y el medio sociocultural en que esta apareció.

Todos los datos expuestos aquí creemos que demuestran que la obra dramática de Campos García no es fácilmente clasificable, debido principalmente a la coherencia de su corpus, en el que no es posible rastrear una clara ruptura estética entre unos textos y otros. Tampoco el particular perfil creador del dramaturgo permite una catalogación concluyente en un determinado movimiento literario, especialmente tratándose de un grupo como el N.T.E., cuya diversidad –y las circunstancias políticas y culturales después de 1975 y su propia evolución vital– fue una de las causas de su rápida disolución. Como él mismo ha explicado en muchas de sus intervenciones públicas, su trayectoria no solo es compleja de definir, sino que su identidad como autor ha crecido de una forma innata, distanciándose de forma natural y no intencionada de grupos generacionales y escuelas literarias. Decía el autor hace algunos años (en Bueno, 2010: 16): “Escucho y emito teatro como quien respira, sin ser consciente de cómo lo hago ni de en qué momento aprendí a hacerlo; lo único que tengo claro es lo que sucede cuando se deja de respirar”. El lugar de Jesús Campos García es el propio de un integral hombre de teatro que vive por y para la escena y que ha venido desarrollando su actividad en plena libertad en un amplio contexto que arranca a mediados del siglo pasado y que le reserva un lugar único como creador teatral.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

Al inicio de la presente tesis doctoral, partíamos de la premisa de que el teatro de Jesús Campos García necesitaba una revisión de conjunto pormenorizada que hasta el momento no había sido abordada por la crítica especializada. A lo largo de los diferentes capítulos que hemos venido desarrollando, creo que hemos podido comprobar que la dilatada trayectoria profesional de una de las figuras más importantes del teatro español de finales del siglo XX y principios del XXI requería de un análisis sincrónico y diacrónico que esclareciese ciertos aspectos de su producción y ampliase la información ya vertida en artículos y prólogos desde una perspectiva más global o general que acometiese el teatro del autor desde su primera obra publicada en 1959 hasta 2016, año de su último estreno hasta la fecha.

Una vez revisado su recorrido vital y profesional con la mayor precisión de la que hemos sido capaces y tras haber contextualizado al autor en un periodo que arranca en la época franquista y se prolonga hasta el presente, podemos concluir que el corpus del dramaturgo se caracteriza por una extraordinaria continuidad y congruencia, una característica que en capítulos precedentes habíamos definido bajo el término coherencia. Las más de cincuenta piezas dramáticas que conforman su producción teatral entre obras extensas y de corta duración guardan un sentido intrínseco, pese a que cada uno de sus textos ha sido escrito en diferentes etapas vitales o profesionales y también en diversos periodos históricos en los que cada vez predominaban unas tendencias escénicas y una determinada situación política. Esta coherencia a la que nos estamos refiriendo, a veces un tanto difícil de percibir y a veces evidente, sería fruto de la peculiar concepción que el autor tiene del mundo, una cosmovisión intransferible sobre la vida y el arte que, si bien en un determinado momento se manifestó con mayor ahogo como resultado del contexto represor, persiste con actitud consecuente y constante a través del tiempo y las mudanzas.

El teatro de Jesús Campos García mantiene, por tanto, si no un estilo –concepto del que reniega sistemáticamente el propio autor–, una manera particular de entender y concebir el hecho teatral que toma como punto de partida la idea de que una realidad susceptible de ser analizada precisa de un tratamiento técnico específico que se ajuste a la intención comunicativa de la obra. De ahí que no podamos hablar de un estilo en todo el sentido que la palabra implica, ya que el dramaturgo se somete a un proceso de creación basado en la intuición y la experimentación libre de formas. Se trata de un autor que ha cultivado numerosas modalidades y formas teatrales de la tradición española, procurando

innovar a partir de la revisión o transgresión de estas y evitando la repetición de fórmulas ya trabajadas previamente en otros textos.

Esta particularidad, que es en sí misma una característica inherente a su producción dramática y escénica, no nos impidió, sin embargo, establecer una relación de procedimientos estilísticos y recursos técnicos que definirían su teatro. Teniendo en cuenta la heterogeneidad de la que hablamos, así como los acontecimientos vitales o socioculturales que podrían haber condicionado o propiciado la composición de una obra –y que, por tanto, la singularizan–, encontramos una serie de rasgos temáticos y estéticos que localizamos desde sus primeras obras y que perduran de forma pertinaz a lo largo de toda su trayectoria, si bien entendiendo, como es lógico, que con el paso del tiempo el autor ha ido depurando y revisando de manera sustancial.

En primer lugar, tras la lectura que hemos realizado de los textos y de varios estudios críticos sobre ellos, creemos se puede afirmar, de modo global, que estamos ante un teatro que transgrede sistemáticamente la visión que la sociedad española contemporánea tiene acerca de muy numerosos temas, utilizando también de modo habitual variados procedimientos técnicos que rompen con la habitual concepción del espacio y el tiempo, que confrontan la realidad y la fantasía creando una nueva realidad, un nuevo marco y un nuevo modo de relacionarse los personajes entre sí y con la realidad en la que están insertos.

El primero de sus textos, *Tríptico*, aun siendo diferente del resto de su corpus, presenta ciertos elementos que serán definitorios, a saber, el uso de la simbología como estrategia comunicativa, la tensión desmedida entre el diálogo realista y las situaciones faltas de lógica, la reescritura de un mito o la importancia de los signos no verbales, como la luz o la música, que daban lugar a un conjunto preñado de connotaciones y mensajes implícitos. De la misma manera, otras de sus primeras obras, como *Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura*, *En un nicho amueblado* o *7000 gallinas y un camello*, anunciaban las líneas estéticas y temáticas que marcarían definitivamente su teatro posterior, que en resumen eran la confluencia del absurdo con las formas populares, la utilización de la alegoría dentro de unos moldes estéticos (hiper)realistas, el poder de la imagen visual y los signos escénicos, la dimensión existencialista –cuasi filosófica–, y la prevalencia del humor con intención crítica.

Desde las primeras piezas compuestas en los inicios de su andadura teatral hasta los estrenos y publicaciones más recientes fechadas en el año 2016, el conjunto de obras de Jesús Campos García presenta una serie de rasgos formales y estilísticos que, si bien

con el tiempo ha ido depurando, en esencia, son los mismos. En primer lugar, la producción teatral del autor establece un juego constante con los códigos de comunicación verbales y no verbales, a veces incluso aparentemente contradictorio, aunque finalmente pleno de sentido, que refuerzan el alcance político de la pieza. Los signos visuales, sonoros, auditivos o gestuales, sin olvidar la propuesta escenográfica, se conjugan con el texto con absoluta pertinencia para matizar, ampliar o transformar el sentido último de la obra, tal y como veíamos en *7000 gallinas y un camello*, *Es mentira*, *Entrando en calor*, *Triple salto mortal con pirueta* o *A ciegas*.

Las obras de Campos García también se caracterizan por una evidente desintegración de las nociones de tiempo y espacio. En *La fiera corrupta*, *Ella consigo misma*, *Naufregar en Internet*, *Triple salto mortal con pirueta* o “El profanador de sepulturas”, por citar solo algunos ejemplos, los personajes están confinados a espacios desconocidos e intangibles que se corresponden finalmente con realidades metafísicas inexplicables –el recuerdo, la alucinación, la mente y sobre todo la muerte–. Además, este tipo de entornos suele coincidir con espacios opresores y asfixiantes que acosan al personaje hasta destruirlo, reflejando así la presión y el abuso que ejercen las estructuras sociales y políticas al individuo –por ejemplo, “Las escaleras”, *Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura*, *En un nicho amueblado*, *7000 gallinas y un camello*, *Es mentira*, “El profanador de sepulturas”, *Triple salto mortal con pirueta*, *Entrando en calor* o “Mundo charcutero”–.

Sin embargo, el tratamiento de estos espacios volátiles e indeterminados –y también de los juegos y superposiciones temporales– es hiperrealista tanto en el lenguaje como en el comportamiento de los personajes. Se trata de un recurso técnico muy recurrente en su dramática que configura un realismo completamente libre y que supera los límites de la verosimilitud exigida por esta estética. Jesús Campos violenta las formas del realismo a través de situaciones insólitas, disparatadas o imposibles, entre ellas, la aparición de fantasmas, el parto de un hombre, el juego con ratas parlantes, los viajes en el tiempo, la imposición de un entierro a los hijos o el crecimiento descontrolado y autónomo de una casa. Esta estrategia de hacer verosímil lo inverosímil se incluye dentro de la tendencia del autor de transgredir las formas y géneros de la tradición literaria como intento de innovación –el auto sacramental en *A ciegas*, el sainete en *En un nicho amueblado*, la alta comedia en *Triple salto...* y en *la casa crecía* o el hiperrealismo en *7000 gallinas y un camello* y *Entrando en calor*. En otras obras, además de la revisión de los géneros de la tradición, el autor lleva a cabo un proceso de fusión de diferentes

estéticas y formas que dan como resultado un conjunto armonioso e intransferible. Aunque en *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú* trabajaba con el ritual, la farsa, el mimo y otros muchos géneros, lo más habitual es que mezcle en una misma obra los elementos del sainete con los del absurdo –“Las escaleras”, *En un nicho amueblado*, *Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura* o *A ciegas*–.

En este sentido, también encontramos que el autor tiende de manera natural hacia las formas alegóricas y farsescas para analizar diferentes realidades políticas y sociales. Por un lado, Jesús Campos se sirve de una estructura parabólica que toma como punto de partida una situación cotidiana –como en *y la casa crecía*, *7000 gallinas y un camello*, *Triple salto mortal con pirueta* o *Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura*– o bien surrealista –como en *Es mentira*, *En un nicho amueblado*, *A ciegas* o “El profanador de sepulturas”–. Por otro lado, es muy frecuente que el autor deforme la realidad del hombre mediante diferentes procedimientos propios de la farsa, tales como la deshumanización –*Nacimiento...*, “Las escaleras”, “Vida social (en lugares comunes)”–, la imitación cómico grotesca de ciertas conductas humanas –“El traje de cuero”, “La juventud es el futuro”–, la inserción de títeres que repiten con intención paródica escenas protagonizadas por hombres –*Nacimiento...*– o la animalización –*Nacimiento...*, *Es mentira*, “Pájaros en la trena”–.

En relación con este último punto, con la imitación paródica y grotesca del modo de vivir del individuo contemporáneo, podemos señalar otra característica de la producción teatral de Campos García que sería la reescritura de mitos y leyendas del imaginario popular y cultural. A veces lleva a cabo la deconstrucción en clave de humor de figuras literarias o bíblicas –*d.juan@simetrico.es* y *A ciegas*– y otras simplemente una actualización de estas –*Tríptico*, *La fiera corrupta*–, pero ambos casos con una clara intención crítica que pone en tela de juicio realidades como la desigualdad de género, la represión ideológica, los peligros de las drogas en los jóvenes o la decadencia del mundo actual.

En muchas de sus obras, detectamos asimismo cierto gusto por el juego con los niveles dramáticos, que el autor también suele fusionar con la realidad del espectador. La técnica metateatral se manifiesta en el teatro de Campos a través de la autorreferencialidad, es decir, obras que reflexionan sobre el teatro desde el teatro –es el caso de *Matrimonio...*, “A papel bien sabido no hay cómico malo”, *Entremeses variados*, “Mundo charcutero”, “El no lugar” o “El club de la tragedia”–, a través del metateatro, que definimos como la superposición de niveles dramáticos en que se mueven los

personajes y que no se pueden diferenciar –*Entrando en calor*– y, por último, a través del teatro dentro del teatro –*La fiera corrupta*, “Mundo charcutero”–. En este nivel técnico, además, es frecuente que el autor prolongue uno de los niveles dramáticos hasta fusionarlo con la realidad del espectador, ya sea extendiendo el escenario hasta el patio de butacas –*Tríptico*, *7000 gallinas y un camello*, *A ciegas*, *Danza de ausencias*– o dilatando la función con objetos, ruidos o situaciones que van más allá de la hora y media de función –*A ciegas*, *7000 gallinas y un camello*, *Es mentira*, *En un nicho amueblado*–.

Finalmente, observamos que el humor como estrategia comunicativa es otra constante en la producción dramática de nuestro integral hombre de teatro. La mayoría de sus obras son ricas en juegos de palabras, dobles sentidos, chistes verdes, deformaciones lingüísticas, manipulación humorística de refranes y frases hechas o bromas escatológicas; pero, además de este ingenio verbal que utiliza el autor con habilidad, lo más habitual es la utilización del humor negro. Campos García se sirve del humorismo para reflexionar sobre los aspectos más desagradables y preocupantes del hombre y su realidad. De esta manera, el horror y la risa se unen con maestría en obras como *Entrando en calor*, *En un nicho amueblado*, *Es mentira*, “Pareja con tenedor” o “El traje de cuero”, en las que aborda la violencia de género, la falta de libertad de la mujer, la pena de muerte o la incapacidad para vivir del individuo contemporáneo.

Estos últimos son algunos de los temas que aparecen con mayor insistencia en las obras de Campos García y que, como vemos, guardan generalmente relación con la realidad del hombre y la corrupción de las estructuras sociales y políticas en que se mueve. Por eso, es muy frecuente encontrar como materia dramática asuntos como la violencia de género –“La número 17”, “Noche de bodas”, “El traje de cuero” y “Pareja con tenedor”–, el sensacionalismo de los medios de comunicación –“El famoseo”, “Pena y Pene”, *A tiro limpio*–, la imperturbabilidad del individuo occidental ante los acontecimientos políticos –“El mando a distancia”, “De compras”–, la violencia del mundo –“La primera en morir”, “La juventud es el futuro”–, el fanatismo ideológico y la doble moral –“Danza del Orden Nuevo”, *La cabeza del diablo*, “El solo una enfermedad”, “El olor de las metáforas”, *A tiro limpio*, *d.juan@simetrico.es*–, la corrupción económica, laboral y política –*y la casa crecía*, “Mundo charcutero”, “Pájaros en la trena”, *Matrimonio...*, “El profanador de sepulturas”, “Las escaleras”– y el fracaso de las relaciones de pareja o de la propia institución matrimonial –*Triple...*, *Entrando en calor*, *En un nicho amueblado*, *Nacimiento...*–.

En la relación de rasgos temáticos advertimos igualmente cierta preocupación por aquellos aspectos de calado existencial que el autor aborda no sin cierto pesimismo. El devenir de la sociedad, la naturaleza del hombre y su estilo de vida o el vacío existencial que caracteriza la realidad contemporánea son algunas de las inquietudes que Campos vierte en sus obras para dejar al descubierto en sus debilidades e imperfecciones un mundo a la deriva que reincide en la violencia y en el sinsentido. Sus textos presentan la lucha inútil del individuo contra su propio destino o contra un sistema opresor y alienante, una lucha de la que se deriva la idea de que la existencia es equivalente al sufrimiento, tal y como se expresa en *Nacimiento...*, *En un nicho amueblado*, *Es mentira*, *Entrando en calor* o *A ciegas*, además de en otras muchas piezas breves.

En otras obras, por el contrario, el pesimismo existencial se manifiesta a través del absurdo o el sinsentido de la vida. Los personajes se ven acosados por una estructura superior a ellos, generalmente en el teatro de Campos serán el trabajo y las convenciones sociales como el matrimonio, que les incapacita para elegir libremente y les arrebatara cualquier propósito vital. La acusada pérdida de la lógica hace incluso que las acciones más vejatorias y abusivas pasen desapercibidas para los personajes. Así sucede, por ejemplo, en *7000 gallinas y un camello*, y *la casa crecía*, “Las escaleras” o “Vida social (en lugares comunes)”, en las que los protagonistas intentan sobrevivir a la irracional inercia de en un entorno o sistema hostil e inseguro y del que no saldrán victoriosos.

En lo relativo a la existencia, al autor también le gusta indagar en aquellas realidades inexplicables o desconocidas para el hombre. La muerte, el envejecimiento o la enfermedad son estados que Campos García concibe como un misterio inherente a la naturaleza del hombre que debe ser desentrañado desde diferentes puntos de vista, como hizo en *Danza de ausencias*, *Patético jinete del rock and roll*, *Triple...*, “A papel bien sabido no hay cómico malo”, “El club de la tragedia” y *Entrando en calor*. De esta reflexión que el autor lleva a cabo en más de una ocasión, se derivan algunos subtemas también de fundamental importancia. El deseo de sobrevivir a la muerte y continuar la existencia más allá de ella es un sentimiento que experimentan varios de sus protagonistas cuando se sienten que el final de sus vidas es inminente. Este anhelo por seguir viviendo a toda costa esconde un fuerte vitalismo que se vincula en las obras del dramaturgo con el goce y el disfrute, es decir, experiencias placenteras para el individuo, como el sexo, la seducción, el sentido del humor o el baile, que expresan las ganas de vivir y el amor por la vida.

Por último, el hecho teatral también se configura como uno de los asuntos dramáticos más importantes en la producción de Campos García. De un lado, encontramos obras que manifiestan a través de la voz de un actor el amor por la profesión –“A papel bien sabido no hay cómico malo” y “El club de la tragedia”–; de otro, aborda la inestable y preocupante situación del teatro español –“Mundo charcutero”, “El club de la tragedia”–, lo que estaría en plena coherencia con sus ideas políticas acerca del engañoso sistema de subvenciones públicas, la marginación de la autoría española, la sobreexplotación de textos insustanciales y la censura económica e ideológica que aun se ejerce en el mundo de las artes; y, finalmente, se sirve igualmente de los textos breves para poner en cuestión la frivolidad de ciertos círculos del actual mundo artístico y su inconsistencia –“Me acuso de ser hetero”, “Mundo charcutero”, “El no lugar” y las piezas apertura y cierre del espectáculo *Entremeses variados*–.

Después de compilar su amplio recorrido profesional y analizar sus rasgos formales y temáticos más importantes, concluimos que no se podían establecer fases o periodos que organizaran la obra de Campos García, pues esta carece de una clara brecha de naturaleza temática o estilística que permita llevar a cabo una posible clasificación. Tampoco en el ámbito de la escena es perceptible una profunda transformación, ya que desde sus comienzos pervive ese perfecto equilibrio entre el diálogo y los signos no verbales que ha sido siempre el resultado de una firme concepción totalizadora del hecho teatral. Como consecuencia de esta preservación de un mismo tono e intención que hace de Jesús Campos una figura idiosincrática dentro del panorama teatral español, la producción dramática del autor debe ser entendida como un conjunto coherente y compacto, únicamente disgregado únicamente por las ausencias o intermitencias del autor anteriormente mencionadas y el cambio de la situación política, que dio lugar a obras menos claustrofóbicas que mezclaban asuntos personales con otros de raíz política o social. Dado que no son, por tanto, razones estéticas, sino de naturaleza más bien cronológica lo que separa de alguna manera las obras de Campos García, es más acertado realizar una clasificación de estas en bloques y no en etapas, ya que este término implicaría una evolución o un cambio sustancial en la manera creadora de Jesús Campos que nunca se ha producido (Fernández Insuela, 2012: 13-14).

La clasificación de su obra debe atender exclusivamente a criterios cronológicos, lo que nos permite una mayor flexibilidad a la hora de organizar el corpus del autor. Los abandonos momentáneos de la escena a los que hemos ido haciendo alusión en diferentes capítulos de esta tesis podrían manifestarse como un obstáculo más en la labor de

clasificación y como un elemento diferenciador frente a otros coetáneos. Sin embargo, esta peculiar intermitencia nos ayuda a estructurar la producción de Jesús Campos García en dos grandes bloques temporales –que no etapas por las razones citadas–, que vendrían a coincidir con el cambio de la situación política en España, es decir, con la llegada de la democracia.

Podemos dividir, entonces, más de seis décadas de actividad teatral en dos bloques fundamentales: uno que comprendería las obras escritas hasta la desaparición del régimen dictatorial y que serían, por lo tanto, *Tríptico*, *Matrimonio...*, *En un nicho amueblado*, *Nacimiento...*, *7000 gallinas y un camello*, *Blancanieves...* y *Es mentira* –esta última se estrenó de manera tardía en el año 1980, sin embargo, fue escrita años antes, cuando el franquismo aun daba sus últimos coletazos–; y un segundo bloque, e insistimos, que no fase o etapa, que abarcaría todas aquellas obras que vieron la luz durante el periodo democrático, desde su reincorporación definitiva a los escenarios en 1990 con *Entrando en calor* hasta la actualidad, en 2016, con su última obra *...y la casa crecía* –en cuyo apartado también incluimos las numerosas piezas breves y minipiezas del autor–.

Por los mismos motivos, que podríamos resumir en la pervivencia de un estilo propio pleno de coherencia, pero al mismo tiempo de diversidad y en una trayectoria personal y profesional igualmente únicas, el integral hombre de teatro que es Jesús Campos García se resiste a encajar con facilidad en un determinado movimiento o escuela literaria. Como hemos ido viendo a través del estudio de la vida y la obra del dramaturgo, después de unos primerizos y no muy afortunados pasos en la escena española de la década de los sesenta, el teatro de Campos García termina definitivamente de eclosionar en los últimos años del periodo franquista, coincidiendo con el nacimiento de una generación, la del Nuevo Teatro Español, que venía a relevar al grupo precedente de signo realista. Es innegable, tal y como ha coincidido en señalar buena parte de la crítica, que entre la obra de nuestro dramaturgo y la de los “nuevos autores” existían una serie de similitudes a nivel técnico y temático y sobre todo ideológico por la actitud de compromiso contra el régimen censor. No obstante, un examen en profundidad de la producción de Campos evidenciaba ciertos procedimientos que lo distanciaban de la actividad de sus compañeros de generación y de cualquier otro parámetro estético del momento. La circunstancia de que fueran mayores las diferencias que las convergencias nos forzaba a situar al autor, aun a riesgo de caer en cierta imprecisión, en un contexto más amplio y heterogéneo que superase los límites del N.T.E., como el de la

Posmodernidad, cuyos marcos temporales y elementos definitorios guardan una más que aceptable correspondencia con la obra y la personalidad creadora de Campos García.

Finalmente, del análisis detenido de las ideas literarias y políticas que el autor ha venido exponiendo a través de distintos cauces de comunicación –y cuya compilación era tarea indispensable– derivamos que existe una asombrosa reciprocidad entre la producción teatral del dramaturgo y su poética, probablemente debido a que su poética o concepción artística nació posteriormente a la escritura y puesta en escena de sus obras, es decir, como producto de la reflexión sobre su propio proceso de creación. Así, por ejemplo, la defensa del hecho teatral como una conjunción entre la práctica escénica y la escritura dramática que lleva a cabo en diversos ensayos y entrevistas nace de su faceta de dramaturgo, director y escenógrafo, de una imperiosa necesidad de hacer teatro íntegramente. Otras ideas literarias, como entender la creación como el reciclaje de la realidad personal y externa o como la transgresión y revisión de los géneros de la tradición para hacer vanguardia, entre otras, corresponden con los rasgos formales que hemos señalado de su producción y responden asimismo a la búsqueda de un lenguaje comunicativo singular y único para cada materia dramática.

Por otro lado, y retomando por última vez el concepto de coherencia, Campos García ha manifestado ideas muy similares desde sus primeros artículos en prensa y sus primeras entrevistas en la década de los setenta hasta la actualidad. Diríamos incluso que con el paso del tiempo no solo se ha reafirmado en aquellas convicciones literarias que tan tempranas nacieron –valgan como ejemplo las últimas entrevistas concedidas a la Asociación de Autores de Teatro²⁵⁰ y la conversación inédita que mantuvimos con el autor a finales de octubre de 2017 y que incluimos en apéndice final– sino que también se ha alzado como un férreo defensor de algunas de las nociones más arraigadas de su ideario poético, en especial, aunque no las únicas, de la visión globalizadora del hecho teatral y la defensa del teatro breve como medio de comunicación igualmente válido y eficaz que el extenso.

En este sentido, Jesús Campos García ha cumplido un papel fundamental en el panorama del teatro español de los últimos años. No quisiéramos terminar esta tesis, que ya toca a su fin, sin antes reclamar la valiosa aportación a la escena española contemporánea, en tanto que dramaturgo y promotor, de Jesús Campos García, comprometido e infatigable hombre de teatro. En el trascurso de casi más de cincuenta

²⁵⁰ Inéditas pero disponibles en el canal de *Youtube* de la Asociación de Autores de Teatro.

años, ha participado del teatro como dramaturgo, escenógrafo, director y actor, pero también como ensayista y gestor cultural, facetas que pudo desarrollar en gran medida gracias a su presidencia en la Asociación de Autores de Teatro. La encomiable labor del autor ha ayudado a la difusión de la dramaturgia actual, a la revalorización del formato breve y a la revitalización del teatro español, cuya crítica situación siempre ha denunciado abiertamente en sus abundantes artículos y conferencias.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

1. Bibliografía primaria

1.1. Obras de creación

- CAMPOS GARCÍA, Jesús (1959). “*Tríptico*”. *La Estafeta Literaria*, 176 (septiembre), pp. 18-21.
- (1965). “*Qué triste era aquel rey de pacotilla*”. *La Estafeta Literaria*, 327 (septiembre), pp. 28-29.
- (1972). “*Estar salvada*”. En *Cuentos*, AA. VV., s/p. León: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de León, s/p.
- (1975). “*En un nicho amueblado*”. *Primer Acto*, 177, pp. 40-60.
- (1976). “*Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú*”. En *Cuatro autores críticos. José Martín Recuerda, José María Rodríguez Méndez, Francisco Nieva y Jesús Campos*, José Monleón (ed.), pp. 146-162. Granada: Universidad de Granada.
- (1980). “*Es mentira*”. En *Teatro de Oposición (I)*, José Monleón (ed.), pp. 143-195. Madrid: Vox.
- (1983). *7.000 gallinas y un camello*. Madrid: La avispa.
- (1989). *Mis 100 peores poesías (I)*. Madrid: In-Cultura Editorial.
- (1993). *Danza de ausencias*. Castilla-La Mancha: Servicio de Publicaciones de la Junta de Castilla-La Mancha.
- (1996b). *A tiro limpio*. Inédita.
- (1997). *A ciegas. (Auto sacro de realismo inverosímil o de la irrealidad verosímil)*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, col. Antología Teatral Española.
- (1997b). *En un nicho amueblado*. Madrid: Visor Dis, col. Biblioteca Antonio Machado.
- (1997c). *Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura*. Madrid: Visor Dis, col. Biblioteca Antonio Machado.
- (1997d). *Triple salto mortal con pirueta*. Alcorcón: Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Alcorcón.
- (1998). *Blancanieves y los 7 enanitos gigantes*. Madrid: CCS, col. Galería del Unicornio.

- (1999). *La cabeza del diablo*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro y CEYAC de la Comunidad de Madrid.
- (2000). *Naufregar en Internet*. Ciudad Real: Ñaque.
- (2000a). “Pena y pene”. *Alhucema*, 5 (segundo semestre), pp. 122-123.
- (2001). *Entrando en calor*. Madrid: In Cultura Editorial.
- (2001a). “Me acuso de ser hetero”. En *La confesión*, AA.VV., pp. 27-30. Madrid: Asociación de Autores de Teatro.
- (2001c). “Primer recuerdo”. *Art Teatral*, 16, pp. 27-31.
- (2002). *A ciegas*. Andalucía: Junta de Andalucía. Consejería de cultura.
- (2002a). *De tránsitos (Danza de ausencias)*. Madrid: IN Cultura Editorial.
- (2002b). *Es mentira. A ciegas. La cabeza del diablo*. Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.
- (2002c). *Patético jinete del rock and roll*. Madrid: IN Cultura Editorial, col. Teatro a Teatro.
- (2003). “La primera en morir”. En *Teatro contra la guerra*, AA.VV., pp. 53-55. Madrid: Asociación de Autores de Teatro.
- (2004). “Danza de la última pirámide”. En *Teatro breve entre dos siglos. Antología*, Virtudes Serrano (ed.), pp. 221-230. Madrid: Cátedra. Letras Hispánicas.
- (2004a). “Noche de bodas”. En *Maratón de monólogos 2004*, pp. 39-41. Madrid: Asociación de Autores de Teatro.
- (2005). “Pareja con tenedor”. *Bestiario. Revista de Contos*, 18 (agosto). Edición digital. Consultado el 24 de septiembre de 2014 en <http://www.bestiario.com.br/18_arquivos/pareja.html>
- (2005a). “La número 17”. En *Maratón de monólogos 2005*, pp. 17-24. Madrid: Asociación de Autores de Teatro.
- (2006). “Es solo una enfermedad”. En *60 obras de 1 minuto de 60 autores andaluces*, AA.VV., p. 11. Sevilla: Centro de Documentación de Artes Escénicas de Andalucía.
- (2006a). “Es solo una enfermedad”. En *Grita: ¡Tengo SIDA!*, AA.VV., p. 103. Madrid: Publicaciones de la Universidad Complutense.
- (2006b). “Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú”. En *Historia y antología del teatro español de posguerra. 1971-1975*, V. García Ruiz y G. Torres Nebreda (dir.), vol. VII, pp. 513-543. Madrid: Fundamentos.
- (2006c). “Pareja con tenedor”. *Cuadernos del Ateneo*, 21, pp. 43-44.

- (2008). *A ciegas*. Navarra: Hiru.
- (2009). “*Almas gemelas*”. *Acotaciones*, 22 (enero-junio), pp. 103-110.
- (2009a). “*Danza de los veraneantes*”. En *Motivos & estrategias. (Estudios en honor del Dr. Ángel Berenguer)*, Carlos Alba Peinado y Luis M. González (eds.), pp. 347-355. Leiria-Granada: Instituto Politécnico de Leiria y Universidad de Granada.
- (2009b). *Donjuan@simétrico.es (La burladora de Sevilla y el Tenorio del siglo XXI)*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro.
- (2009c). *7.000 gallinas y un camello*. Sevilla: Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, col. Cuadernos Escénicos, vol. 16.
- (2009d). *La fiera corrupta*. Bilbao: Centro de Documentación de Títeres de Bilbao, Col. Títere de Sueños.
- (2010). “*La número 17*”. *La Teatral. Revista de actualidad literaria*, 25 (abril-junio), pp. 56-59.
- (2011). “*La número 17*”. En *Sentido Figurado (Revista Literaria)*, 2, año 4 (enero-febrero), pp. 88-97.
- (2011a). “*La ruleta rusa*”. En *Sentido Figurado (Revista Literaria)*, 2, año 4 (enero-febrero), pp. 98.
- (2011b). “*La número 17*”. En *Literatura española desde 1939 hasta la actualidad*, Francisco Gutiérrez Carbajo, pp. 260-264. Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces de la UNED.
- (2011c). “*El famoso*”. En *Literatura española desde 1939 hasta la actualidad*, Francisco Gutiérrez Carbajo, pp. 257-259. Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces de la UNED.
- (2011d). “*Pareja con tenedor*”. En *Literatura española desde 1939 hasta la actualidad*, Francisco Gutiérrez Carbajo, pp. 259-260. Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces de la UNED.
- (2012). “*El profanador de sepulturas*”. *Estreno*, 38 (1), pp. 2-34.
- (2013). “*La número 17*”. En *Teatro breve actual. Modalidades discursivas*, Francisco Gutiérrez Carbajo (ed.), pp. 373-380. Madrid: Castalia.
- (2013a). “*Pareja con tenedor*”. En *Teatro breve actual. Modalidades discursivas*, Francisco Gutiérrez Carbajo (ed.), pp. 155-157. Madrid: Castalia.
- (2014c). “*Pareja con tenedor*”. En *El tamaño no importa (IV). Textos breves de aquí y ahora*, pp. 21-22. Madrid: Asociación de Autores de Teatro.

— (2015). *¡Breve, breve! ¡brevísimo!* Madrid: Ediciones Antígona.

1.2. Artículos en prensa

- CAMPOS GARCÍA, Jesús (1974). “El autor. Historia a bulto –Siglo tal antes de Cristo hasta nuestros días– O cómo no decir lo que es ser autor – Prosa“. *Pipirijaina*, 6-7 (ag.-sept.), pp. 16-18.
- (1977). “Teatro experimental”. *Arriba*, 31 de marzo, p. 25.
- (1985). “Bastante más que una crónica. (Sobre la coincidencia de Sastre y Arrabal en el Círculo)”. *Primer Acto*, 210-211, pp. 74-77.
- (1996). “Análisis, diagnóstico y tratamiento de las dolencias que aquejan a un autor terminal”. En *El autor tiene la palabra. (I Jornadas de Autores Teatrales Andaluces, 1995)*, C. Álvarez-Nóvoa (ed.), pp. 192-198. Sevilla: Centro Andaluz de Teatro.
- (1996a). “Las dictaduras prohíben, las democracias confunden”. *Boletín Informativo de la Asociación Colegial de Escritores de España*, 35 (24). En línea. Consultado el 23 de octubre de 2013 en <http://www.jesuscampos.com/textos/D10Lasdictaduras.pdf>
- (1997e). “Ideas para una política teatral alternativa”. *República de las letras* 6, pp. 61-66.
- (1998a). “Max o menos”. *ABC* (10 de septiembre), p. 68.
- (1998b). “El poder de los signos escénicos y el poder“. En *Creación escénica y sociedad española*, Mariano de Paco (ed.), pp. 25-29. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- (1999b). “La creación inducida“. *Las Puertas del Drama*, -2, p. 3.
- (1999c). “Centenario feliz”. *Las Puertas del Drama*, -1, p. 3.
- (1999d). “De generaciones y manipulaciones”. *Las Puertas del Drama*, 0, p. 3.
- (1999e). “La generación del XXI. Convocatoria”. *Las Puertas del Drama*, 0, p. 48.
- (1999f). “Carne a la pimienta”. *Las Puertas del Drama*, 3, p. 3.
- (2000b). “Hacerse oír, hacerse entender”. *Las Puertas del Drama*, 1, p. 3.
- (2000c). “Pasar el testigo”. *Las Puertas del Drama*, 2, p. 3.
- (2000d). “Distantes y próximos”. *Las Puertas del Drama*, 3, p. 3.
- (2000e). “Libros, al salón”. *Las Puertas del Drama*, 4, p. 3.
- (2001d). “Con el cirio en la mano”. *Las Puertas del Drama*, 5, p. 3.
- (2001e). “Escribir sobre lo escrito”. *Las Puertas del Drama*, 6, p. 3.

- (2001f). “El compromiso con la memoria“. En *Teatro y democracia*, José Monleón (ed.), pp. 29-32. Madrid: Asociación de Autores de Teatro.
- (2001g). “Una cuestión de autoestima (I)”. *Las Puertas del Drama*, 7, p. 3.
- (2001h). “Una cuestión de autoestima (II)”. *Las Puertas del Drama*, 8, p. 3.
- (2001i). “Una cuestión de autoestima (III)”. *Las Puertas del Drama*, 9, p. 3.
- (2001j). “El teatro cortijero y su alternativa al teatro público”. *Actores (Revista de la Unión de Actores)* 60, pp. 48-49.
- (2001k). “La dramaturgia española contemporánea, un derecho de nuestra sociedad”. *Anuario Teatral 2000*, pp. 16-18. Madrid: Centro de Documentación Teatral.
- (2001l). “Introducción”. En *La confesión*, AA.VV., pp. 9-10. Madrid: Asociación de Autores de Teatro.
- (2001m). “Se buscan lectores”. *ABC* (20 de octubre), p. 94.
- (2002e). “La intimidad extranjera”. *Las Puertas del Drama*, 12, p. 3.
- (2002f). “La función del autor teatral en España hoy”. *La Tarasca*, 20, pp. 4-6.
- (2002g). “4+4”. *Las Puertas del Drama*, 10, p. 3.
- (2002h). “Signos, que no palabras”. En *El teatro español ante el siglo XXI*, César Oliva (ed.), pp. 249-255. Madrid: Sociedad Estatal Nuevo Milenio.
- (2002i). *Situación de la dramaturgia española en la Comunidad de Madrid. (Comparecencia del presidente de la Asociación de Autores de Teatro ante la Comisión de las Artes de la Asamblea de Madrid)*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro. En línea. Consultado el 26 de noviembre de 2013 en <<http://www.jesuscampos.com/textos/D34Situacion.pdf>>
- (2003d). “Consigo mismo”. *Las Puertas del Drama*, 13, p. 3.
- (2003e). “Las reglas del juego”. *Las Puertas del Drama*, 14, p. 3.
- (2003f). “Dar que hablar”. *Las Puertas del Drama*, 15, p. 3.
- (2003g). “Declaración de Madrid”. *Las Puertas del Drama*, 16, p. 3.
- (2003h). “Prólogo”. En *El mar*, AA.VV., p. 9. Madrid: Asociación de Autores de Teatro.
- (2003i). “Prólogo”. En *Teatro contra la Guerra*, AA.VV., p. 11. Madrid: Asociación de Autores de Teatro.
- (2004b). “*Naufregar en Internet. La tecnología como metáfora*”. En *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*, José Romera Castillo (ed.), pp. 35-41. Madrid: Visor Libros.

- (2004c). “Crisis personal y crisis colectiva en el origen de los procesos de creación”. *Assaig de Teatre*, 41 (marzo), pp. 83-90.
- (2004d). “¿Una nueva materia?”. *Las Puertas del Drama*, 17, p. 3.
- (2004e). “La larga sombra de la censura”. *Las Puertas del Drama*, 18, p. 3.
- (2004f). “Libertad ¿auto?vigilada”. *Las Puertas del Drama*, 19, p. 3.
- (2004g). “De secuestros y sucedáneos”. *Las Puertas del Drama*, 20, p. 3.
- (2004j). “Introducción”. En *Obras escogidas*, Alberto Miralles, pp. 7-8. Madrid: Asociación de Autores de Teatro.
- (2005f). “De pateras y cañoneras”. *Las Puertas del Drama*, 21, p. 3.
- (2005g). “El rábano por las hojas”. En *Tras la escena. (Reflexiones sobre palabras y hechos. Gestión escénica)*, Manu Aguilar y Alberto Fernández Torres (eds.), pp. 9-13. Ciudad Real: Ñaque.
- (2005h). “Pasar revista”. *Las Puertas del Drama*, 22, p. 3.
- (2005i). “¿De dónde venimos...?”. *Las Puertas del Drama*, 23, p. 3.
- (2005j). “¿...Y a dónde vamos?”. *Las Puertas del Drama*, 24, p. 3.
- (2005k). “Introducción”. En *Obras escogidas*, José María Rodríguez Méndez, p. 7. Madrid: Asociación de Autores de Teatro.
- (2005l). “Introducción”. En *Obras escogidas*, Carlos Muñiz, p. 5. Madrid: Asociación de Autores de Teatro.
- (2006d). “Lo breve, si breve, no siempre es breve”. *Cuadernos del Ateneo*, 21, pp. 7-12.
- (2006e). “Tendencia al suicidio”. *Las Puertas del Drama*, 26, p. 3.
- (2006f). “Crónica de un encuentro largamente esperado (I)”. *Las Puertas del Drama*, 27, p. 3.
- (2006g). “Crónica de un encuentro largamente esperado (II)”. *Las Puertas del Drama*, 28, p. 3.
- (2006h). “Algo se mueve”. *Las Puertas del Drama*, 25, p. 3.
- (2006i). “Muestra Beckett: entre el eco y la huella”. *República de las Letras. (Revista de la Asociación Colegial de Escritores)*, 99, pp. 93-109.
- (2007). “Crónica del III Congreso de la Asociación de Autores de Teatro”. *Assaig de Teatre*, 57-58 (marzo), pp. 335-337.
- (2007a). “Mejor un plan (I)”. *Las Puertas del Drama*, 30, p. 3.
- (2007b). “Mejor un plan (y II)”. *Las Puertas del Drama*, 31, p. 3.
- (2007c). “El teatro especular: un juego necesario”. *Las Puertas del Drama*, 29, p. 3.

- (2008). “Del color con que se mira”. *Las Puertas del Drama*, 32, p. 3.
- (2008a). “El detector de intereses”. *Las Puertas del Drama*, 33, p. 3.
- (2009e). “Teatro en porciones”. *Las Puertas del Drama*, 34, p. 3.
- (2009f). “El ocio cautivo”. *Las Puertas del Drama*, 35, p. 3.
- (2010a). “Teatro a la carta”. *Las Puertas del Drama*, 36, p. 3.
- (2010b). “El arte de clavar alcayatas”. *Las Puertas del Drama*, 37, p. 3.
- (2010c). “Que veinte años no es nada...”. *Las Puertas del Drama*, 38, p. 3.
- (2010d). “Los primeros frutos”. *Las Puertas del Drama*, 37, p. 40.
- (2011). “Algo más que meros espectadores”. *Las Puertas del Drama*, 39, p. 3.
- (2011e). “La revolución reaccionaria”. *Las Puertas del Drama*, 40, p. 3.
- (2011f). “Sintetizar la síntesis”. En *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), pp. 45-62. Madrid: Visor Libros.
- (2011g). “Entrevista a Félix Palomero”. *Las Puertas del Drama*, 39, pp. 25-31.
- (2011h). “Prólogo”. En *El tamaño no importa*, AA.VV., pp. 7-8. Madrid: Asociación de Autores de Teatro.
- (2012). “Centeno, el crítico amigo”. *El País* (14 agosto). Edición digital. Consultado el 12 de diciembre de 2013 en <http://cultura.elpais.com/cultura/2012/08/13/actualidad/1344891037_738448.html>
- (2013b). “Internet: la vulnerabilidad del pensamiento gaseoso”. *Las Puertas del Drama*, 41. Edición digital. Consultado el 22 de agosto de 2016 en <<http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-41/tercera-internet-la-vulnerabilidad-del-pensamiento-gaseoso/>>
- (2013c). “El reciclaje (inmediato) de la realidad”. *Las Puertas del Drama*, 42. Edición digital. Consultado el 23 de enero de 2015 en <<http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/4446-2/tercera/>>
- (2014). “El espacio signifiante. Desde mi experiencia como autor”. *Don Galán (Revista de investigación teatral)*, 4. Edición digital. Consultado el 23 de septiembre de 2015 en <http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum4/pagina.php?vol=4&doc=2_1&pag=8>
- (2014a). “De aquellas preceptivas, estos talleres”. *Las Puertas del Drama*, 43. Edición digital. Consultado el 15 de agosto de 2015 en

<<http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-43/tercera-De-aquellas-preceptivas-estos-talleres/>>

- (2014b). “William y yo”. *Las Puertas del Drama*, 44. Edición digital. Consultado el 22 de febrero de 2016 en <<http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-44/tercera-william-y-yo/>>

1.3. Colaboración en debates

- CAMPOS GARCÍA, Jesús (1976a). “Mesa redonda: Cuatro autores españoles en Granada”. En *Cuatro autores críticos (José Martín Recuerda, José María Rodríguez Méndez, Francisco Nieva, Jesús Campos)*, José Monleón (ed.), pp. 41-55. Granada: Universidad de Granada.
- (1986). “Nuevos autores españoles”. *Primer Acto*, 212, pp. 61-72.
- (1986a). “El teatro en el proyecto de Ley de Propiedad intelectual”. *Primer Acto*, 216 (Separata), pp. 1-24.
- (1987). “La representación actual de los clásicos“. *Primer Acto*, 217 (Separata), pp. 1-24.
- (1987a). “La enseñanza teatral (I)”. *Primer Acto*, 220 (Separata), pp. 1-24.
- (1987b). “La enseñanza teatral (II)”. *Primer Acto*, 221 (Separata), pp. 1-24.
- (1988). “La crítica teatral”. *Primer Acto*, 222 (Separata), pp. 1-24.
- (1988a). “Teatro y Autonomías”. *Primer Acto*, 223 (Separata), pp. 1-24.
- (1988b). “Locales teatrales”. *Primer Acto*, 223 (Separata), pp. 1-24.

1.4. Ensayos sobre obras propias

- CAMPOS GARCÍA, Jesús (1975). “Guía para entrar *En un nicho amueblado*”. *Primer Acto*, 177, p. 39.
- (1976b). “Autocrítica de *7000 gallinas y un camello*”. *ABC* (22 de abril), p. 66.
- (1976c). “Autocrítica. *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú*, de Jesús Campos García”. *ABC* (17 de junio), p. 54.
- (1976d). “Mañana, estreno en el teatro Principal”. *El Noticiero* (6 de abril), s/p.
- (1976e). “Mañana, estreno en el teatro Principal. Autocrítica de *7000 gallinas y un camello*, premio Lope de Vega”. *Heraldo de Aragón* (6 de abril), s/p.
- (1983). “Sobre la puesta en escena”. En *7000 gallinas y un camello*, Jesús Campos García, pp.17-28. Madrid: La avispa.

- (1993a). “Nota del autor”. En *Danza de ausencias*, Jesús Campos García, pp.11-12. Castilla-La Mancha: Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.
- (1997f). “Triple salto mortal con pirueta”. *Primer Acto*, 270, pp. 22-23.
- (2000f). “Naufragar en Internet. Acerca del proceso de creación”. En *Naufragar en Internet*, Jesús Campos García, pp. 97-104. Ciudad Real: Ñaque.
- (2004h). “Cuaderno de bitácora de *Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura*”. *Las Puertas del Drama*, 19, pp. 27-30.
- (2008b). “Cuaderno de bitácora”. En *A ciegas*, Jesús Campos García, pp. 7-9 y pp. 134-144. Navarra: Hiru.
- (2009g). “Cuaderno de bitácora”. En *La fiera corrupta*, Jesús Campos García, pp. 95-99. Bilbao: Documentación de Títeres de Bilbao.
- (2009h). “Cuaderno de bitácora”. En Jesús Campos García, *7000 gallinas y un camello*. Andalucía: Junta de Andalucía, col. Cuadernos Escénicos, vol. 16, pp. 96-142.

1.5. Representaciones de espectáculos

- *Es mentira*. Aut. Jesús Campos García. Dir. Jesús Campos García. Teatro Lavapiés, Madrid, 1980. En línea. Consultado el 22 de marzo de 2015 en <https://www.youtube.com/watch?v=WZTnH58u_Yg>
- *Triple salto mortal con pirueta*. Aut. Jesús Campos García. Dir. Jesús Campos García. Festival de Madrid Sur, Madrid, 1998. En línea. Consultado el 22 de marzo de 2015 en <<https://www.youtube.com/watch?v=23L0Ssu-XGo>>
- *Patético jinete del rock and roll*. Aut. Jesús Campos García. Dir. Jesús Campos García. Teatro Principal de Ourense, Ourense, 2002. DVD.
- *Entrando en calor*. Aut. Jesús Campos García. Dir. Jesús Campos García. Teatro Galileo, Madrid, 2002. En línea. Consultado el 31 de marzo de 2015 en <<https://www.youtube.com/watch?v=J-K4C2qmIAA>>
- *La fiera corrupta*. Aut. Jesús Campos García. Dir. Jesús Campos García. Festival Teatralia, Madrid, 2004. En línea. Consultado el 14 de enero de 2015 en <<https://www.youtube.com/watch?v=auaX2mnzQaI>>
- *Danza de ausencias*. Aut. Jesús Campos García. Dir. Jesús Campos García. Museo del Ferrocarril, Festival de Otoño, Madrid, 2000. En línea. Consultado el 25 de enero

de 2015 en <<https://www.youtube.com/watch?v=KZZ-NhpZKI4&list=PL6408FF91901A12FC>>

- *Entremeses variados*. Aut. Jesús Campos García. Dir. Jesús Campos García. Festival Teatralia, Madrid, 2005. En línea. Consultado el 11 de enero de 2015 en <https://www.youtube.com/watch?v=_ITgAn1AXJU&list=RD_ITgAn1AXJU>
- (2008). *Donjuan@simétrico.es (La burladora de Sevilla y el Tenorio del siglo XXI)*. Aut. Jesús Campos García. Dir. Jesús Campos García. Teatro Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2008. En línea. Consultado el 12 de marzo de 2015 en <<https://www.youtube.com/watch?v=v70znOJk2N8>>

2. Bibliografía secundaria

2. 1. Estudios sobre Jesús Campos García

- ALBA PINTADO, Carlos (2015). “Entremeses de elíptica *cuisine*”. En *¡breve, breve! ¡brevísimos!*, Jesús Campos García, pp. 173- 178. Madrid: Ediciones Antígona.
- ANTEQUERA, Mónica (2008). “*A ciegas*, de Jesús Campos (Una representación en la oscuridad)”. En Jesús Campos García, *A ciegas*, pp. 152-157. Navarra: Hiru.
- BAJO MARTÍNEZ, María Jesús (2001). “*La fiera corrupta*, de Jesús Campos”. *Lazarillo. (Revista de la Asociación de Amigos del Libro Infantil y Juvenil)*, 24, pp. 43-45.
- BERENGUER, Ángel (1989). “Comentario final”. En *Mis 100 peores poesías (I)*, Jesús Campos García, s/p. Madrid: In Cultura Editorial.
- (1993). “Actos de muerte”. En *Danza de ausencias*, Jesús Campos García, pp. 7-9. Castilla-La Mancha: Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.
- (2002). “Actos de muerte”. En *De tránsitos*, Jesús Campos García, pp. 7-10. Madrid-Guadalajara: In-Cultura Editorial.
- (2006). “Jesús Campos García, *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo tú*, o la memoria encontrada”. En *Historia y antología del teatro español de posguerra. 1971-1975*, Víctor García Ruiz y Gregorio Torres Nebrera (dir.), vol. VII, pp. 493-497. Madrid: Fundamentos.
- CORNAGO BERNAL, Óscar (1998). “El escenario de la diversidad: modos y maneras en la última escena madrileña (Alberto Miralles, Antonio Fernández Lera y Jesús

- Campos García)“. *Assaig de Teatre*, 12-13-14 (septiembre-diciembre), pp. 307-324.
- (2000). *La vanguardia teatral en España (1965-1975). Del ritual al juego*. Madrid: Visor Libros.
- FERNÁNDEZ INSUELA, Antonio (2009). “Humor y crítica a una reelaboración del don Juan: *d.juan@simetrico.es*, de Jesús Campos García”. En *d.juan@simetrico.es. (La burladora de Sevilla y el Tenorio del siglo XXI)*, Jesús Campos, pp. 9-15. Guadalajara: Asociación de Autores de Teatro y Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid.
- (2012). “Una mirada al transgresor teatro de Jesús Campos García”. *Estreno*, 38 (1), pp. 12-27.
- (2015). “La farsa de Jesús Campos García o el realismo en libertad”. En *¡breve, breve! ¡brevísimos!*, Jesús Campos García, pp. 375-386. Madrid: Ediciones Antígona.
- FERNÁNDEZ TORRES, Alberto (2016). “Experimentando el desorden”. En *...y la casa crecía*, Jesús Campos García, pp. 9-16. Madrid: Centro Dramático Nacional.
- (2016a). “Un glosario”. *Cuadernos pedagógicos. Teatro María Guerrero*, 87, pp. 24-29.
- GARCÍA TEBA, Javier (2001). “Primer recuerdo (o la nostalgia de la muerte)”. *Art teatral*, 16, pp. 95-96.
- (2002). “Estudio crítico a modo de epílogo”. En *Es mentira. A ciegas. La cabeza del diablo*, Jesús Campos García, pp. 283-318. Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.
- HUÉLAMO KOSMA, Julio (2009). “Retrato de primavera con armadura”. En *7.000 gallinas y un camello*, Jesús Campos García, pp. 181-204. Guadalajara: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.
- LARA, Lola (1998). “Prólogo”. En *Blancanieves y los siete enanitos gigantes*, Jesús Campos García, pp. 7-9. Madrid: CCS, col. Galería del Unicornio.
- LARGO, Concepción (2016). “...y la casa crecía, de Jesús Campos”. *Cuadernos pedagógicos. Teatro María Guerrero*, 87. En línea. Consultado el 18 de marzo de 2016 en <http://cdn.mcu.es/wp-content/uploads/2012/08/N-87-y-la-casa-crecia.pdf>
- MARTÍN, Sabas (1981). “Estrenos de Jesús Campos y Romero Esteo: una muestra de teatro de vídeo”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 371 (mayo), pp. 419-430.

- MARTÍN BERMÚDEZ, Santiago (2015). “La generosa aventura de Jesús Campos”. *Las Puertas del Drama*, 46. Edición digital. Consultado el 16 de junio de 2016 en <<http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-46/la-generosa-aventura-de-jesus-campos/>>
- MIRAS, Domingo (2003). “La XV edición homenajea a Jesús Campos. Festival de Teatro Experimental de El Cairo”. *Primer Acto*, 300, pp. 183-183.
- MONLEÓN, José (1980). “Campos, un teatro que se hace cada vez”. En *Teatro de oposición I*, José Monleón (ed.), pp. 127-134. Madrid: Vox y CDT.
- (1980c). “Introducción. Un teatro de oposición”. En *Teatro de oposición I*, José Monleón (ed.), pp. 5-11. Madrid: Vox y CDT.
- (1983). “Una parábola política”. En *7.000 gallinas y un camello*, Jesús Campos García, pp. 5-12. Madrid: La Avispa.
- MUÑOZ CÁLIZ, Berta (1997). “Prólogo”. En *Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura*, Jesús Campos García, pp. 5-9. Madrid: Visor Dis.
- (2006). “La creación escénica de Jesús Campos en el panorama teatral de principios de siglo XXI”. En *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), pp. 701-719. Madrid: Visor Libros.
- (2007). “Entremeses variados, de Jesús Campos García: parodia y recreación de un género teatral”. En *Análisis de espectáculos teatrales (2000–2006)*, José Romera Castillo (ed.), pp. 415-430. Madrid: Visor Libros.
- (2007a). “Triple salto mortal con pirueta: acrobacia escénica en clave de alta comedia”. *Teatro. (Revista de Estudios Escénicos)*, 21, pp. 161-172. En línea. Consultado el 23 de abril de 2015 en <http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/10690/triple_munoz_TEA_TRO_2007.pdf?sequence=1>
- (2009). “Cronología y Bibliografía”. En *7.000 gallinas y un camello*, Jesús Campos García, pp. 207-230. Guadalajara: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.
- (2012). “El teatro para niños y jóvenes de Jesús Campos”. *Anagnórisis*, 5 (junio), pp. 85-113.
- (2014). “La alegoría en el teatro de Jesús Campos García: entre el *aenigma* y la posmodernidad”. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 23, pp. 635-660.
- (2015). “Prólogo”. En *¡breve, breve! ¡brevísimo!*, Jesús Campos García, pp. 9-15. Madrid: Ediciones Antígona.

- (2015a). “El teatro de Jesús Campos o el falso dilema entre tradición y vanguardia”. *Revista de Literatura*, 154, vol. LXXVII, pp. 559-582.
- NIEVA, Francisco (1989). “Prólogo”. En *Mis 100 peores poesías (I)*, Jesús Campos García, s/p. Madrid: In Cultura Editorial.
- PACO, Mariano de (2002). “Jesús Campos y la lucha del teatro”. *Las Puertas del Drama*, 8, p. 44.
- P.A. (1974). “3 autores, 3 premios (Macías, Miras, Campos García)”. *Primer Acto*, 170-171, pp. 24-29.
- PÉREZ, Manuel (1997). “Prólogo”. En *Triple salto mortal con pirueta*, Jesús Campos García, pp. 11-21. Madrid: Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Alcorcón.
- (1997a). “*A ciegas*, de Jesús Campos, o la controvertida singularidad”. En *Anuario Teatral 1997*, pp. 52-53. Madrid: Centro de Documentación Teatral del Ministerio de Educación y Cultura.
- (1998). “Jesús Campos García”. En *Teatro de la transición política (1975-1982). Recepción, crítica y edición*, pp. 98-104. Madrid: Editorial Kassel.
- (2000). “Sobre la lectura del texto teatral. Guía para *Naufregar en Internet*”. En *Naufregar en Internet*, Jesús Campos García, pp. 9-20. Guadalajara: Ñaque Editora.
- (2006). “Existencialismo y rito, fondo y forma de la vanguardia experimental”. En *Historia y antología del teatro español de posguerra. 1971-1975*, Víctor García Ruiz y Gregorio Torres Nebrera (dir.), vol. VII, pp. 498-509. Madrid: Fundamentos.
- SALEM, Khaled (2007). “La dramaturgia de Jesús Campos y el legado andalusí. Reflexión sobre el intercambio entre dos culturas a través de *La Cabeza del Diablo*”. *Anaquel de Estudios Árabes*, 18, pp. 217-233.
- SANTOLARIA, Cristina (1995). “Prólogo”. En *Es mentira*, Jesús Campos García, pp. 5-10. Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares.
- (1997). “Prólogo”. En *En un nicho amueblado*, Jesús Campos García, pp. 7-11. Madrid: Visor Dis.
- (1997a). “Introducción”. En *A ciegas*, Jesús Campos García, pp. 9-40. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- SERRANO, Virtudes (1996). “Jesús Campos, inconmensurable”. *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea*, 14, pp. 61-72.

- (1999). “La otra cara de Jano”. En *La cabeza del diablo*, Jesús Campos García, pp. 7-18. Madrid: Asociación de Autores de Teatro.
- SIRERA, Josep Lluís (2015). “Cuando solo nos queda el monólogo”. En *¡breve, breve! ¡brevísimos!*, Jesús Campos García, pp. 81-89. Madrid: Ediciones Antígona.
- S/N (1975). “El Premio Arniches en *Primer Acto*”. *Primer Acto*, 177, p. 31.

2.1.2. Entrevistas a Jesús Campos García

- ARAGONÉS, Juan Emilio (1973). “Jesús Campos García, por la escalera”. *La Estafeta Literaria*, 511 (1 de marzo), p. 49.
- BUENO, Lourdes (2010). “Entrevista a Jesús Campos García”. En *sentido figurado*, 2, Año 4 (enero-febrero), pp. 15-28.
- HERAS, Santiago de las (1972). “Con Jesús Campos”. *Primer Acto*, 146-147, pp. 8-10.
- HERAS, Santiago de las y RIVERA, Amador (1974). “Encuesta sobre la censura. 25 autores cuentan sus experiencias con la censura”. *Primer Acto*, 165, pp. 4-14.
- HERRERO, Leandro (2002). “Entrevista a Jesús Campos García, dramaturgo y presidente de la Asociación de Autores de Teatro”. *Coliche cuenta*, 3, pp. 8-9.
- LABORDA, Ángel (1974). “Jesús Campos García, premio Lope de Vega”. *ABC* (15 de mayo), p. 95.
- (1981). “*Es mentira: una irrupción del teatro nuevo*”. *ABC* (31 de enero), p. 68.
- LA TARASCA (2001). “Entrevista a Jesús Campos García, presidente de la Asociación de Autores de Teatro (AAT)”. *La Tarasca*, 19 (primavera), pp. 10-11.
- LLORENTE, Mariano y RIPOLL, Laila (2000). “Cuando el texto teatral se hace palabra. (Entrevista a Jesús Campos)”. *El Pateo. (Revista Crítica de las Artes Escénicas)*, 5 (otoño), pp. 8-9.
- MARTÍN, María (2002). *Entrevista con Jesús Campos*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Ed. Digital. Consultado el 12 de marzo de 2013 en <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12937395339071513087624/p0000001.htm#I_1_>
- MARTÍN BERMÚDEZ, Santiago (2001). “Jesús Campos: juego, riesgo, recompensa”. *Primer Acto*, 291, pp. 124-127.
- MONLEÓN, José (1976). “Dos entrevistas con J. C.”. En *Cuatro autores críticos. José María Rodríguez Méndez, José Martín Recuerda, Francisco Nieva, Jesús Campos*, José Monleón (ed.), pp. 137-145. Granada: Universidad de Granada.

- (1980a). “Una entrevista con Jesús Campos”. En *Teatro de Oposición (I)*, José Monleón (ed.), pp. 135-140. Madrid: VOX y CDT.
- MORENO, Daniel, GARCÍA, Julio y SALVATIERRA, Julio (2003). “Cuestionario: primer público”. *El Pateo*, 12 (primavera), pp. 1-9.
- MUÑOZ CÁLIZ, Berta (2012a). “Entrevista a Jesús Campos García, un andaluz ausente”. *Contraluz*, 6 (febrero), pp. 213-232.
- ÑAQUE, (2001). “Entrevista: Jesús Campos. Asociación de Autores de Teatro”, *Ñaque. (Teatro. Expresión. Educación)*, 17 (diciembre 2000-enero 2001), pp. 6-9.
- P.A. (1974b). “Jesús Campos García, Premio Lope de Vega”. *Primer Acto*, 170-171, pp. 27-29.
- (1975). “Con Jesús Campos: un novel con muchos premios”. *Primer Acto*, 177, pp. 32-41.
- PERALES, Lis (2008). “Don Juan no está para reformas: hay que demolerlo. (Entrevista con Jesús Campos)”. *El Cultural* (30 de octubre). Edición digital. Consultado el 23 de septiembre de 2014 en http://www.elcultural.es/articulo_imp.aspx?id=24163
- RECIO, Santiago (2001). “El público va a ver una obra porque le dicen que hay que ir”. *La Razón*, 24 de octubre, s/p.
- SALVATIERRA, Julio (2002). “Los autores también editan. Entrevista con Jesús Campos (Asociación de Autores de Teatro)”. *El Pateo*, 8 (primavera), pp. 9-11.
- SANTOLARIA, Cristina (1997b). “Redescubrir a un creador con muchas tablas: Jesús Campos”. *Primer Acto*, 271, pp. 38-39.
- SANTOS SÁNCHEZ, Diego (2015). “Tema libre en espacio cerrado: de la alienación al optimismo”. En *¡breve, breve! ¡brevísimos!*, Jesús Campos García, pp. 255-261. Madrid: Ediciones Antígona.
- SERRANO, Virtudes (2012). “Jesús Campos, el intrépido jinete del teatro español”. *Estreno*, 38 (1), pp. 55-68.
- TUÑÓN JIMÉNEZ (2002). “Jesús Campos, autor teatral”. *El ideal*, 3 de noviembre, s/p.

2.1.3. Reseñas de las obras del autor

- DON CLORATO (2004). “Una reseña a *Matrimonio de un autor con la Junta de Censura*”. *Proscritos. La revista*, 15 (octubre). Edición digital. Consultado el 26

- de septiembre de 2015 en
 <<http://www.proscritos.com/larevista/notas.asp?num=15&d=t&s=t1&ss=2>>
- ESCORIAL, (2000). “*A ciegas*, de Jesús Campos García”. *Primer Acto*, 285, pp. 169-170.
- (2001). “*La Cabeza de Diablo*, de Jesús Campos García”. *Primer Acto*, 289, pp. 140-141.
- (2004). “*Patético jinete del Rock and Roll*, de Jesús Campos García”. *Primer Acto*, 303, p. 181.
- FERNÁNDEZ INSUELA, Antonio (2012a). “Jesús Campos: *7.000 gallinas y un camello*”. *Monteagudo*, 17 (3ª Época), pp. 243-246.
- GARCÍA TEMPLADO, José (2002). “*Entrando en calor*”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 20 (marzo-junio), año VIII. Edición digital. Consultado el 24 de septiembre de 2015 en
 <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero20/encalor/html>>
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (2012). “La belleza y la verdad de las palabras. (*El profanador de sepulturas*, de Jesús Campos García“. *Leer Teatro*, 1. Edición digital. Consultado el 21 de septiembre de 2015 en
 <<http://www.aat.es/elkioscoteatral/leer-teatro/leer-teatro-1/pasando-revista/>>
- HERAS GONZÁLEZ, Juan Pablo (2013). “*Estreno*, vol. XXXVIII, 1. Incluye *El profanador de sepulturas*, de Jesús Campos García“. *Don Galán*, 3. Edición digital. Consultado el 25 de septiembre de 2015 en
 <http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum3/pagina.php?vol=3&doc=7_16>
- HUÉLAMO KOSMA, Julio (2003). “Uno y diverso. *Patético jinete del rock and roll*, de Jesús Campos“. *ABC* (21 de junio), p. 24.
- MARTÍN BERMÚDEZ, Santiago (2011). “El camello ausente. (*7.000 gallinas y un camello*, de Jesús Campos)“. *Scherzo* (8 de febrero). Edición digital. Consultado el 26 de septiembre de 2015 en <<http://www.scherzo.es/Santiago-Martin-Bermudez/blog/camello-ausente>>
- MATERNA, Linda (2001). “Jesús Campos García. *A ciegas*”. *Estreno*, 27 (2), p. 53.
- REBOLLO CALZADA, Mar (2003). “*Naufregar en Internet*, de Jesús Campos García”. *Teatro. Revista de estudios teatrales*, 19 (diciembre), pp. 332-334.
- RUGGERI MARCHETTI, Magda (2001). “*Teatro spagnolo contemporaneo*, de Emilio Coco”. *Primer Acto*, 291, pp. 169-170.

- SERRANO, Virtudes (2002). “El naufrago de sí mismo”. *Quimera*, 211-212 (febrero), pp. 87-88.
- (2012). “7.000 gallinas y un camello, de Jesús Campos García”. *Don Galán*, 2. Edición digital. Consultado el 25 de septiembre de 2015 en <http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=7_12>
- SILES, Luis Eduardo (2016). “Jesús Campos, autor y director. ‘La cuestión no es crear riqueza: es distribuir’”. *El siglo de Europa*, 1146, 13 de marzo, pp. 52-54.
- S/N (1976). “La escena al día: Siete mil gallinas y un camello”. *ABC* (10 de febrero), p. 69.
- TORRES NEBRERA, Gregorio (2010). “7.000 gallinas y un camello de Jesús Campos García”. *Las Puertas del Drama*, 38, pp. 45-46.

2.1.4. Críticas de estrenos y reposiciones

- ALCEDO (1976). “Estreno de 7000 gallinas y un camello, de Jesús Campos García”. *Levante* (27 de marzo), p. 28.
- ÁLVAREZ, Carlos Luis (1976). “Los peligros del realismo”. *Blanco y Negro*, 3339 (1 de mayo), p. 59.
- (1976a). “Lo que va de tragedia a una información triste”. *Blanco y Negro*, 3296 (28 de junio), pp. 52-53.
- AMORÓS, Andrés (1975). “Nuestra desolación”. *Ya* (19 de junio), p. 76.
- ANDÚ, Fernando (2000). “Un error en el programa”. *Heraldo de Aragón* (1 de mayo), p. 20.
- (2002). “Una cita a ciegas”. *Heraldo de Aragón* (2 de abril), p. 39.
- A.P., (1975). “*Nacimiento, Pasión y muerte...*, de Jesús Campos, en el Alfil”. *ABC* (19 de junio), p. 53.
- ARAGONÉS, Juan Emilio (1975). “*Nacimiento de..., por ejemplo: un autor*”. *La Estafeta Literaria*, 568 (15 de julio), s/p.
- (1975a). “Hoy, en el Alfil, *Nacimiento, pasión y muerte de..., por ejemplo: tú*, de Jesús Campos García”. *Ya* (17 de junio), p. 42.
- (1976). “Un jocundo espectáculo”. *Ya* (24 de abril), p. 39.
- (1981). “*Es mentira*, pieza de teatro abierto”. *Nueva Estafeta*, 28 (marzo), pp. 119-120.

- BAQUERO, Arcadio (1976). “7000 gallinas y un camello”. *La actualidad española* (3-10 de mayo), s/p.
- ARMIÑO, Mauro (1990). “Un intento fallido”. *El Sol* (7 de diciembre), p. 48.
- AVILÉS, J.C. (1980). “*Es mentira*, de Jesús Campos García, en el Lavapiés”. *Guía del Ocio* (s/f, s/p). En línea. Consultado el 22 de septiembre de 2015 en <<http://www.jesuscampos.com/criticas/es%20mentira/guiadelocio.pdf>>
- BELTRÁN, Juan (2016). “Esta casa es un disparate”. *La Razón* (4 de marzo). Edición digital. Consultado el 23 de noviembre de 2016 en <<http://www.larazon.es/cultura/teatro/esta-casa-es-un-disparate-MD12111481>>
- BRAVO, Julio (2016). “...y la casa crecía, entre las comedias de Jardiel y los autos sacramentales de Calderón”. *ABC* (3 de marzo). Edición digital. Consultado el 21 de abril de 2016 en <http://www.abc.es/cultura/teatros/abci-y-casa-crecia-entre-comedias-jardiel-y-autos-sacramentales-calderon-201603032106_noticia.html>
- BRUNET, Miguel Ángel (1976). “Un espectáculo inolvidable”. *Aragón Exprés* (9 de abril), p. 8.
- CARABIAS, Josefina (1976). “Gallinas y orquestas”. *Ya* (25 de abril), p. 8.
- CASTEJÓN MARTÍNEZ, Raquel (2016). “...y la casa crecía: embriagados de usufructo”. *Cultura joven* (13 de marzo). Edición digital. Consultado el 23 de abril de 2016 en <<http://www.culturajoven.es/y-la-casa-crecia-embriagados-de-usufructo/>>
- CATALÁN DEUS, Juan (2016). “La casa crecía (tiempo de burbujas)”. *Guía Cultural: Alimento intelectual para mentes inquietas* (6 de marzo). Edición digital. Consultado el 25 de abril de 2016 en <<http://www.periodistadigital.com/guiacultural/ocio-y-cultura/2016/03/06/la-casa-crecia-tiempo-de-burbujas-teatro.shtml>>
- CENTENO, Enrique (1990). “Drama y desesperanza”. *Diario 16* (14 de diciembre), s/p.
- (1996). “Drama de la desesperanza”. En *La escena española actual*, pp. 67-68. Madrid: SGAE.
- (1997). “Un parto milagroso”. *Diario 16* (19 de octubre), s/p.
- CORBALÁN, Pablo (1976). “7000 gallinas y un camello, de Jesús Campos García”. *Informaciones* (26 de abril), p. 29.
- CUADROS, Carlos (1998). “Sangre y metacrilato”. *Época* 707 (14 de septiembre), p. 68.

- DÍAZ, Sergio (2016). “...y la casa crecía”. *Escena Godot*, marzo (s/f). Edición digital. Consultado el 23 de abril de 2016 en <<http://www.escenagodot.com/obras/991-y-la-casa-creca>>
- DIEZ-CRESPO, M. (1975). “Nacimiento, Pasión y Muerte de... por ejemplo: Tú”. *El Alcázar* (19 de junio), p. 20.
- (1976). “Estreno de 7000 gallinas y un camello”. *El Alcázar* (21 de abril), p. 31.
- (1980). “Es mentira, de Jesús Campos”. *El Alcázar* (28 de diciembre), s/p.
- EFE, (2001). “Jesús Campos García, Premio Nacional de Literatura Dramática”. *El Día* (24 octubre). Edición digital. Consultado el 22 de septiembre de 2015 en <<http://www.eldia.es/2001-10-24/cultura/cultura12.htm>>
- FERNÁNDEZ, Gemma (2016). “Un cáncer llamado avaricia”. *Programate* (16 de marzo). Edición digital. Consultado el 15 de abril de 2016 en <<http://www.programate.com/noticias/un-cancer-llamado-avaricia/>>
- FERNÁNDEZ TORRES, Alberto (1981). “Las ratas, al poder”. *Cambio 16* (19 de enero), p. 477.
- (1990). “La vuelta de un autor”. *Metrópoli*, 28 (7-13 de diciembre), p. 70.
- FERNÁNDEZ SANTOS, Ángel (1981). “Es mentira”. *Diario 16* (10 de enero), p. 29.
- FERRERAS, Iñaki (2016). “... y la casa crecía”. *La Gaceta Local* (11 de abril). Edición digital. Consultado el 12 de abril de 2016 en <<http://www.gacetaslocales.com/noticia/7647/ocio/...y-la-casa-crecia.html>>
- GABRIEL Y GALÁN, José A. (1975). “Teatro Independiente: cuidado”. *Fotogramas*, 1394 (4 de julio), p. 34.
- (1976). “Siete mil gallinas son muchas gallinas”. *Fotogramas*, 1442 (4 de junio), s/p. En línea. Consultado el 21 de septiembre de 2014 en <<http://www.jesuscampos.com/criticas/gallinas/fotogramas.pdf>>
- GARCÍA GARZÓN, Juan Ignacio (1997). “A ciegas: comedia filosófica, meteorológica, radiofónica... y ferroviaria”. *ABC* (14 de septiembre), p. 98.
- (2001). “Jesús Campos: ‘Al teatro español lo que le falta es autoestima y confianza’”. *ABC* (24 de octubre), p. 75.
- (2003). “Danza macabra”. *ABC* (22 febrero), p. 63.
- (2016). “Y la casa crecía: la ambición como condena”. *ABC* (12 de abril), s/p. En línea. Consultado el 24 de abril de 2016 en <http://www.abc.es/cultura/teatros/abci-y-casa-crecia-ambicion-como-condena-201604121202_noticia.html>

- GASSENT, Basilio (2009). "Programa crítica teatral". En *7000 gallinas y un camello*, Jesús Campos García, p. 178. Andalucía: Junta de Andalucía.
- GÓMEZ ORTIZ, Manuel (1978). "Versión algo contestataria de un cuento infantil". *Ya* (12 de diciembre), p. 39.
- (1980). "*Es mentira*, de Jesús Campos, en el Lavapiés. Parábola de la ferocidad humana". *Ya* (24 diciembre), p. 35.
- HARO TECGLÉN, Eduardo (1981). "O es verdad". *El País* (8 de enero), s/p.
- (1990). "Humor negro del fin del mundo". *El País* (8 de diciembre), p. 37.
- (1997). "Casi un chiste". *El País* (6 de octubre), p. 38.
- (2003). "Una vieja amiga". *El País* (20 de febrero). En línea. Consultado el 23 de septiembre de 2015 en http://elpais.com/diario/2003/02/20/espectaculos/1045695610_850215.html
- HENRÍQUEZ, José (1997). "Teatro en negro". *Guía del Ocio* 1140 (20-26 octubre), s/p.
- (2002). "Un génesis patas arriba". *Guía del Ocio* 1363 (25-31 de enero), p. 102.
- H.P.F. (1976). "Estreno de *7000 gallinas y un camello* en el María Guerrero". *ABC* (24 abril), p. 57.
- I.P. (1997). "Perseverar contra la Censura". *El Mundo* (21 de noviembre), p. 48.
- INTXAUSTI, Aurora (2016). "Un descontrol de dinero en las tablas". *El País* (2 de marzo). Edición digital. Consultado el 24 de abril de 2016 en http://cultura.elpais.com/cultura/2016/03/02/actualidad/1456939115_530698.html
- JIMÉNEZ AZNAR, José (1976). "*7000 gallinas y un camello*". *Amanecer* (9 abril), s/p. En línea. Consultado el 20 de septiembre de 2014 en <http://www.jesuscampos.com/criticas/gallinas/amanecer.pdf>
- JIMÉNEZ TORRES, Ángel (2009). "Comentarios críticos". En *7000 gallinas y un camello*, Jesús Campos García, p. 177. Andalucía: Junta de Andalucía.
- JURISTO, Juan Ángel (2016). "*Y la casa crecía*, lo que la crisis se llevó". *Cuarto Poder* (15 de marzo). Edición digital. Consultado el 24 de abril de 2016 en <http://www.cuartopoder.es/detrasdelsol/la-casa-crecia-lo-la-crisis-se-llevo/7626>
- LABORDA, Ángel (1981). "*Es mentira*: una irrupción del teatro nuevo". *ABC* (31 de enero), p. 68.
- LACARRA, Concha (1975). "*Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú*". *Reseña*, 87 (julio-agosto), p. 18.

- LADRÓN DE GUEVARA, José G. (1975). “Sobre la importancia del ‘Gabinete de Teatro’”. *Ideal* (1 de mayo), pp. 3-4.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1975). “*Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú* de Jesús Campos García”. *Gaceta Ilustrada* 979 (13 de julio), p. 15.
- LÓPEZ NEGRÍN, Florentino (1990). “Pues si llegan a entrar en calor...”. *El Independiente* (11 de diciembre), p. 37.
- LÓPEZ SANCHO, Lorenzo (1980). “*Es mentira* o las complejas formas dramáticas de la realidad”. *ABC* (24 de diciembre), p. 44.
- MACHADO, Carmen (2008). “Ahora ellas también son Don Juan”. *El Mundo* (26 de octubre). Edición digital. Consultado el 24 de septiembre de 2015 en <<http://www.elmundo.es/suplementos/magazine/2008/474/1224846810.html>>
- MARTÍN GÓMEZ, Juan (1975). “*Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú*”. *Cartelera*, 1078 (23-29 de junio), s/p.
- MARTÍNEZ BENAVENTE, D. (1976). “Estreno de *7000 gallinas y un camello*, de Jesús Campos García”. *El noticiero* (8 de abril), s/p.
- MELGUIZO, Joaquín (2011). “Demasiado viejo para el Rock & Roll”. *Heraldo de Aragón* (30 de enero), s/p. En línea. Consultado el 24 de septiembre de 2015 en <<http://www.artezblai.com/artezblai/patetico-jinete-del-rock-and-rollteatro-a-teatro-demasiado-viejo-para-el-rock-a-roll.html>>
- MONCAYO, Andrés (1979). “*Blancanieves y los siete enanitos gigantes* en el Barceló”. *Hoja del lunes* 2072 (1 de enero), p. 31.
- MONLEÓN, José (1975). “Un estreno de Jesús Campos”. *Triunfo*, 652 (29 de marzo), pp. 57-58.
- (1976a). “El Lope de Vega, una parábola política”. *Triunfo*, 692 (1 de mayo), p. 63.
- (1978). “Blancanieves, un musical político”. *Triunfo*, 830 (23 de diciembre), p. 58.
- MUÑOZ ROJAS, Ritama (1998). “Jesús Campos convierte en comedia las tragedias de la vida en pareja”. *El País* (9 de septiembre). Edición digital. Consultado el 21 de septiembre de 2015 en <http://elpais.com/diario/1998/09/09/madrid/905340268_850215.html>
- M.V. (1975). “*Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú*, por ‘Taller de Teatro’, en Valencia Cinema”. *Jornada* (18 de marzo), p. 9.
- NEMOLATO, Luis Álvaro (1998). “El conflicto de las relaciones de pareja, en el Círculo de Bellas Artes”. *ABC* (9 de septiembre), p. 80.

- NIEVA, Francisco (1975). “*Nacimiento, pasión y muerte de...*, de J. Campos García. Un teatro de autor”. *Primer Acto*, 179-180-181, pp. 76-77.
- ORQUI, (1976). “7000 gallinas y un camello”. *La Codorniz* 1768 (9 mayo), s/p. En línea. Consultado el 20 de septiembre de 2015 en <<http://www.jesuscampos.com/criticas/gallinas/lacodorniz.pdf>>
- OTHEGUY RIVEIRA, Horacio (2016). “*Y la casa crecía: ingenioso espectáculo antisistema en el Maria Guerrero*”. *Culturamas* (16 de marzo), s/p. En línea. Consultado el 22 de abril de 2016 en <<http://www.culturamas.es/blog/2016/03/16/y-la-casa-crecia-ingenioso-espectaculo-antisistema-en-el-maria-guerrero/>>
- PÉREZ-RASILLA, Eduardo (2001). “La visita de la muerte”. *Reseña*, 323 (enero), pp. 38-39.
- RETILLERO, (1976). “Estreno de *7000 gallinas y un camello*, de Jesús Campos García”. *¡Hola!* 1655 (15 de mayo), s/p. En línea. Consultado el 28 de septiembre de 2015 en <<http://www.jesuscampos.com/criticas/gallinas/hola.pdf>>
- RICO, Eduardo (1975). “Alfil: *Nacimiento, pasión y muerte de..., por ejemplo: tú* (el gran sarcasmo de Jesús Campos)”. *Pueblo* (19 de junio), p. 37.
- (1976). “7000 gallinas y un camello”. *Pueblo* (24 de abril), s/p. En línea. Consultado el 23 de septiembre de 2015 en <<http://www.jesuscampos.com/criticas/gallinas/pueblo.pdf>>
- (1981). “Dos espectáculos y una sola provocación”. *Lui* (febrero), s/p. En línea. Consultado el 23 de septiembre de 2015 en <<http://www.jesuscampos.com/criticas/es%20mentira/lui.pdf>>
- (1981a). “*Es mentira*, de Jesús Campos, en el Lavapiés. Una espléndida representación. *Pueblo* (5 de enero), p. 30.
- RIVAS, Paco (1976). “7000 gallinas y un camello. Teatro de nuestro tiempo”. *Diario de Teruel*, s/f, s/p.
- RUGGERI MARGHETTI, Magda (2001). “Madrid celebra su Festival de Otoño”. *Assaig de Teatre*, 26-27 (marzo-junio), pp. 265-269.
- (2007). “*A Ciegas*, de Jesús Campos García, en el Teatro Galileo de Madrid”. *Assaig de Teatre*, 59, pp. 151-154.
- (2009). “Estrenos de la cartelera madrileña: *d.juan@simetrico.es*, de Jesús Campos García”. *Assaig de Teatre*, 72, pp. 269-271.

- SANTA-CRUZ, Lola (1991). “Una ficción de supervivencia”. *El Público*, 83 (marzo-abril), p. 42.
- SILES, Luis Eduardo (1981). “En el límite de la pesadilla”. *Pipirijaina*, 18 (enero-febrero), pp. 41-42.
- S/N (1978). “Estreno de *Blancanieves y los siete enanitos gigantes*, de Jesús Campos”. *El País* (9 de diciembre). Edición digital. Consultado el 21 de septiembre de 2015 en <http://elpais.com/diario/1978/12/09/cultura/282006010_850215.html>
- S/N (1998). “Risa y espanto”. *Guía del Ocio* (7 de septiembre), p. 97.
- S/N (1976). “La poesía que destruye”. *Fuerza Nueva*, 486, 1 de mayo, p. 36.
- S/N (1976a). “Estreno de *7000 gallinas y un camello en el Princesa*”. *Las Provincias* (27 de marzo), p. 42.
- S/N (1979). “*Blancanieves y los siete enanitos gigantes* en el Barceló”. *La Hoja del Lunes*, 2072 (1 de enero), s/p. En línea. Consultado el 19 de septiembre de 2015 en <<http://www.jesuscamos.com/criticas/blancanitos/hojadellunes.pdf>>
- S/N (1981). “*Es mentira* (de Jesús Campos García)”. *Hoja del lunes* (16 de febrero), p. 8.
- S/N (2016). “Campos García reflexiona entre cuatro paredes sobre el abuso de poder con ...y la casa crecía en el María Guerrero”. *Europa Press* (2 de febrero). Edición digital. Consultado el 21 de abril de 2016 en <http://noticias.lainformacion.com/arte-cultura-y-espectaculos/cine/campos-garcia-reflexiona-entre-cuatro-paredes-sobre-el-abuso-de-poder-con-y-la-casa-crecia-en-el-maria-guerrero_nu5tsE52MiO55SC5iyOFr1/>
- TORRES, Rosana (1978). “*Blancanieves y los siete enanitos gigantes*, en el Barceló”. *Guía del Ocio*, 157 (18-24 de diciembre), p. 68.
- (2000). “Jesús Campos realiza un ejercicio de estilo escénico sobre la muerte”. *El País* (26 de octubre). Edición digital. Consultado el 12 de septiembre de 2015 en <http://elpais.com/diario/2000/10/26/cultura/972511211_850215.html>
- TRENAS, Julio (1975). “*Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú*”. *Arriba* (19 de junio), p. 39.
- (1976). “*7000 gallinas y un camello*, de Jesús Campos García”. *Arriba* (24 de abril), p. 35.
- (1978). “*Blancanieves y los siete enanitos gigantes*, de Jesús Campos García”. *Arriba* (21 de diciembre), p. 32.
- VALENCIA, Antonio (1975). “*Nacimiento, pasión y muerte de..., por ejemplo: tú*, en el Alfil (17-VI-75)”. *Hoja del Lunes* (23 de junio), p. 35.

- (1976). “Estreno de 7000 gallinas y un camello en el María Guerrero”. *Hoja del lunes* (26 de abril), p. 43.
- (1981). “*Es mentira*”. *Hoja del Lunes*, s/f, s/p. En línea. Consultado el 15 de septiembre de 2015 en <<http://www.jesuscampos.com/criticas/es%20mentira/antoniovalencia.pdf>>
- VALLEJO, Javier (2016). “Comprando futuros, por caridad”. *El País* (10 de marzo). Edición digital. Consultado el 24 de abril de 2016 en <http://cultura.elpais.com/cultura/2016/03/09/actualidad/1457549261_707874.html>
- VÁZQUEZ-PRADA, R. (1976). “La Compañía ‘Taller de Teatro’ en la obra 7000 gallinas y un camello”. *Heraldo de Aragón* (8 de abril), s/p. En línea. Consultado el 21 de septiembre de 2015 en <<http://www.jesuscampos.com/criticas/gallinas/heraldodearagon.pdf>>
- VILA, José Miguel (2016). “...y la casa crecía, como la insaciable ambición”. *Diario Crítico* (7 de marzo). Edición digital. Consultado el 24 de abril de 2016 en <<http://www.diariocritico.com/y-la-casa-crecia-critica-teatro>>
- VILLÁN, Javier (1997). “El espectador sin mirada”. *El Mundo* (5 de octubre). Edición digital. Consultado el 23 de septiembre de 2015 en <<http://www.jesuscampos.com/bibliografias/a-ciegas.html>>
- (2000). “Misterios de la muerte”. *El Mundo* (2 de noviembre), p. 64.
- (2002). “Entrando en calor”. *El Cultural* (30 de enero al 5 de febrero). Edición digital. Consultado el 22 de septiembre de 2015 en <http://www.elcultural.es/articulo_imp.aspx?id=4075>
- (2016). “Abrumador aparataje escénico”. *El Mundo* (25 de marzo). Edición digital. Consultado el 24 de abril de 2016 en <<http://www.elmundo.es/cultura/2016/03/25/56f413dd268e3eee4e8b45c3.html>>
- VÍLLORA, Pedro Manuel (2000). “Cadáveres exquisitos”. *ABC* (1 de noviembre), p. 81.
- (2002). “Usos amorosos en las butacas de los cines”. *ABC* (18 de enero), p. 83.
- VIZCAÍNO, Juan Antonio (2000). “El último viaje de ferrocarril”. *La Razón* (20 de noviembre), p. 60.
- (2002). “El sexo y la vanguardia tardía”. *La Razón* (16 de enero), p. 58.

2.1.5. Noticias en prensa sobre el autor

- ÁLAMO SALAZAR, Antonio. (1972). “Jesús Campos, Premio *Palencia* de Teatro”. *ABC* (9 de diciembre), p. 99.
- BAGUR, Anna H. (2002). “Campos: un director primer ha de ser actor per poder exigir”. *Menorca* (3 de marzo), s/p.
- CARRÓN, David (2002). “Jesús Campos: ‘Los que programan no leen las obras’”. *La Razón* (10 de enero), s/p.
- C. D. C. (2006). “Jesús Campos acusa a Mario gas de programar un plagio de ‘A ciegas’”. *La Razón* (16 de mayo), p. 39.
- DÍAZ, A. (2008). “Jesús Campos: ‘El mito de Don Juan está totalmente obsoleto y fuera de lugar’”. *La tribuna de Albacete* (30 de octubre), p. 15.
- E. M. (2006). “¿Plagio en el Español?”. *El Mundo* (16 de mayo), p. 11.
- FERNÁNDEZ LERA, Antonio (1984). “La sala Fernando de Rojas, un nuevo espacio teatral en el corazón de Madrid”. *El Público*, 13 (octubre), pp. 20-21.
- FIGUERO, Javier (1974). “De Jesús Campos García, *7000 gallinas y un camello*, premio Lope de Vega”. *Arriba* (18 de mayo), p. 41.
- GARCÍA JAMBRINA, Luis (2001). “Los dramaturgos españoles defienden la diversidad en Verines”. *ABC* (18 de septiembre), p. 83.
- (2002). “Los Encuentros en Verines”. *Las Puertas del Drama*, 8, pp. 7-8.
- ILLESCAS, Sergio (2008). “La Muestra de Autores rinde tributo a Jesús Campos García”. En *Información* (18 septiembre), s/p. Edición digital. Consultado el 8 de abril de 2014 en <http://www.diarioinformacion.com/cultura/2008/09/18/muestra-autores-rinde-tributo-jesus-campos-garcia/798562.html>
- LAGO, Natalia (2001). “Jesús Campos, Premio Nacional de Literatura Dramática”. *El Mundo* (24 de octubre), p. 57.
- L. V. (2008). “Un total de 5.740 espectadores gozaron de la última Muestra de Autores de Teatro”. *La Verdad* (23 de diciembre), p. 50.
- MACHÍO, Christian. (2006). “Jesús Campos acusa a Mario Gas de programar un plagio”. *El Mundo* (17 de mayo). Edición digital. Consultado el 12 de septiembre de 2015 en <http://www.teatral.net/ca/noticies/5604/jesus-campos-acusa-a-mario-gas-de-programar-un-plagio>
- MARTÍNEZ, C. (2008). “El Premio Arniches bate su récord de participación con 143 originales”. *Información* (8 de noviembre), p. 61.

- MIR, Miguel Ángel (1988). “El madrileño Jesús Campos García, ganador del Premio Borne de Teatro de Ciutatella”. *El Día* (5 de diciembre), s/p.
- PONS, Tino (1988). “Esta noche se conocerá el fallo del Premio Borne”. *Menorca* (3 de diciembre), s/p.
- (1988a). “Jesús Campos, ganador del Premio Borne con la obra *De la realidad contemporánea*”. *Menorca* (5 de diciembre), s/p.
- R. G. (2006). “Alicia Moreno dice que no plagió porque no interviene en sus teatros”. *La Razón* (17 de mayo), p. 33.
- S/N (1976). “Siete mil gallinas y un camello”. *ABC* (10 febrero), p. 69.
- S/N (1977). “Jesús Campos, premio de la Real Academia”. *El País* (24 marzo), s/p. Edición digital. Consultado el 3 de abril de 2014 en <http://elpais.com/diario/1977/03/24/cultura/228006006_850215.html>
- S/N (2001). “Un enamorado del teatro”. *ABC* (24 octubre), s/p. En línea. Consultado el 24 de abril de 2014 en <http://www.abc.es/hemeroteca/historico-24-10-2001/abc/Espectaculos/un-enamorado-del-teatro_55262.html>
- S/N (2001a). “Jesús Campos García, Premio Nacional de Literatura Dramática”. *El Cultural* (24 de octubre). Edición digital. Consultado el 23 de septiembre de 2014 en <<http://www.eldia.es/2001-10-24/cultura/cultura12.htm>>
- S/N (2001b). “Jesús Campos García: ‘Al teatro español lo que le falta es autoestima y confianza’”. *ABC* (24 de octubre), p. 75.
- S/N (2001c). “Campos gana el Tirso de Molina, su segundo premio en una semana”. *ABC* (31 octubre), p. 77.
- S/N (2001d). “El dramaturgo Jesús Campos gana el XXXI premio Tirso de Molina”. *La Razón* (31 de octubre), s/p.
- S/N (2001e). “El dramaturgo Jesús Campos obtiene el premio Tirso de Molina”. *Diario 16* (31 de octubre), p. 42.
- S/N (2002). “Jesús Campos denuncia que el teatro en Madrid está amenazado”. *ABC* (18 de junio), p. 105.
- S/N (2002a). “*Entrando en calor*, un altre Premi Born a l’escena”. *El iris digital* (1 de marzo). Edición digital. Consultado el 21 de septiembre de 2015 en <<http://mar.infotelecom.es/eliris/articulo.asp?articulo=1991&fecha=01%2F03%2F02>>

- S/N (2003). “El Festival de El Cairo premia al dramaturgo Jesús Campos”. *El Mundo* (15 septiembre). Edición digital. Consultado el 8 de abril de 2014 en <<http://www.elmundo.es/elmundo/2003/09/15/cultura/1063619177.html>>
- S/N (2003a). “El dramaturgo Jesús Campos premiado en el festival de El Cairo”. *El Diario Vasco* (17 de septiembre), s/p.
- S/N, (2003b). “El presidente de los dramaturgos dice que el director del Centro Dramático Nacional es un ‘torpe’”. *Alerta* (14 de octubre), s/p.
- S/N, (2003c). “El festival de El Cairo premia al dramaturgo español Jesús Campos”. *La Gaceta Regional de Salamanca* (17 de septiembre), s/p.
- S/N (2006). “Acusan de plagio a Blanca Portillo y a Gas”. *Levante* (16 de mayo), p. 57.
- S/N (2006a). “¿Plagio en el Teatro Español?”. *Metro Madrid* (16 de mayo), p. 23.
- S/N (2006b). “Moreno, Gas y Portillo acusados de plagio”. *ADN Madrid* (16 de mayo), p. 5.
- S/N (2008). “La XVI Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos en Alicante rinde homenaje al dramaturgo Jesús Campos”. *Europapress* (5 de octubre), s/p. Edición digital. Consultado el 8 de abril de 2014 en <<http://www.europapress.es/cultura/noticia-xvi-muestra-teatro-espanol-autores-contemporaneos-alicante-rinde-homenaje-dramaturgo-jesus-campos-20081005103001.html>>
- S/N (2008b). “*d.juan@simétrico.es* de Jesús Campos García”. *El Círculo de Bellas Artes*, s/f. Edición digital. Consultado el 21 de noviembre de 2014 en <<http://www.circulobellasartes.com/evento.php?s=escenicas&id=152>>
- S/N (2008). “Don Juan o el ‘macarra endiabrado’”. *El País* (12 de noviembre). Edición digital. Consultado el 23 de abril de 2014 en <http://elpais.com/elpais/2008/11/12/actualidad/1226481427_850215.html>
- S/N, (2013). “Campos publica en Grecia”. *Entrecajas* (7 de enero). Edición digital. Recuperado el 25 de marzo de 2013 en <<http://www.aat.es/elkioscoteatral/campos-publica-en-grecia/>>
- TORRES, Rosana (2001). “Jesús Campos gana el Nacional de Literatura Dramática”. *El País* (24 octubre). Edición digital. Consultado el 9 de abril de 2013 en <http://elpais.com/diario/2001/10/24/cultura/1003874405_850215.html>
- (2008). “La ‘donjuanía’ y los difuntos”. *El País* (3 de noviembre), p. 50.

2.2. Bibliografía general

- AA.VV. (1977). *Teatro español actual*. Madrid: Cátedra, Fundación Juan March.
- AA.VV. (1983). *El personaje dramático*. Luciano García Lorenzo (coord.). Madrid: Taurus.
- AA.VV. (1995). *La droga en el teatro español*. Madrid: Real Escuela Superior de Arte Dramático y Asociación de Autores de Teatro. col. Textos y ensayos teatrales.
- AA.VV. (2001). *La confesión*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro.
- AA.VV. (2001). *Teatro Exprés*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro, col. Teatro, vol. I.
- AA.VV. (2002). *Teatro Exprés*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro.
- AA.VV. (2003). *Teatro Exprés*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro.
- AA.VV. (2003). *El Mar*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro.
- VV. AA. (2003). *Teatro contra la Guerra*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro.
- AA.VV. (2004). *Maratón de monólogos 2004*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro.
- AA.VV. (2005). *Teatro Exprés*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro.
- AA.VV. (2005). *Maratón de monólogos 2005*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro.
- AA.VV. (2006). *60 obras de 1 minuto de 60 autores andaluces*. Sevilla: Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía.
- AA.VV. (2006). *Teatro Exprés 2005*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro.
- AA.VV. (2006). "Breve antología de teatro breve". *Cuadernos del Ateneo*, 21, pp. 37-105.
- AA.VV. (2006). *Grita: ¡Tengo SIDA!* Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense.
- AA.VV. (2006). *Once voces contra la barbarie del 11-M*. Adolfo Simón (coord.). Madrid: Fundación Autor.
- ABIRACHED, Robert (1994). *La crisis del personaje moderno*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- ABUÍN GONZÁLEZ, Anxo (2004). "Para una teoría del 'no-lugar' en el teatro español contemporáneo". En *Teatro y Sociedad en la España actual*, Wildfried Floeck y María Francisca Vilches de Frutos (eds.), pp. 255-267. Alemania: Iberoamericana.
- ALMENA, Fernando (2011). "Digna indignidad". *Acotaciones*, 26 (enero-junio), pp. 115-121.

- ANSÓN, María Luisa (2014). “Madrid, el esplendor en el teatro”. *El Cultural* (16 de mayo). Edición digital. Consultado el 11 de noviembre de 2014 en <<http://www.elcultural.es/revista/opinion/Madrid-el-esplendor-en-el-teatro/34647>>
- AMELL, Samuel y GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador (eds.), (1988). *La cultura española en el posfranquismo. Diez años de cine, cultura y literatura (1975-1985)*. Madrid: Playor.
- AMESTOY, Ignacio (2002). “Una entrevista patricular”. En *El teatro español ante el siglo XXI*, César Oliva (ed.), pp. 241-243. Madrid: Sociedad Estatal Nuevo Milenio.
- ARANA GRAJALES, Thamer (2007). “El concepto de teatralidad”. *Artes: La Revista*, 13 (enero-junio), vol. VII, pp. 79- 85.
- ARCO, Miguel del (2013). “Sueño Común”. *El país* (27 de julio), p. 4.
- ASENSI, Manuel, ATTRIDGE, Derek, JIMÉNEZ HEFFERNAN, Julián y SÁNCHEZ, José Antonio (2007). “La herencia de Beckett”. *Minerva, Revista del Círculo de Bellas Artes*, 4, pp. 26-32.
- BÁEZ AYALA, Susana (2013). “El teatro breve e hipertextualidad en los albores del siglo XXI”. *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 7 (junio), pp. 72-95. Edición digital. Consultado el 15 de noviembre de 2014 en <http://www.anagnorisis.es/?page_id=25>
- BAREA, Pedro (2002). “La crítica teatral”. En *El teatro español ante el siglo XXI*, César Oliva (ed.), pp. 35-44. Madrid: Sociedad Estatal Nuevo Milenio.
- BENET I JORNET, Josep Maria (2002). “Llaneza, muchacho, no te encumbres”. En *El teatro español ante el siglo XXI*, César Oliva (ed.), pp. 245-247. Madrid: Sociedad Estatal Nuevo Milenio.
- BERENGUER, Ángel (1984). *Teatro europeo de los años 80*. Barcelona: Laia.
- (1988). *El teatro en el siglo XX (hasta 1939)*. Madrid: Taurus.
- y PÉREZ, Manuel (1998). *Tendencias del Teatro Español durante la Transición Política (1975-1982)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- (2007). “Motivos y estrategias: introducción a una Teoría de los lenguajes escénicos contemporáneos”. *Teatro. Revista de Estudios Teatrales*, 21 (enero, segunda época), pp. 13-29. En línea. Consultado el 29 de abril de 2014 en <<http://dspace.uah.es/dspace/handle/10017/10681>>
- BOADELLA, Albert (2012). “Los números (rojos) de la cultura en 2012”. *El Cultural* (20 de diciembre). Edición digital. Recuperado el 1 de octubre de 2014 en:

- <<http://www.elcultural.es/noticias/especial/Los-numeros-rojos-de-la-cultura-en-2012/4194>>
- BOBES NAVES, María del Carmen (1997). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Arco Libros S. L.
- BORNAY, Erika (1990). *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra.
- BROOK, Peter (1993). *El espacio vacío*. Barcelona: Nexos.
- BUENO, Lourdes (2012). “La realidad más irreal: Técnicas posmodernas en la dramaturgia de Gracia Morales”. *Don Galán*, 2. Edición digital. Consultado el 23 de octubre de 2015 en
<http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=1_6>
- BUEZO, Catalina y PLAZA CARRERO, Nuria (2008). “Tipología de las formas breves”. En *Historia del teatro breve en España*, Javier Huerta Calvo (dir.), pp. 63-120. Madrid: Iberoamericana/Velvuert.
- BUTIÑÁ, Julia, MUÑOZ CÁLIZ, Berta y LLORENTE, Ana (2002). *Guía de teatro infantil y juvenil*. Madrid: Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil, ASSITEJ-España y Universidad Nacional de Educación a Distancia. En línea. Consultado el 25 de noviembre de 2016 en
<<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcx92v8>>
- CABAL, Fermín y ALONSO DE SANTOS, José Luis (1985). *Teatro español de los 80*. Madrid: Fundamentos.
- CABAL, Fermín (1993). “Los males del teatro nacional”. *ABC* (14 mayo), p. 3.
- CABALLERO, Ernesto (2002). “Lo que pasa”. *Las Puertas del Drama*, 8 (invierno), pp. 24-25
- (2010). “Un nuevo género: la programación”. *Las Puertas del Drama*, 37, pp. 13-15.
- CABALLERO, Marta (2012). “Un diagnóstico urgente para el teatro”. *El Cultural* (11 de diciembre). Edición digital. Consultado el 11 de septiembre de 2014 en
<<http://www.elcultural.es/noticias/escenarios/Un-diagnostico-urgente-para-el-teatro/4154>>
- (2013). “Tenemos que hablar del teatro”. *El Cultural* (15 de abril). Edición digital. Consultado el 11 de octubre de 2014 en
<<http://www.elcultural.es/noticias/escenarios/Tenemos-que-hablar-de-teatro/4650>>

- CAMARZANA, Saioa (2014). “El futuro es el teatro independiente”. *El Cultural* (15 de julio). Edición digital. Consultado el 31 de octubre de 2014 en <<http://www.elcultural.es/noticias/escenarios/El-futuro-es-el-teatro-independiente/6520>>
- CAPARRÓS MASEGOSA, Lola (1999). *Prerrafaelismo, Simbolismo y Decadentismo en la pintura española de fin de siglo*. Granada: Universidad de Granada. 12-94.
- CARMONA, Ángel (1963). “El esfuerzo de la ‘Pipironda’”. *Primer Acto*, 45, pp. 24-25.
- CENTENO, Enrique (1996). *La escena española actual*. Madrid: SGAE.
- (2002). “El crítico de prensa ante la incultura teatral”. En *El teatro español ante el siglo XXI*, César Oliva (ed.), pp. 45-49. Madrid: Sociedad Estatal Nuevo Milenio.
- CERVERA BORRÁS, Juan (1982). *Historia crítica del teatro infantil*. Valencia: Editora Nacional. En línea. Consultado el 23 de junio de 2015 en <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/historia-critica-del-teatro-infantil-espanol--0/html/ff9ac0da-82b1-11df-acc7-002185ce6064_71.html#I_2_>
- COLOMER, Jaume (2009). “La gestión de teatros municipales en tiempos de crisis (I)”. *Arteiz*, 45 (mayo). Edición digital. Consultado el 27 de junio de 2014 en <<http://www.revistadeteatro.com/artez/artez145/iritzia/colomer.htm>>
- CORNAGO BERNAL, Óscar (1998). “El escenario de la diversidad: modos y maneras en la última escena madrileña (Alberto Miralles, Antonio Fernández Lera y Jesús Campos García”. *Assaig de Teatre*, 12-13-14, pp. 307-324.
- (2000). “Sobre la teatralidad radical: la aparición de Miguel Romero Esteo en la escena española”. En *Actas del XIII Congreso Asociación Internacional de Hispanistas*, Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerro (coords.), vol. II, pp. 523-532. Madrid: Castalia. En línea. Consultado el 9 de noviembre de 2014 en <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5999999>>
- (2000a). *Discurso teórico y puesta en escena en los años sesenta: la encrucijada de los “realismos”*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- (2006). “Alegoría y ritualidad como paradigmas teatrales: del auto sacramental a la escena contemporánea”. *Hispanic Review*, 74. 1, pp. 19-29. En línea. Consultado el 23 de noviembre de 2014 en <http://artescenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/272/alegoria_ritualidad_cornago.pdf>
- CHECA PUERTA, Julio (2012). “Dramaturgas españolas del siglo XXI: Lola Blasco (1983), del ditirambo al rap”. En *Imágenes femeninas en la literatura española y*

- las artes escénicas (siglos XX y XXI)*, María Francisca Vilches de Frutos y Pilar Nieva de la Paz (Coords. y Eds.), pp. 353-367. EE.UU: Society of Spanish and Spanish-american studies.
- DÍAZ PÉREZ, Eva (2015). “Távora: el desahucio cultural de un mito del teatro”. *El Mundo* (25 de enero). Edición digital. Consultado el 22 de enero de 2015 en <<http://www.elmundo.es/andalucia/2015/01/25/54c4d77f22601de0168b4570.html>>
- DÍEZ MÉNQUEZ, Isabel (2012). “Bibliografía del teatro breve español en los inicios del siglo XXI”. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 21, pp. 205-348. En línea. Consultado el 26 de octubre de 2014 en <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/bibliografia-del-teatro-breve-espanol-en-los-inicios-del-siglo-xxi/>>
- DÓMENECH, Francisco (ed.) (2008). *Teatro español. Autores clásicos y modernos. Homenaje a Ricardo Doménech*. Madrid: Fundamentos.
- DOMÉNECH, Ricardo (1963). “Reflexiones sobre la situación del teatro”. *Primer Acto*, 42, pp. 4-8.
- ESPÍN TEMPLADO, María Pilar (2008). “El arte escénico”. En *Historia del teatro breve en España*, Javier Huerta Calvo (dir.), pp. 817-834. Madrid: Iberoamericana/Velvuert.
- ESTEBAN, Rafael (2014). “Más tinta para el teatro”. *El Cultural* (21 de febrero). Edición digital. Consultado el 2 de diciembre de 2014 en <<http://www.elcultural.es/revista/escenarios/Mas-tinta-para-el-teatro/34157>>
- FALCÓN, Lidia (2003). “Teatro en los tiempos oscuros”. *Las Puertas del Drama*, 13, pp. 14-18.
- FERNÁNDEZ CAMBRIA, Elisa (1987). *Teatro español del siglo XX para la infancia y la juventud*. Madrid: Editorial Escuela Española.
- FERNÁNDEZ INSUELA, Antonio (1975). “Notas sobre el teatro independiente español”. *Archivum*, 25, pp. 302-322.
- (2009a). “Diacronía de la renovación teatral en España entre 1965 y 1975”. *Ars Dramatica*, 2, pp. 12-23.
- (2009b). “El siglo XVIII en el teatro español contemporáneo: una aproximación”. *Cuadernos de investigación teatral*, 3, pp. 99-126.
- FERNÁNDEZ MORALES, Marta (2002). *Los malos tratos a escena. El teatro como herramienta en la lucha contra la violencia de género*. Oviedo: KRK ediciones.

- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Natalia (2007). *El pacto con el diablo en la comedia barroca*. Oviedo: Servicios de Publicaciones de la Universidad de Oviedo.
- FERNÁNDEZ-SANTOS, Ángel (1966). “Situación del teatro no-profesional”. *Primer Acto*, 80, pp. 4-14.
- FERNÁNDEZ TORRES, Alberto (1987). *Documentos sobre el Teatro Independiente Español*. Madrid: Teoría escénica.
- (1999). “Si la estadística no engañara”. *Las Puertas del Drama*, -3 (invierno), pp. 4-7.
- (1999a). “Los simbolistas [por llamarles de algún modo]. Una generación que apenas quiso serlo”. *Las Puertas del Drama*, 0, pp. 29-31.
- (2011). “Reflexiones sobre el público teatral: la variable dependiente”. *Las Puertas del Drama*, 39, pp. 8-17.
- (2012). “El público de teatro en la España del siglo XXI”. *Don Galán*, 2. Edición digital. Consultado el 3 de febrero de 2015 en <http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=1_6>
- FLOECK, Wilfried (2004). “El teatro actual en España y Portugal en el contexto de la posmodernidad”. *Iberoamericana*, IV.14, pp. 47-67. En línea. Consultado el 21 de julio de 2014 en <<http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana/14-floeck.pdf>>
- y VILCHES DE FRUTOS, María Francisca (2004). *Teatro y Sociedad en la España actual*. Alemania: Iberoamericana.
- (2006). “Del drama histórico al teatro de la memoria. Lucha contra el olvido y la búsqueda de identidad en el teatro español reciente”. En *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), pp. 180-209. Madrid: Visor Libros.
- FLURSCHÜTZ DA CRUZ, Andreas (2010). “El personaje del Don Juan y su desenvolvimiento desde Tirso de Molina 1630 a José Zorrilla 1844”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 45. Edición digital. Consultado el 24 de octubre de 2015 en <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero45/donjuan.html>>
- FOLGUERA, Pilar (2007). “De la transición política a la paridad”. En *El feminismo en España. Dos siglos de historia*, Pilar Folguera (ed.), pp. 157-200. Madrid: Editorial Pablo Iglesias.
- FOX, Manuela (2011). “Teatro español y dramatización del terrorismo: Estado de la cuestión”. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 20, pp. 13-37.

- FRITZ, Herbert y PÖRTL, Klaus (eds.) (2000, 2002). *Teatro contemporáneo español posfranquista. Autores y tendencias*. I y II. Berlín: Edition Tranvía/Verlag Walter Frey.
- GABRIELLE, John P. (1994). *De lo particular a lo universal. El teatro español del siglo XX y su contexto*. Madrid: Iberoamericana/ Frankfurt am Main: Vervuert.
- (2000). “Sacrificio ritual y convención Dramática en *El Último Gallinero*, de Manuel Martínez Mediero”. En *Actas del XIII Congreso Asociación Internacional de Hispanistas*, Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerro (coords.), vol. II, pp. 582-589. Madrid: Castalia.
- (2009). *Los dramaturgos hablan. Entrevistas con autores del teatro español contemporáneo*. Oviedo: KRK ediciones. col. A Escena.
- GARCÍA, Rocío (2013). “Teatro de resistencia”. *El País* (27 de julio), pp. 3-5.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (1991). *Drama y tiempo. Dramatología I*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- (2001). *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis.
- GARCÍA MAY, Ignacio (2004). “Al enemigo, ni agua”. *El Cultural* (10 de junio). Edición digital. Consultado el 22 de noviembre de 2014 en <<http://www.elcultural.com/revista/teatro/Al-enemigo-ni-agua/9761>>
- GARCÍA-MANSO, Luisa (2013). *Género, identidad y drama histórico escrito por mujeres en España (1975-2010)*. Oviedo: KRK.
- GARCÍA LORENZO, Luciano (1980). *Documentos sobre el teatro español contemporáneo*. Madrid: Sgel.
- GARCÍA PASCUAL, Raquel (2006). “Lo grotesco en el teatro breve. De los autores de tendencia neorrealista y neovanguardista”. *Cuadernos del Ateneo*, 21, pp. 29-44.
- (2008). “Dramaturgos neorrealistas”. En *Historia del teatro breve en España*, Javier Huerta Calvo (dir.), pp. 1161- 1190. Madrid: Iberoamericana/Velvuert.
- (2008a). “Dramaturgos neovanguardistas”. En *Historia del teatro breve en España*, Javier Huerta Calvo (dir.), pp. 1191-1254. Madrid: Iberoamericana/Velvuert.
- (2010). “Sensibilización y denuncia de los malos tratos en el teatro español contemporáneo: Paloma Pedrero e Itziar Pascual”. *Anagnórisis*, 1, pp. 260-285. Edición digital. Consultado el 15 de noviembre de 2014 en <http://www.anagnorisis.es/?page_id=25>

- (2012). “Protocolo de valoración del código de comunicación grotesco en las creadoras teatrales (siglos XX y XXI): teoría y práctica escénica”. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 21, pp. 13-54.
- GARCÍA PINTADO, Ángel (1970). “Un pretexto para conocerse”. *Primer Acto*, 123-124, pp. 41-42.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, Coral (2013). “Teatro e Internet: diagnóstico terminal de una sociedad líquida (A. de Santos, J. Campos, A. Liddell, D. de Paco y J. Escabias)”. En *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), pp. 372-387. Madrid: Verbum Editorial.
- GARCÍA RUIZ, V. y TORRES NEBREDA, G. (2002). *Historia y antología del teatro español de posguerra (1940-1975)*, vol. II: 1945-1950. Madrid: Fundamentos.
- (2002a). *Historia y antología del teatro español de posguerra (1940-1975)*, vol. V: 1961-1965. Madrid: Fundamentos.
- (2003). *Historia y antología del teatro español de posguerra (1940-1975)*, vol. I: 1940-1945. Madrid: Fundamentos.
- (2004). *Historia y antología del teatro español de posguerra (1940-1975)*, vol. II: 1945-1950. Madrid: Fundamentos.
- (2004). *Historia y antología del teatro español de posguerra (1940-1975)*, vol. IV: 1956-1960. Madrid: Fundamentos.
- (2004). *Historia y antología del teatro español de posguerra (1940-1975)*, vol. VI: 1966-1970. Madrid: Fundamentos.
- (2006). *Historia y antología del teatro español de posguerra (1940-1975)*, vol. III: 1951-1955. Madrid: Fundamentos.
- (2006). *Historia y antología del teatro español de posguerra (1940-1975)*, vol. VII: 1971-1975. Madrid: Fundamentos.
- GARCÍA TEMPLADO, José (1989). *Literatura de la posguerra: El teatro*. Madrid: Cíncel.
- (1999). “Teatro de la historia en la historia del teatro”. En *Teatro histórico (1975-1998): Textos y representaciones*, José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), pp. 319-337. Madrid: Visor.
- (2004). *Ni es cielo ni es azul. Estética de la recepción. Ensayos de semiótica escénica, narrativa y publicidad*. Madrid: Ediciones del Laberinto.
- GIL AMBRONA, Antonio (2008). *Historia de la violencia contra las mujeres. Misoginia y conflicto matrimonial*. Madrid: Cátedra.

- GOLIARDOS (1969). “27 notas anárquicas a la caza de un concepto”. *Primer Acto*, 104, pp. 9-12.
- (1970). “Encuesta”. *Primer Acto*, 123-124, pp. 24-37.
- GORDON, José (1960). “Autocrítica”. *ABC* (2 de septiembre), p. 37.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (2010). “La des(cons)trucción y el humor en el teatro español contemporáneo”. En *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), pp. 120-142. Madrid: Visor Libros.
- (2011). *Literatura española desde 1939 hasta la actualidad*. Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces (UNED).
- (2013). *Teatro breve actual. Modalidades discursivas*. Madrid: Castalia.
- (2014). *Dramaturgas del siglo XXI*. Madrid: Cátedra.
- HALSEY, Martha T. y ZATLIN Phyllis (eds.) (1999). *Entre actos: diálogos sobre el teatro español entre siglos*. Pennsylvania: Estreno.
- HARPER, Sandra N. y HODGE, Polly J. (2006). *El próximo acto: Teatro español en el siglo XXI*. Estados Unidos: Estreno.
- HARO TECGLÉN, Eduardo (1986). “El misterio de la dramaturgia”. *El País* (4 de enero). Edición digital. Consultado el 21 de noviembre de 2014 en <http://elpais.com/diario/1986/01/04/cultura/505177205_850215.html>
- (2003). “La crítica en el diario”. *Las Puertas del Drama*, 15 (verano), pp. 4-7.
- HELBO, André (1989). *Teoría del espectáculo. El paradigma espectacular*. Argentina: Editorial Galerna/ Lencke Verlag.
- HERAS, Guillermo (1998). “La travesía teatral”. En *Creación escénica y sociedad española*, Mariano de Paco (ed.), pp. 55-62. Murcia: Servicios de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- (2002). “El director de escena en el teatro contemporáneo”. En *El teatro español ante el siglo XXI*, César Oliva (ed.), pp. 193-202. Madrid: Sociedad Estatal Nuevo Milenio.
- (2006). “Reflexiones sobre líneas y tendencias de la puesta en escena a comienzos del siglo XXI”. En *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), pp. 75-85. Madrid: Visor Libros.
- HERAS, Santiago de las (1972). “Entrevista con Luis Matilla”. *Primer Acto*, 145, pp. 7-9.
- y RIVERA, Amador (1974a). “14 autores y la censura”. *Primer Acto*, 166, pp. 4-11.

- HERRERO, Fernando (2002). “Crítico de teatro y público ante el siglo XXI”. En *El teatro español ante el siglo XXI*, César Oliva (ed.), pp. 53-58. Madrid: Sociedad Estatal Nuevo Milenio.
- HUERTA CALVO, Javier (2008). *Historia del teatro breve en España*. Madrid: Iberoamericana/Velvuert.
- HUYSMANS, Joris-Karl (2007). *A contrapelo*. Madrid: Cátedra.
- ISASI ANGULO, Amando C. (1974). *Diálogos del teatro español de la postguerra*. Madrid: Ayuso.
- JOGLARS, Els (1970). “El Joglars: El grupo. El espectáculo. La puesta en escena”. *Primer Acto*, 119, pp. 32-35.
- KOWZAN, Tadeusz (1992). *Literatura y espectáculo*. Madrid: Taurus.
- LADRA, David (1967). “Entrevista con Víctor Aúz”. *Primer Acto*, 88, pp. 12-19.
- (2013). “Drama, realidad y política (El teatro español ante la crisis)”. *Las Puertas del Drama*, 42, s/p. Edición digital. Consultado el 21 de octubre de 2015 en <<http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/4446-2/4650-2/>>
- LEONARD, Candyce y GABRIELE, John P. (1990). “Perspectivas sobre el teatro español a los quince años de democracia”. *Anales de la Literatura Española*, 15, Separata facticia, pp. 253-273.
- (1996). *Panorámica del teatro español actual*. Madrid: Fundamentos.
- (1996). *Teatro de la España democrata: Los noventa*. Madrid: Fundamentos.
- LITTLEWOOD, Joan (1976). “Un teatro para el pueblo”. *Primer Acto*, 81, pp. 5-7.
- LITVAK, Lily (1979). *Erotismo Fin de siglo*. Barcelona: Bosch.
- LÓPEZ MOZO, Jerónimo (1998). “El teatro: espejo y crisol de culturas”. *Assaig de Teatre*, 12-13-14 (septiembre-diciembre), pp. 259-266. En línea. Consultado el 13 de abril de 2014 en <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-teatro-espejo-y-crisol-de-culturas-0/>>
- (1999). “Teatro y silencio”. *Anales de la Literatura Española*, 24, issue 3, pp. 679-688. En línea. Consultado el 27 de mayo de 2014 en <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcm04k4>>
- (1999a). “El ‘Nuevo Teatro Español’ durante la Transición: una llama viva”. En *Entre actos: diálogos sobre el teatro español entre siglos*, Martha T Halsey y Phyllis Zatlin (eds.), pp. 17-22. Pennsylvania: Estreno.
- (2001). “La aportación del autor español al teatro del siglo XX”. *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, 6, pp. 67-70.

- En línea. Consultado el 1 de mayo de 2014 en <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=208496>>
- (2001a). “La búsqueda del despojamiento”. *Acotaciones*, 6 (enero-junio), pp. 1-17.
- (2002). “La palabra, ave fénix de nuestro teatro”. En *El teatro español ante el siglo XXI*, César Oliva (ed.), pp. 257-276. Madrid: Sociedad Estatal Nuevo Milenio.
- (2003). “Presencia del autor español actual en los escenarios a los veinticinco años de democracia”. *Anales de la literatura española contemporánea*, 28, Issue 2, pp. 127-142. En línea. Consultado el 24 de noviembre de 2014 en <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/presencia-del-autor-espaol-actual-en-los-escenarios-a-los-veinticinco-aos-de-democracia-0/html/0188b942-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0_>
- (2002). “La invisibilidad del teatro español actual”. *Las Puertas del Drama*, 8, pp. 9-13.
- (2006). “El teatro español ante el siglo XXI”. *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, 11, pp. 41-54. En línea. Consultado el 12 de mayo de 2014 en <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2138754>>
- (2006a). “Decorado y escenografía (de lo pintado a lo vivo)”. En *XVI Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*. Madrid: UNED. En línea. Consultado el 13 de mayo de 2014 en <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcv69x6>>
- (2006b). “Chequeo al teatro español. Perspectivas”. En *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), pp. 37-74. Madrid: Visor Libros.
- (2010). “Cartografía madrileña de risas (y sonrisas)”. En *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), pp. 95-117. Madrid: Visor Libros.
- (2013). “Internet: de herramienta útil a materia dramática”. En *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), pp. 195-218. Madrid: Verbum Editorial.
- (2014). “Los premios de teatro: semillero de jóvenes autores”. En *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)*, José Romera Castillo (ed.), pp. 54-66. Madrid: Editorial Verbum.
- LUQUE, Diana I. (2013). “Reflexiones sobre la dramaturgia emergente en España: visibilidad y supervivencia en el contexto de las crisis actuales (más una nómina

- de jóvenes dramaturgos españoles)". En *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)*, José Romera Castillo (ed.), pp. 34-53. Madrid: Editorial Verbum.
- MARCO, Eduardo (1957). "Cuatro teatros de cámara y ensayo. Encuesta de Eduardo Marco". *Primer Acto*, 3, pp. 67-70.
- MAESTRO, Jesús G. (ed.), (2000). *Theatralia: Tragedia, comedia, canon*. Vigo: Universidad de Vigo.
- MANFRÉ, Walter (2001). "La confesión". En *La confesión*, AA.VV., pp. 11-13. Madrid: Asociación de Autores de Teatro.
- MARQUERIE, Alfredo. (1960). "Estreno de *Nacida ayer* en el Recoletos". *ABC* (3 de septiembre), pp. 33-34.
- MARTÍN BERMÚDEZ, Santiago (2006). "El género chico como modelo del pequeño formato". *Cuadernos del Ateneo*, 21, pp. 29-34.
- (2010). "El orden reina en la cultura. Gestores ante la música". *Las puertas del drama*, 37, pp. 16-21.
- MARTÍN RECUERDA, José (2002). "Mi experiencia y mi esperanza en el teatro español". En *El teatro español ante el siglo XXI*, César Oliva (ed.), pp. 277-280. Madrid: Sociedad Estatal Nuevo Milenio.
- MARTÍNEZ BALLESTEROS, Antonio (1970). "Sobre el montaje de un programa de N.T.E.". *Primer Acto*, 119, pp. 59-60.
- MARTÍNEZ MEDIERO, Miguel (1973). "Sitges: un festival para andar por casa". *Primer Acto* 152, pp. 17-19.
- MARTÍNEZ-TRIVES, Trino (1957). "Mi versión de *Esperando a Godot* y su estreno en España". *Primer Acto*, 1, pp. 15-16.
- MATTEINI, Carla (1998). "Voces para el 2000". *Primer Acto*, 272, pp. 6-15.
- MEDINA VICARIO, Miguel Ángel (1976). *El teatro español en el banquillo*. Valencia: Cosmos.
- MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de (ed., 2006). *Los trabajos de Thalía. Perspectivas del teatro español actual*. Gijón: Libros del Peixe.
- MIRALLES, Alberto (1967). "Ética y estética del espectáculo Cátaro". *Primer Acto*, 89, pp. 18-21.
- (1973). *Nuevos rumbos del teatro*. Barcelona: Salvat Editores.
- (1977). *Nuevo teatro español: Una alternativa social*. Madrid: Villalar.
- (1978). "Prólogo". En *Spanish Underground Drama*, Georges Wellwarth, pp. 11-33. Madrid: Villalar.

- (1998). “La memoria asesinada”. En *Creación escénica y sociedad española*, Mariano de Paco (ed.), pp. 99-118. Murcia: Servicios de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- (2002). “Derechas e izquierdas, minifiesto”. En *El teatro español ante el siglo XXI*, César Oliva (ed.), pp. 289-2291. Madrid: Sociedad Estatal Nuevo Milenio.
- MIRAS, Domingo (2002). “Reflexionando sobre el futuro”. En *El teatro español ante el siglo XXI*, César Oliva (ed.), pp. 293-299. Madrid: Sociedad Estatal Nuevo Milenio.
- MONLEÓN, José (1958). “Pocas y mediocres obras españolas”. *Primer Acto*, 7, pp. 5- 7.
- (1958a). “I Festival de Teatro de Cámara de Madrid”. *Primer Acto*, 7, pp. 58-59.
- (1962). “Nuestra generación realista”. *Primer Acto*, 32, pp. 1-3.
- (1962a). “Diez preguntas a Lauro Olmo”. *Primer Acto*, 32, pp. 12-13.
- (1962b). “Historias para contar a todo el mundo”. *Primer Acto*, 35, pp. 9-10.
- (1962c). “Diálogos sobre teatro español”. *Primer Acto*, 38, pp. 2-7.
- (1967). “El Teatro Nacional de Cámara y Ensayo y su dilema”. *Primer Acto*, 88, pp. 5-7.
- (1968). “Coloquio sobre el naturalismo, el costumbrismo, el sainete y el futuro de nuestro teatro”. *Primer Acto*, 102, pp. 20-29.
- (1971). “Oratorio”. *Primer Acto*, 132, pp. 26-29.
- (1971a). “Con los lebríjanos”. *Primer Acto*, 132, pp. 29-37.
- (1976). *Cuatro autores críticos: J.M. Rguez Méndez, J. Martín Recuerda, Francisco Nieva, Jesús Campos*. Granada: Gabinete de teatro. Secretario de Extensión Universitaria. Universidad de Granada.
- (1980b). “Un teatro de oposición”. En *Teatro de Oposición (I)*, José Monleón (ed.), pp. 5-12. Madrid: Vox.
- (1993). *Las limitaciones sociales del teatro español contemporáneo*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro.
- (1993a). “El teatro español que viene”. *Primer Acto*, 249, pp. 32-33.
- (1998). “Reflexiones sobre la marginalidad”. *Primer Acto*, 273, pp. 6-10.
- (2001). “La confesión y el teatro de la persona”. *Primer Acto*, 291, pp. 33-34.
- (2003). “El compromiso, ahora”. *Las Puertas del Drama*, 13, pp. 19-21.
- (2003a). “El rito de la fugacidad”. *Acotaciones*, 11 (julio-diciembre), pp. 1-12.

- MORENO ARENAS, José (2010). “*El teatro indigesto, un teatro difícil para los tiempos que corren*”. En *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), pp. 79-94. Madrid: Visor Libros.
- MUÑIZ, Carlos (1960). “El teatro de costumbres”. *Primer Acto*, 14, pp. 14-15.
- MUÑOZ CÁLIZ, Berta (2005). *El teatro en el cambio de siglo (1990-2005)*. En *Liceus. El Portal de las Humanidades*. En línea. Consultado el 14 de diciembre de 2014 en <http://www.liceus.com/cgi-bin/aco/areas.asp?id_area=19#>
- (2005a). *El teatro crítico español durante el franquismo visto por sus censores*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- (2006). “El teatro de urgencia. La brevedad al servicio de la eficacia”. *Cuadernos del Ateneo* 21, pp. 17-22.
- (2006a). *Panorama de los libros teatrales para niños y jóvenes*. Madrid: ASSITEJ.
- (2006b). *Expedientes de la censura teatral franquista*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- (2012b). “Don Juan en la España del siglo XXI”. En *Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), pp. 311-325. Madrid: Visor Libros.
- MURILLO, Miguel (2010). “¿Programar-censurar?”. *Las Puertas del Drama*, 37, pp. 4-8.
- OJEADA, Alberto (2012). “Memoria histórica del teatro español de hoy”. *El Cultural* (31 de octubre). Edición digital. Consultado el 12 de noviembre de 2014 en <<http://www.elcultural.es/noticias/escenarios/Memoria-historica-del-teatro-espanol-de-hoy/3966>>
- (2013). “Actuar o morir de pena”. *El Cultural* (30 de abril). Edición digital. Consultado el 12 de octubre de 2014 en <<http://www.elcultural.es/noticias/escenarios/Actuar-o-morirse-de-pena/4716>>
- OKUBO, Michiko (2000). “Tendencias vanguardistas del teatro español de principios del siglo XX”. En *Actas del XIII Congreso Asociación Internacional de Hispanistas*, Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerro (coords.), vol. II, pp. 726-733. Madrid: Castalia.
- OLIVA, César (1978). *Cuatro dramaturgos “realistas” en la escena de hoy: sus contradicciones estéticas*. Murcia: Publicaciones del Departamento de literatura española de la Universidad de Murcia.

- (1979). *Disidentes de la generación realista*. Murcia. Publicaciones del Departamento de literatura española de la Universidad de Murcia.
- (1989). *El teatro español desde 1936*. Madrid: Alhambra.
- y TORRES MONREAL, F. (1990). *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra.
- (1992). “El teatro”. En *Los nuevos nombres: 1975-1990. Historia y crítica de la literatura española*, Francisco Rico (ed.), pp. 432-458. Barcelona: Editorial Crítica.
- (1999). “Algunas correcciones sobre la consideración de la generación teatral realista”. *Las Puertas del Drama*, 0, pp. 26-28.
- (1999a). “Teatro histórico en España (1975-1998)”. En *Teatro histórico (1975-1998): Textos y representaciones*, José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), pp. 63-71. Madrid: Visor Libros.
- (2002). *Teatro español siglo XX*. Madrid: Síntesis.
- (2002a). *El teatro español ante el siglo XXI*. Madrid: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio.
- (2004). *La última escena. (Teatro español de 1975 a nuestros días)*. Madrid: Cátedra.
- (2006). “Experiencias de un espectador experimental. Algunas ideas sobre la modernidad escénica en España en los albores del siglo XXI”. En *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), pp. 88-102. Madrid: Visor Libros.
- OLMO, Lauro (1963). “Teatro español, teatro popular”. *Primer Acto*, 40, pp. 20-21.
- OROZCO VERA, M. J. (2006). “El teatro breve de las últimas décadas: entre tradición y vanguardia”. *Cuadernos del Ateneo*, 21, pp. 29-34.
- (2010). “Humor y compromiso social en el teatro breve de José Moreno Arenas”. En *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), pp. 371-384. Madrid: Visor Libros.
- ORTIZ DE GONDRA, Borja (2000). “La última escritura dramática en España: una mirada desde la arena”. En *Teatro contemporáneo español posfranquista. Autores y tendencias*, Herbert Fritz y Klaus Pörtl (eds.), vol. I, pp. 21-35. Berlín: Edition Tranvía/Verlag Walter Frey.
- P.A. (1962). “Encuesta”. *Primer Acto*, 29-30, pp. 5-15.
- (1962a). “Plan de los Teatros Nacionales: Español y María Guerrero”. *Primer Acto*, 36, pp. 3-6.

- (1972). “Comienzo de temporada (Encuesta)”. *Primer Acto*, 149, pp. 16-27.
- (1972a). “Sitges: Mesa de autores”. *Primer Acto*, 151, pp. 14-20.
- PACO, M. de (1998). *Creación escénica y sociedad española*. Murcia: Servicios de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- (2000). “El auto sacramental en el teatro español contemporáneo (1940-1997)”. En *Homenaje a José María Martínez Cachero*, José María Martínez Cachero et al., vol. III, pp. 295-309. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- (2001). “El auto sacramental en el siglo XX: Variaciones escénicas del modelo calderoniano”. En *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas*, Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.), pp. 365-388. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- PASCUAL, Itziar (2006). “El poder invisible en la escena contemporánea”. En *El próximo acto: Teatro español en el siglo XXI*, Sandra N. Harper y Polly J. Hodge (eds.), pp. 158-162. Estados Unidos: Estreno.
- PAVIS, Patrice (1989). “¿Hacia una puesta en escena postmoderna?”. *ADE Teatro*, 13-14, pp. 41-46.
- (2014). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Trad. Jaume Melendres. Barcelona: Paidós.
- (2015). *La puesta en escena contemporánea. Orígenes, tendencias y perspectivas*. Murcia: Editum. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros (2003). *Manual de literatura española. Posguerra: dramaturgos y ensayistas*, vol. XIV. Pamplona: Cénlit Ediciones.
- PEDRERO, Paloma (2014). “Talleres, sí”. *Las Puertas del Drama*, 43. Edición digital. Consultado el 11 de febrero de 2015 en <<http://www.aat.es/elkioscoteatral/leer-teatro/leer-teatro-5-sumario/talleres-si/>>
- PERALES, Liz (2004). “Cronología teatral de la democracia. (Viaje a las obras y los autores más destacados desde la Constitución)”. *El Cultural* (25 de marzo). Edición digital. Consultado el 7 de febrero de 2015 en <http://www.elcultural.es/version_papel/TEATRO/9191/Cronologia_teatral_de_la_democracia>
- (2010). “La nueva directora del Festival Almagro presenta hoy las líneas maestras de la próxima edición”. *El Cultural* (21 de abril). Edición digital. Consultado el 7 de

- febrero de 2015 en <<http://www.elcultural.es/noticias/buenos-dias/Natalia-Menendez/422>>
- PÉREZ, Manuel (1995). “Recepción de las nuevas formas dramáticas en la Transición Política española”. *Teatro: revista de estudios teatrales*, 6-7 (diciembre 1994-junio 1995), pp. 269-290.
- (1998a). *Teatro de la transición política (1975-1982). Recepción, crítica y edición*. Madrid: Editorial Kassel.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (2009). “Sobre consumo teatral. Algunas notas a la cartelera madrileña reciente”. *Las Puertas del Drama*, 35, pp. 9-14.
- PÉREZ COTERILLO, Moisés (1972). “Entrevista con un joven autor”. *Primer Acto*, 149, pp. 28-38.
- PÉREZ-RASILLA, Eduardo (1993). “Notas para la caracterización de la joven literatura dramática española”. *Primer Acto*, 249, pp. 26-30.
- (1997). *Antología del teatro breve español (1898-1940)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- (2008). “La teoría dramática”. En *Historia del teatro breve en España*, Javier Huerta Calvo (dir.), pp. 969-991. Madrid: Iberoamericana/Velbuert.
- (2004). “Teatro público y teatro privado. Opiniones para un debate”. *Arbor* CLXXVII, 699-700 (marzo-abril), pp. 525-544.
- (2012). “Notas sobre la dramaturgia emergente en España”. *Don Galán*, 2. Edición digital. Consultado el 12 de marzo de 2013 en <http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=1_6>
- (2012a). “Siete textos breves de siete dramaturgas jóvenes. Imágenes de una sociedad violenta”. *Acotaciones*, 28, pp. 77-89.
- PÉREZ-STANSFIELD, María Pilar (1983). *Direcciones del teatro español de posguerra*. Madrid: José Porrúa Ediciones.
- PREGO, Alfonso (1958). “Mucho té y mucha simpatía”. *ABC* (27 de diciembre), p. 80.
- RAGUÉ ARIAS, María José (1996). *El teatro de fin de milenio en España (de 1975 hasta hoy)*. Barcelona: Ariel.
- (1999). “Existencia e inexistencia de las generaciones teatrales de la España del siglo XX”. *Las Puertas del Drama*, 0, pp. 22-25.
- (2002). “El público: repercusión social del teatro contemporáneo y función de la crítica. O: la insatisfacción de un crítico teatral”. En *El teatro español ante el siglo XXI*, César Oliva (ed.), pp. 95-104. Madrid: Sociedad Estatal Nuevo Milenio.

- RAMÍREZ DE HARO, Íñigo (2002). “Después del estreno... ¡Llorar!”. En *El teatro español ante el siglo XXI*, César Oliva (ed.), pp. 435-439. Madrid: Sociedad Estatal Nuevo Milenio.
- (2006). “Censura, subvenciones y amiguetes: el teatro con adjetivo”. En *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), pp. 103-111. Madrid: Visor Libros.
- REBOLLO CALZADA, Mar (2006). “La puesta en escena del post-teatro: el caso de Josephángel”. En *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), pp. 761-768. Madrid: Visor Libros.
- (2007). “Teatro breve (*Breve Antología*), de Jesús Campos García, Santiago Martín Bermúdez, Berta Muñoz Cáliz, Raquel García Pascual y María Jesús Orozco Vera”. *Las Puertas del Drama*, 31, pp. 37-38.
- RECK, Isabelle (2004). “El teatro español de los noventa: el ‘humorismo’ como clave estética”. En *Teatro y Sociedad en la España actual*, Wildfried Floeck y María Francisca Vilches de Frutos, pp. 321-334. Alemania: Iberoamericana.
- RODRÍGUEZ FONSECA, Delfina (1997). *Salomé: La influencia de Oscar Wilde en las literaturas hispánicas*. Oviedo: KRK ediciones.
- RODRÍGUEZ MÉNDEZ, José María (1988). “El teatro español en los años ochenta: una década conflictiva”. En *La cultura española en el posfranquismo. Diez años de cine, cultura y literatura (1975-1985)*, Samuel Amell y Salvador García Castañeda (eds.), pp. 114- 123. Madrid: Playor.
- (2002). “El texto teatral como único soporte”. En *El teatro español ante el siglo XXI*, César Oliva (ed.), pp. 305-306. Madrid: Sociedad Estatal Nuevo Milenio.
- ROMERA CASTILLO, José (1999). *Teatro histórico (1975-1998): Textos y representaciones*. Madrid: Visor Libros.
- (2003). *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.
- (2004). *Teatro, prensa y Nuevas Tecnologías (1990-2003)*. Madrid: Visor Libros.
- (2005). *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo*. Madrid: Visor Libros.
- (2006). *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
- (2007). *Análisis de espectáculos teatrales (2000-2006)*. Madrid: Visor Libros.
- (2008). *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
- (2010). *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
- (2011). *Teatro español entre dos siglos a examen*. Madrid: Verbum.

- (2011a). *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
- (2012). *Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
- (2013). *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI*. Madrid: Verbum Editorial.
- (2014). *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+12=33)*. Madrid: Verbum Editorial.
- ROMERO, Vicente (1973). “Teatro actual en la Sorbona”. *Primer Acto*, 152, pp. 52-58.
- RUIBAL, José (1969). “Sobre el estreno de mis obras en café-teatro”. *Primer Acto*, 112, p. 60.
- (1970). “Mimetismo y originalidad”. *Primer Acto*, 123-124, pp. 45-47.
- (1975). *Teatro sobre teatro*. Madrid: Cátedra.
- RUIZ NEGRE, Antonio (coord.) (1996). *44 autores de teatro en activo*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (1975). *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid: Cátedra.
- (1988). “Del teatro español de la transición a la transición del teatro (1975-1985)”. En *La cultura española en el posfranquismo. Diez años de cine, cultura y literatura (1975-1985)*, Samuel Amell y Salvador García Castañeda (eds.), pp. 103- 113. Madrid: Playor.
- SALES, Ferrán (1984). “Morera repone el ‘realismo simbólico’ de *La herida del tiempo*, de Priestley”. *El País* (7 de marzo). Edición digital. Consultado el 21 de noviembre de 2015 en http://elpais.com/diario/1984/03/07/cultura/447462012_850215.html
- SALVAT, Ricard (1963). “Diez años de teatro independiente”. *Primer Acto* 45, pp. 8-12.
- (1974). *Ronda de muerte a Sinera*. Madrid: Alianza Editorial.
- (2002). “Mis relaciones con los autores”. *Las Puertas del Drama*, 9, pp. 5-9.
- SAMANIEGO, Fernando (1978). “Estreno de *Oye, patria, mi aflicción*”. *El País* (24 de mayo). Edición digital. Consultado el 13 de octubre de 2015 en http://elpais.com/diario/1978/05/24/cultura/264808809_850215.html
- SÁNCHEZ, José A. (1999). *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- SANCHÍS SINESTERRA, José (1969). “Presente y futuro del teatro español”. *Primer Acto*, 104, pp. 4-8.
- (1979). “Las dependencias del teatro independiente”. *Primer Acto*, 121, pp. 69-74.

- SANTOLARIA, Cristina, (1994). “Notas sobre la enseñanza de la escritura teatral en España”. *Teatro. (Revista de Estudios Teatrales)*, 5, pp. 229-238.
- (1998). “Dramaturgos consagrados se acercan al teatro para la infancia y la juventud”. *Teatro: revista de estudios teatrales*, 13-14, pp. 459-487.
- (1999). “¿Primera generación de la democracia? Sí..., pero no”. *Las Puerta del Drama*, 0, pp. 32-34.
- SCHECHNER, Richard et alt. (1973). *Teatro de guerrilla y happening*. Trad. Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama.
- S.H. (1968). “Creación del Centro Dramático de Madrid 1”. *Primer Acto*, 94, pp. 4-5.
- SERRANO, Virtudes (1998). *Cuadernos de dramaturgia. El monólogo*. Murcia: Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia.
- (1997). “Política, teatro y sociedad: temas de la última dramaturgia española”. *Monteagudo*, 2 (3ª época), pp. 75-92.
- (2004). *Teatro breve entre dos siglos. Antología*. Madrid: Cátedra.
- SERREAU, Geneviève (1967). *Historia del “Noeveau Théâtre”*. México: Siglo XXI Editores.
- SIMÓN, Adolfo (2006). *Grita: ¡tengo sida!* Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid.
- [S/N] (2005). “Teatro público. ¿Crisis de un modelo?”. *El Cultural El Mundo* (3 de marzo). Edición digital. Consultado el 23 de octubre de 2015 en <<http://www.elcultural.com/revista/teatro/Teatro-Publico/11629>>
- [S/N] (2006). “Acusan de plagio a Blanca Portillo, Alicia Moreno y Mario Gas por *Siglo XX que estás en los cielos*”. *El Mundo* (15 de mayo). Edición digital. Consultado el 23 de octubre de 2015 en <<http://www.elmundo.es/elmundo/2006/05/15/cultura/1147713859.html>>
- [S/N] (2008a). “Albert Boadella y Javier Villán denuncian la domesticación del teatro español”. *El Cultural* (28 de marzo). Edición digital. Consultado el 26 de octubre de 2015 en <<http://www.elcultural.es/noticias/teatro/Albert-Boadella-y-Javier-Villan-denuncian-la-domesticacion-del-teatro-espanol/502391>>
- [S/N] (2011). “Maratón de monólogos en La Casa Encendida”. *El País* (5 de mayo). Edición digital. Consultado el 15 de octubre de 2015 en <http://elpais.com/diario/2011/05/05/madrid/1304594665_850215.html>
- [S/N] (2012). “La Red de Teatro Públicos denuncia la subida del IVA”. *El Cultural* (16 de julio). Edición digital. Consultado el 25 de octubre de 2015 en

- <<http://www.elcultural.es/noticias/escenarios/La-red-de-teatros-publicos-denuncia-la-subida-del-IVA/3473>>
- [S/N] (2013). “Gana el teatro, pierde el cine”. *El Cultural* (5 de diciembre). Edición digital. Consultado el 3 de octubre de 2015 en <<http://www.elcultural.es/noticias/especial/Gana-el-teatro-pierde-el-cine/5376>>
- [S/N] (2013a). “Debates en el teatro sobre el siglo XXI en el Centro Galileo”. *ABC* (9 de abril). Edición digital. Consultado el 26 de octubre de 2015 en <<http://www.abc.es/local-madrid/20130409/abci-galileo-conversaciones-madrid-201304081856.html>>
- SITO ALBA, Manuel (1987). *Análisis de la semiótica teatral*. Madrid: UNED.
- SPANG, Kurt (1991). *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*. Navarra: Ediciones de la Universidad de Navarra S.A.
- TEJERINA, Isabel (2007). “Panorama histórico del teatro infantil en castellano“. En *Teatro Infantil. Do texto á representación*, Blanca Ana Roig Rechou, Pedro Lucas Domínguez e Isabel Soto López (coords.), pp. 57-84. Vigo: Xerais.
- TORO, Fernando de y TORO, Alfonso de (1998). *Acercamientos al teatro actual (1970-1975)*. Madrid: Iberoamericana.
- UBERSFIELD, Anne (1989). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra y Universidad de Murcia.
- VALDIVIESO, Teresa (1979). *España: Bibliografía de un teatro “silenciado”*. Estados Unidos: Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- VALLEJO, Javier (2006). “En la orilla invisible”. *El País* (8 de abril), p. 50.
- VILCHES DE FRUTOS, María Francisca (1999). “La generación simbolista en el teatro español contemporáneo”. En *Entre actos: diálogos sobre el teatro español entre siglos*, Martha T Halsey y Phyllis Zatlin (eds.), pp. 127-136. Pennsylvania: Estreno.
- (1999a). “Teatro histórico: la elección del género como clave de la escena española contemporánea”. En *Teatro histórico (1975-1998): Textos y representaciones*, José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), pp. 72-92. Madrid: Visor Libros.
- y NIEVA DE LA PAZ, Pilar (2012). “Representaciones de género en la Industria cultural. Textos, imágenes, público y valor económico”. En *Imágenes femeninas en la literatura española y las artes escénicas (siglos XX y XXI)*, María Francisca

- Vilches de Frutos y Pilar Nieva de la Paz (coords. y eds.), pp. 15-34. Estados Unidos: Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- VILLÁN, Javier (2002). “Acerca del público y la crítica”. En *El teatro español ante el siglo XXI*, César Oliva (ed.), pp. 123-127. Madrid: Sociedad Estatal Nuevo Milenio.
- VILLANUEVA, Darío et alt. (1992). *Los nuevos nombres: 1975-1990. Historia y crítica de la literatura española*, Francisco Rico (ed.). Barcelona: Editorial Crítica.
- VILLEGAS, Juan (1991). *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*. Ottawa: Girol Books.
- (1999). *Propuestas escénicas de fin de siglo: FIT 1998*. Michigan: Gestos.
- WELLWARTH, Georges E. (1970). “El teatro de vanguardia en España”. *Primer Acto*, 119, pp. 50-58.
- (1978). *Spanish Underground Drama (Teatro Español Underground)*. Madrid: Villalar.
- YNDURÁIN, Domingo (1981). “Los autos sacramentales”. En *III Jornadas de Teatro Clásico Español Almagro*, José Monleón (ed.), pp. 233-255. Madrid: Ministerio de Cultura.
- ZATLIN, Phyllis (1988). “El (meta)teatralismo de los nuevos realistas”. En *La cultura española en el posfranquismo. Diez años de cine, cultura y literatura (1975-1985)*, Samuel Amell y Salvador García Castañeda (eds.), pp. 124- 131. Madrid: Playor.
- ZURRO, Alfonso (1998). “Pasión por los muertos”. En *Creación escénica y sociedad española*, Mariano de Paco (ed.), pp. 63-70. Murcia: Servicios de Publicaciones de la Universidad de Murcia.

APÉNDICE

26 de octubre de 2017, Madrid

RUTH GUTIÉRREZ: En tu muy amplia y variada nómina de títulos editados y otros inéditos constan varias obras narrativas y líricas. ¿Por qué elegiste finalmente el teatro como medio de expresión?

JESÚS CAMPOS GARCÍA: Con dos, tres años –y el dato es fiable, porque fue durante uno de esos viajes que hacían las familias para reencontrarse tras la guerra civil– presencié a hombros de mi padre la Fiesta de Moros y Cristianos de Alcoy; teatro popular, y como tal, muy elemental y esquemático, mas no por eso menos teatro, que aunque la fiesta es más conocida por sus desfiles, tiene también su componente dramático con la toma y reconquista del castillo. Una experiencia brillante que aún recuerdo con nitidez.

A partir de los cinco solía ver entre setenta y noventa representaciones cada verano. Una compañía de repertorio –valenciana, creo– montaba una carpa de circo en una plaza de Jaén y allí representaba a Benavente, a Arniches, a los Quintero...: a título por noche. Y allí estaba yo, no solo en las funciones, también en los ensayos. Un actor de aquella compañía, que se hospedaba en el piso de abajo del mío, me llevaba con él, y así me fui adentrando en los entresijos del teatro: los textos que leían cada mañana, para luego a la noche, con la ayuda del apuntador, interpretarlos aproximadamente; los decorados –la casa del rico, la casa del pobre, el jardín y la selva–, espacios multiuso en los que se representaban todas las funciones; el atrezzo que el regidor pedía prestado al vecindario a cambio de entradas... Todo muy entrañable.

Con diez o doce, veo cada año los Tenorios, y las temporadas de zarzuela del Teatro Cervantes. También los autos sacramentales que se representaban en el seminario y los que montaba Tamayo en la fachada de la catedral con la compañía Lope de Vega. Todo teatro de adultos, salvo el de una compañía gaditana con cuyos títeres me reencontré treinta años después, cuando junto a Carlos Aladro abríamos los baúles depositados en los almacenes de la Diputación (hoy están en el museo de Cádiz). Qué emoción al reencontrarme con la Tía Norica, con el Batillo, o con el negro que bailaba claqué, que fue al primero que reconocí.

Huelga decir que en esos años también jugaba con mi teatrillo de cartón. El “teatro de los niños” que editó Seix y Barral. Esto de la edición lo he sabido después, hurgando en la memoria. *San Jorge y el dragón* es el único título que recuerdo. Que, por cierto, ahí está el germen de *La fiera corrupta*.

Después vinieron mis primeros pinitos: como actor en La Salle de Almería, como escenógrafo en una compañía sindical también de Almería y como ayudante de regidor en el TEU de Granada, “facultad” en la que revalidé mi vocación teatral. El primer día que llegué a la universidad, según salía del Colegio San Bartolomé y Santiago, en el que me hospedaba, y como atraído por un imán, me dirigí a la sala de ensayos del TEU, de la que no salí en todo el curso (no recuerdo haber asistido ni a una sola clase de Medicina, que mis dolencias eran otras). Allí conocí a Martín Recuerda, con quien me unió una gran amistad y con quien mantuve mis primeras conversaciones como aprendiz de autor.

Luego vinieron las vanguardias. Con el claro propósito de estar cerca de los teatros, hice el servicio militar como voluntario, lo que me permitía elegir plaza, y así, junto a la cartelera comercial, en la que se colaba alguna obra realista, pude asistir a las numerosas representaciones de Cámara y Ensayo que se programaban los días de descanso en algunos teatros madrileños. El conocimiento de estas obras, tan distintas, me llevó a buscar en los libros los muchos títulos que no era posible encontrar en los escenarios. Aquí la revista *Primer Acto*, como años después mi amistad con José Monleón, fue un referente fundamental. Y cierro este período, digamos... “formativo”, a los veinte, aprendiendo, con mi primera ruina empresarial, que el teatro no solo es un juego, también un riesgo, por más que a día de hoy aún siga empeñado en no aprender del todo esa lección.

Y estos son mis nutrientes: la comedia burguesa, el sainete, el auto sacro, la zarzuela (por más que esta semilla aún no haya germinado), los realistas, un punto de marionetas y, cómo no, las vanguardias. Con estos mimbres hago mis cestos.

Pero tú me preguntabas que por qué elegí el teatro, y yo te contesto con el comienzo de mi biografía, verás por qué. Es cierto que he escrito algunos poemas: unos cinco mil, la mayoría depositados en la papelería, y aún debería haber tirado más (la poesía, especialmente el soneto, es un gran ejercicio lingüístico que te mantiene en forma, y así me ejercitaba, pero nada más); como también tengo alguna novela escrita en los periodos en los que me alejaba del teatro para cargar las pilas. Y te diré más: me gusta mucho

dibujar, por más que apenas dibuje. En los años que viví en Almería, frecuentaba la tertulia Indaliana, e incluso llegué a trabajar un año en el taller de Luis Cañadas, en el que hice algo de mosaico, hierro y cerámica. He vivido del interiorismo, un arte “servil”, como lo pueden ser la arquitectura o el diseño, pero un arte al fin. Vamos, que me ha gustado expresarme con cuantos lenguajes tuve a mano, y si reíncido más en el teatro, digo yo que será porque, según se desprende de mis “memorias”, el teatro es mi lengua materna.

R.G.: Existe cierto desconcierto en cuanto a la clasificación de tu obra y de tu figura como hombre de teatro. La mayoría de los especialistas coinciden en ubicarte al lado de la generación del Nuevo Teatro Español, mientras que otros, como César Oliva y Berta Muñoz Cáliz, han señalado la necesidad de situar tu producción en un contexto más amplio, el de la Posmodernidad. Y también hay quienes hablan de la imposibilidad de clasificación, definiéndote como un autor que camina por un sendero propio. ¿Qué puedes decirme sobre esta cuestión?

J.C.G.: Que jamás me importaron las clasificaciones. La clasificación te encorseta, limita tu horizonte y acaba convirtiéndote en esclavo de tu trayectoria. Cuando sale el tema yo suelo acordarme de Picasso: ese es mi modelo a seguir. Cada temática, cada momento, cada auditorio determina una forma distinta de comunicación y, por lo tanto, las obras deberían tener vida propia. Lo consiga o no, ese es siempre mi objetivo. Por eso, cuando alguien me dice “se nota que es tuya”, me deja frustradísimo. No me gusta parecerme a mí mismo, conque imagínate parecerme a los demás. Lo que no significa que no pueda coincidir, en los motivos y en las estrategias, con otros compañeros; pero de forma casual, no de forma militante. Esos manifiestos altisonantes tuvieron un sentido cuando las tradiciones, lejos de nutrirte, te fosilizaban; entonces sí que eran necesarias las transgresiones colectivas, pero hoy en día la transgresión no es un problema; de hecho, las transgresiones son subvencionadas por el Estado. Y transgredir está bien; vamos, que es que va de suyo. Pero hay por ahí cada transgresor convertido en conservador de sus propias transgresiones... Quiero decir con esto que transgredir no puede ser el objetivo, sino la consecuencia de una necesidad. Y mira, si no me clasifican, pues mejor. De hecho, ya hay quien me tiene más que desclasificado, aunque esas desclasificaciones no sean siempre inocentes.

R.G.: Siempre has afirmado que el Nuevo Teatro Español nunca fue una generación. ¿Pero no hay unas cuestiones profundas, tanto en lo temático como en lo formal, que unen hasta cierto punto a un numeroso grupo de autores que van más allá del mero realismo documental para hablar críticamente de numerosos problemas de la sociedad española?

J.C.G.: Yo lo que suelo decir es que no creo en las generaciones como herramienta clasificatoria, me cuesta visualizar la actividad artística como sedimentos geológicos; ya sé que eso facilita el estudio, pero también lo simplifica. Y con esto no digo que no existan analogías entre contemporáneos; si vives bajo una dictadura –pongo por caso– y compartes una tradición, los resultados claro que tendrán algo en común; pero a mí me interesa más lo que no tienen en común, la mirada transversal, el fluir de las ideas y de las formas, aquello que se transmite y no la foto fija de momentos sucesivos. Me siento más en sintonía con Calderón, Cervantes, Arniches, Valle, Jardiel, Sastre o Buero, que con Nieva, Riaza, Mediero, Ruibal, Ballesteros, Miralles o Romero Esteo, por más que admire y valore su teatro.

R.G.: ¿Qué diferencias encuentras entre el Nuevo Teatro Español con el que siempre te han identificado y tu obra escrita en los últimos años?

J.C.G.: Yo es que te juro que no sé muy bien qué es lo que tengo yo que ver con el Nuevo Teatro Español. Sí recuerdo que en los años sesenta solo se representaban obras aburridas que pretendían ser divertidas. Era todo tan igual a sí mismo que solía decir entonces que si salías del Teatro de la Comedia para tomar un café durante el descanso y por error entrabas en el Reina Victoria para ver el segundo acto, lo más probable es que no te dieras cuenta de que te habías equivocado de teatro. Pues bien, en ese panorama tan plomizo empezaron a surgir obras distintas, que solo coincidían entre sí en que eran raras, y desde luego “nuevas” y “españolas”, de eso no había duda, pues estaba cantado: Nuevo Teatro Español, un enunciado contundente que enseguida hizo fortuna entre los compañeros, pues transpiraba frescura, juventud y renovación: todo valores positivos.

A mí, sin embargo, no me gustó. Y es que de niño viví en la Calle Nueva, que por cierto estaba viejísima (ahora la han arreglado) y tenía muy claro lo rápidamente que caduca lo “nuevo”. Yo propuse, con menor fortuna, Teatro Crítico, y así se refleja en el libro de Monleón *Cuatro autores críticos* (Nieva, Recuerda, Rodríguez Méndez y yo), que

respondía más a actitudes que a estilos o fechas de nacimiento, pero la “marca” propuesta por Miralles, creo que fue él quien la acuñó, ya era imparable.

Ahora, volviendo a tu pregunta, te diré que las diferencias son las mismas que ya se daban en los años sesenta. Y es que yo hago teatro crítico, no teatro militante, ni en lo político ni en lo formal. ¿Que hago obras raras?, pues sí: *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú* en 1975, *Es mentira* en 1980, *A ciegas* en 1997, *Danza de la última pirámide* en 2000; pero es que, al mismo tiempo, estreno obras realistas: *7000 gallinas y un camello* en 1976, *Entrando en calor* en 1980, *Danza de los veraneantes* en 2000, y *Patético jinete del rock and roll* en 2002; por no hablar de las semiraras: *Triple salto mortal con pirueta* en 1997, *Nafragar en internet* en 1999, ...y *la casa crecía* en 2016; como verás, todas en perfecto desorden cronológico, lo que evidencia que no se trata de un proceso evolutivo, sino de la respuesta a cada tema en cada momento, y esto no digo yo que sea un mérito, pero sí una característica que diferencia mi obra de otras dramaturgias más compactas.

R.G.: En la antología *¡Breve, breve! ¡Brevísimo!*, que has publicado recientemente, encontramos una obra escrita a principios de la década de los sesenta, cuando todavía imperaba el realismo social. Hablamos de “Las escaleras”, una pieza que pienso puede adscribirse al absurdo y cuyo planteamiento difiere claramente de todas las propuestas de la época. ¿Crees que de haberse estrenado en la fecha en que la compusiste habría cambiado tu posición en la escena española?

J.C.G.: No, pero si la estrené: en televisión, en el canal UHF, se grabó en Barcelona. Lo cierto es que cuando la vi (por casualidad, que ni me avisaron) no la reconocí. Y no sabría decir si la mejoraron o la estropearon; ahora, eso sí, quedó irreconocible.

Pero tampoco hubiera pasado nada si se hubiese estrenado en un teatro. Diez años más tarde estrené *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú*, que no es precisamente una pieza convencional, y tampoco pasó nada. Tenemos la sociedad que tenemos y a ella es a la que debemos dirigirnos, elevando el tono para hacernos oír, pero sin pasarse, para que no que no huyan despavoridos. Y fíjate, yo te diría que los espectadores acogen bien las transgresiones, les gusta ser sorprendidos; es la profesión la que te ningunea. Y como el teatro es en sí efímero, con el tiempo, es como si jamás hubieras hecho nada.

R.G.: En la misma antología citada, la pieza breve “El no-lugar” aborda precisamente esta cuestión de la clasificación de una manera metaficcional. Esta obra manifiesto que proclama el rechazo absoluto a cualquier sistema de catalogación humanística o antropológica, ¿puede considerarse el resumen de tu pensamiento? ¿Cómo nació esta obra?

J.C.G.: Parte, sí, de mi pensamiento; lo de resumen ya... La idea me vino en Münster, durante un congreso sobre *Espacios urbanos en el teatro español de los siglos XX y XXI* en el que se presentaron un par de ponencias sobre el “no-lugar”. Yo jamás había oído hablar de semejante cosa, pero enseguida entendí que se trataba de uno de esos conceptos que si desconoces quedas pero que en muy “mal-lugar”; vamos, que estás *démodé*, que también la intelectualidad tiene sus modas. Cómo es posible que yo, un autor “moderno”, no tuviera ninguna obra escrita en un “no-lugar”, si hasta los clásicos habían situado sus obras en posadas, que eran las gasolineras de entonces. Debatiendo sobre el tema, me atreví a objetar que lo que para unos era un “no-lugar” para otros podía ser su lugar, y puse como ejemplo a una pareja de okupas viviendo en un escaparate. Y como vi que la situación podía dar su juego, ya de vuelta, en Madrid, me puse a ello. Y una vez que te pones, pues acabas despotricando de lo que menos te esperas.

R.G.: De hecho, tú mismo apareces como personaje en ella.

J.C.G.: Si, esas son las ocurrencias que, afortunadamente, ocurren durante el proceso de creación. La ocurrencia está muy desprestigiada, pero yo la valoro mucho; de hecho, lo mejor de mi teatro es fruto de las ocurrencias. De ahí que esté siempre atento a ellas, y si estas son inapropiadas, incómodas o inexplicables, mucho mejor. Y es que las ocurrencias se producen por asociación de ideas, son los cortacircuitos que activan archivos de nuestra memoria, aparentemente inconexos, pero que son los que nos indican el camino por el que llegar a lo que realmente necesitamos transmitir.

R.G.: La difícil clasificación de tu posición en el teatro español podría deberse a las intermitencias en tu trayectoria. Hace años, te retiraste temporalmente de los escenarios. Ese abandono hizo que varios críticos te definiesen como un “autor-guadiana”. ¿Alguna vez te planteaste no regresar nunca a la escena?

J.C.G.: Continuamente. Sobre todo, después de algunos estrenos, que la practica escénica es muy áspera y cuesta horrores conseguir que todos los esfuerzos (económicos, humanos y técnicos) vayan en la misma dirección. De ahí la necesidad de guadianear. Aunque las grandes ausencias nunca se debieron a la frustración que pudiera generarme el no ser capaz de conseguir que la realidad escénica estuviera a la altura del proyecto dramático. Fue la vida, por más que dicho así resulte algo melodramático, la que me impidió ponerme a jugar cuando la cosa no estaba para juegos.

R.G.: ¿Y cómo crees que repercutieron estas ausencias en tu manera de abordar el proceso de creación?

J.C.G.: No creo que hayan influido. Desde mis primeros textos he hecho siempre lo que necesitaba hacer. El hecho de que el teatro no haya sido mi profesión (todo lo que hice en teatro lo hice en mis ratos libres) me ha permitido ir a mi aire, sin importarme las consecuencias. Mentiría si dijera que no ha habido una evolución, pero la que todos experimentamos como consecuencia de la edad: mis primeras obras eran más ingenuas, mi actitud era más ingenua, más inconsistente; fíjate que llegué a contratar el Teatro Recoletos para estrenar una obra que aún no había escrito. Una obra que iba a tratar de unos milicianos que pretendían llegar a Valencia para huir en unos barcos que no existían. Puede que sea una petulancia, seguro que lo es, pero yo le veo cierta semejanza con *Godot*, esperando lo que no vendrá. La posguerra y la desesperanza. Huelga decir que aún no conocía a Beckett, como lamento decir que no escribí la obra solo porque el empresario Rafael Benítez, quiero recordar que se llamaba, me dijo que las obras sobre la Guerra Civil no interesaban. Y ya puesto a crearme empresario, empleé los cuatro duros que heredé de mis padres participando en varios montajes del Teatro Eslava (*Un sombrero lleno de lluvia*, *La herida del tiempo* y la reposición de *Te espero en Eslava*) y *Nacida ayer* en el Teatro Recoletos, con el resultado ruinoso de quedarme sin dinero ni para comer. Penoso.

Trece años después, resuelta la economía y cumplidos los treinta, me puse a escribir a tres obras por año con la exuberancia propia de la edad, hasta que a comienzos de los ochenta un nuevo problema, en este caso de tipo familiar, me vuelve a quitar las ganas de jugar al teatro, si bien en esta ocasión el guadianeo es solo creativo, pues continúo manteniendo contacto con la profesión a través de la dirección de los Teatros del Círculo (Círculo de Bellas Artes). Curioso: la época en que me hubiera sido más fácil estrenar, dirigía tres

teatros, y no puse en marcha ni un solo proyecto. Tras este segundo parón comencé a administrar mejor la energía creativa y solo me embarco en nuevos proyectos cuando no lo puedo evitar, o lo que es lo mismo, solo escribo por necesidad y no por considerarme un escritor.

Por tanto, los cambios, si los hubo, fueron más de actitud: ingenua en los comienzos, explosiva en la plenitud y cauta en el declive. Como la vida misma. El resto de los guadianeos fueron mucho más cortos, y tampoco creo que influyeran en mi escritura, ya que, como no sigue una línea continua, poco puede afectarle la discontinuidad.

R.G.: En muchas entrevistas y en varios artículos de opinión manifiestas un fuerte rechazo a la posibilidad de tener un estilo cerrado a la hora de escribir y representar. Sin embargo, se puede pensar que tus obras presentan características definitorias que vendrían a conformar una identidad, una personalidad creadora que se mantiene desde el inicio de tu andadura teatral hasta la actualidad. ¿Cómo logras compaginar ambas perspectivas? ¿Cómo te defines?

J.C.G.: La única constante que soy capaz de encontrar en el conjunto de mi obra es la inconstancia. Frases aparte, yo hago lo que creo que debo hacer, y no me corresponde a mí establecer las constantes que puedan existir en mi obra. Es más, si alguien las encontrara yo no debería enterarme para, en lo sucesivo, no seguir escribiendo a mi imagen y semejanza.

Dicho lo cual, y como no hay nada que me guste tanto como contradecirme, ahora caigo en la cuenta de un par de peculiaridades que aparecen con frecuencia en mi obra, ambas íntimamente ligadas entre sí: una, la transgresión de los géneros, y otra su fusión. Me siento muy enraizado en la tradición, disfruto con todo tipo de teatro y creo que me muevo por los géneros con cierta comodidad, por eso dispongo de ellos como el pintor dispone de los colores de su paleta; los géneros son caminos transitados que facilitan la comunicación con los espectadores, y su fusión y/o su trasgresión te permite conducirlos a lugares inesperados.

Un buen ejemplo de ello sería *...y la casa crecía*, que comienza como una comedia jardiesca, transita por el absurdo y acaba en lo surreal rayando en lo grotesco, y todo para presentar ante el espectador una realidad trágica.

R.G.: ¿Te plantea problemas especiales el uso tan peculiar de estas líneas dramáticas tan diferentes o, por el contrario, está en plena coherencia con tu amplia libertad creadora?

J.C.G.: No me plantea problemas porque es que ni me lo planteo. Siempre trabajo sin un plan previo. Es más, lo de la escaleta es que me parece espantoso. Que me perdonen los que la utilizan pero, en mi opinión, la escaleta solo sirve para reafirmarte en lo que ya sabes. Yo prefiero lanzarme al vacío a ver qué es lo que encuentro. Parto, sí, de un material dramático que puede ser un sueño, una observación o un recuerdo, y a partir de ahí me pongo a escribir y sale lo que sale. Yo no hago mis obras, son mis obras las que me hacen a mí. Puede sonar a obviedad, pero es que es así.

R.G.: Muchas de tus obras se caracterizan por cierto pesimismo existencial, presentando mundos en los que los personajes están condenados a fracasar o son alienados por el sistema. ¿A qué se debe esta visión del hombre?

J.C.G.: No sabría decirte, supongo que porque es así como lo percibo. *Mundo cruel*, es el título del texto que estoy escribiendo ahora, así que ya me dirás. Y es que si antes te decía que la aventura teatral es muy áspera, la vida, ni te cuento.

R.G.: Sin embargo, ello es compatible con que varias de tus obras la desolación venga servida en clave de humor. ¿A qué responde la utilización del humor como herramienta de comunicación?

J.C.G.: Es que si no te ríes... Esto a los pedantes les molesta mucho, pero yo es que no quiero hacer obras importantes, ni tampoco pretendo ser un autor de pensamientos profundos. Si ese fuera mi objetivo escribiría ensayos. No me gusta el teatro de ideas, prefiero las ideas teatrales. Es más, cuando no puedo evitar que algún personaje se ponga “estupendo”, enseguida trato de enmendarlo con alguna intervención más o menos jocosa que aligere la situación. En las escenas finales de *... y la casa crecía* se puede ver cómo afronto este problema. Y es que el Faraón (y allegados) explicando los orígenes del capitalismo así, a palo seco, hubiera sido muy duro.

En un teatro de emociones, que es lo yo pretendo hacer, la risa, o la media sonrisa, es el contrapunto perfecto, porque te permite destensar para volver a tensar de nuevo. Esto es un juego, y si no lo juegas así, la recepción se bloquea y ya da igual lo que digas o lo que

hagas. Y esto vale para cualquier obra, pero es que hay piezas en las que este recurso lo llevo a su grado máximo; en *Entrando en calor* y en *La número 17* la estrategia comunicativa es justamente esa: equivocar al espectador (equivocarlo, no engañarlo); pues eso, equivocarlo con una situación aparentemente divertida para luego sacudirlo al final; y puedo asegurarte –he visto sus caras– que el resultado es mucho más contundente que si les largas una “conferencia” sobre la amenaza nuclear o la violencia de género.

R.G.: Desde un punto de vista estilístico, frecuentemente tus textos dramáticos guardan una estrecha relación con el teatro del absurdo, pues se produce una ruptura con la coherencia o la lógica “realista”. Por tanto, ¿es posible fijar con relativa seguridad el concepto de “realismo”, ampliándolo más allá de lo estrictamente perceptible o verosímil?

J.C.G.: Siempre se parte de la realidad, por más que en ocasiones esa realidad sea de carácter onírico. Y a partir de aquí podemos enredar con el sexo de los ángeles todo lo que queramos, sobre todo si se trata de resolver problemas clasificatorios. Pero yendo a la esencia de tu pregunta te diría que sí, que realismo es todo lo que refleja la realidad con independencia de cómo sean los espejos en los que se refleja. En origen, lo real es el nexo inexcusable que vincula al autor con el espectador. Todo lo que ocurre en un escenario tiene que ver con la realidad, ese es su referente. Y da igual que los signos sean nítidos o confusos, la comunicación se establece en base a la experiencia común. Y diría más, hasta las obras que tratan de eludir la realidad, hasta las obras que tratan de negar la realidad, tienen ese referente ineludible. Otra cuestión es el berenjenal clasificatorio al que antes aludía. En lo que a mí respecta (los demás que se aclaren como puedan), yo trato siempre de no perderla de vista, e incluso en las piezas más intrincadas (*A ciegas* sería un buen ejemplo) me valgo de los comportamientos cotidianos para propiciar la empatía. Tengo muy claro, y si me equivoco me equivoco muy claramente, que las obras, con independencia de su irrealidad o su verosimilitud, surgen de la memoria del autor con el deseo de que resuenen en la memoria de los espectadores. Y poco importa la proporción en la que se empleen los signos nítidos o los signos perturbadores, el objetivo es conmover al espectador, alterar su posición inicial, que se divierta, que piense, que se emocione; lo dicho: que se conmueva.

R.G.: Esta sería una de tus constantes. Es lo mismo que sucede en una obra realista como *La cabeza del diablo*, en la que aparecen elementos perturbadores que nos introducen en la irrealidad.

J.C.G.: Pues sí, la obra sigue su curso y de repente necesitas que Gerberto avance en su búsqueda gracias a las informaciones que solo pueden proporcionarle los masarries, y quién mejor para la ocasión que el mismísimo Abel Masarra; no iba a privarme de ese encuentro solo porque hubiera muerto cien años antes. Cien o doscientos, que ahora no recuerdo. Lo importante era establecer la continuidad del pensamiento sufi que Gerberto introducirá en Europa, y si para ello tenía que aparecer, pues aparece. Lo que tampoco puede considerarse como una transgresión; pues anda que no hay muertos que se aparecen en el teatro de todos los tiempos. Es lo bueno que tiene contar con el aval de las tradiciones.

R.G.: ¿Cómo nace esta obra histórica, única en tu producción, y cómo la valoras en la actualidad?

J.C.G.: Antonio Redondo, empresario de Corral de Comedias (y me remonto a principios de los ochenta), me pidió una obra de temática andalusí, y a mí, así, al pronto, me vino a la cabeza Medina Zahara, una ciudad esplendorosa construida y destruida en apenas una generación, y en la que además se concentraban unas cinco mil mujeres, entre esposas, concubinas, siervas y esclavas, al servicio del Califa. Pensaba entonces que bien en las intrigas del poder o bien en la temática de género podía encontrar materia dramática. Y me puse a investigar. Jamás en la vida me había puesto a investigar para escribir una obra y me pareció divertido. Fue así como tuve noticia de Gerberto de Aurillac, fraile huido de un convento benedictino que, en aquellos años, buscaba en Córdoba la cabeza del diablo. El dato era como para no olvidarlo. La sorpresa mayor fue cuando supe que, años más tarde, se convertiría en el Papa Silvestre II. Estaba claro que ese era el tema, por lo que tuve que ampliar el área geopolítica a estudiar, ya que fue un personaje muy influyente en la Europa del fin del milenio. Acumulé tanta información que hubiera sido imposible utilizarla toda en una obra de teatro; en una novela quizás, pero no tenía yo entonces el cuerpo para novelas. Como, por otra parte, las intrigas que el tema me había suscitado ya las tenía resueltas, no había nada que creara en mí la necesidad de ponerme a escribir. Así que lo empaqueté todo y... fue bonito mientras duró.

Años más tarde, veinte años más tarde, el tema volvía a mi cabeza de forma recurrente, luego estaba claro que había que ponerse a ello. Por fortuna, tuve el acierto de no volver a mirar las fichas, dejando así que fuera la memoria, con sus olvidos, la que decidiera qué datos, históricos o legendarios, tenía que utilizar en lo que debía ser una ficción. Para dar clases de historia ya hay otros más preparados que yo.

El problema surgió a la hora de abordar la obra. ¿Cómo escribir sin escaleta una obra histórica, cuando la historia en sí ya es una escaleta? Yo suelo escribir tratando de averiguar qué es lo que va a pasar, pero aquí ya sabía cómo empezaba y cómo acababa; incluso conocía las secuencias que transcurrían entre estos momentos, pues había una serie de acontecimientos transcendentales que no podría soslayar, así que no había más remedio que asumir que iba a escribir con escaleta. Y así, contradiciendo lo que para mí fue siempre un principio irrenunciable, dividí la acción en actos y escenas (quince en total), otorgándome la única libertad de que, como si se tratara de obras breves, en cada escena ocurriera en esencia lo que tenía que ocurrir, pero de la forma más inesperada, con lo que me daba un respiro para que la obra no me naciera muerta.

Luego ya, metido en materia, empecé a vislumbrar qué era lo que realmente me interesaba de esta historia. A Gerberto de Aurillac le movía el deseo de devolver la espiritualidad a la Iglesia, pero para conseguir ese objetivo tuvo que enfangarse en revueltas, traiciones y ejecuciones. O lo que es lo mismo: tener que hacer lo que no quieres para conseguir lo que quieres. Un dilema al que con frecuencia nos vemos abocados. Ahí conecté con el personaje, pudiéndole así transferir los componentes emocionales que como autor debía aportar a la obra.

R.G.: Tanto en los “Cuadernos de bitácora” como en numerosos artículos periodísticos defiendes que lo fundamental para comunicar con el público es “el aquí y ahora”. ¿Ello significa que, en tu opinión, las obras históricas no conectan con el público?

J.C.G.: “El aquí y ahora” no hace referencia solo a lo epidérmico, también a los tuétanos de la obra; de hecho, una de las causas que me animó a escribir *Gerberto de Aurillac. (La cabeza del diablo)* fue la gran semejanza que encontré entre nuestro presente y la realidad del año 1000. También entonces se trataba de alcanzar la unidad de Europa mediante la consolidación del Sacro Imperio Germano, incluso se empieza a pensar en las cruzadas como forma de encauzar la beligerancia interior hacia un enemigo exterior. Por otra parte,

la sociedad andalusí era tan diversa como la nuestra, con actitudes intransigentes y belicistas como las de Almanzor, frente a las más relajadas de los masarríes, cuyo ideario se materializó en la República de Pechina, en la que se practicaban el comunismo y el amor libre, sin olvidar el dandismo de los malakíes, o al *lobby* emergente de los eslavos, equivalente al de los emigrantes en las sociedades que los acoge. Todo esto, como comprenderás, no se desarrolla en la obra, no se podría, pero ese es el entorno en el que se produce. La verdad es que los escenarios del año mil no difieren mucho de los del año dos mil, y esto creo que puede facilitar la conexión con el espectador. La obra, sí, transcurre en otro tiempo, pero evoca el nuestro. Hasta hay una escena en la que el Conde de Barcelona va a Roma para lograr el apoyo del Papa porque quiere independizarse de la Borgoña, ¿no te suena esto de algo?

R.G.: ¿Te hubiese gustado estrenar *La cabeza del diablo*?

J.C.G.: Sí, claro; de hecho, la presenté en el CDN en varias ocasiones; también en el Teatro Español; que una obra con dieciocho actores, noventa trajes y quince espacios distintos no puede ponerse en pie si no es con los recursos de un teatro oficial. Y en ello estoy, así que, si no se hace, no será por no haberlo intentado.

R.G.: Otros textos dramáticos no estrenados fueron *Furor*, *En un nicho amueblado* o *Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura*, escritos y editados hace ya varias décadas. ¿Te gustaría que se estrenasen ahora, quizá con algunos cambios formales y de contenido?

J.C.G.: De momento, estoy por defender obras más recientes, incluso de hacer alguna reposición de espectáculos que no llegaron a entrar en Madrid. De las antiguas que me dices: *Furor*, aparte de tener un reparto imposible (tropecientos mil actores), tiene una escena “didáctica” que rechina muchísimo y que no he sido capaz de resolver; tendría que ponerme. *En un nicho amueblado* y *Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura* hacen referencia a cuestiones felizmente superadas, y su validez, de tenerla, sería más bien documental. Aunque tampoco estaría mal recordar de dónde venimos a los que aún no tienen memoria o a los que la perdieron. Teatralmente puede que necesitaran algún retoque, pero poca cosa.

R.G.C.: **¿Por qué siempre reniegas de tus obras primerizas, como es el caso de *Tríptico*, *La grieta*, *Rallye Internacional* o *Furor*?**

J.C.G.: *Tríptico*, por ingenua; *La grieta*, por floja; *Rallye Internacional*, me la podría plantear, revisándola, claro; y, *Furor*, por lo que te decía.

R.G.: **Esta obra se ganó el rechazo del pleno de la Junta Censura. ¿Cómo se te ocurrió presentar a censura una obra que transgredía claramente las normas morales defendidas por dicho organismo? ¿Escribías siempre al margen del régimen franquista, olvidándote deliberadamente de su existencia?**

J.C.G.: Es que no había otro camino, para estrenar había que pasar por censura. Que pudieran prohibirla o no, es que ni me lo planteé. ¿Ingenuo? Pues sí. Yo es que no creo que haya nada censurable en ella. La obra representa las peripecias de una joven con furor uterino durante el velatorio de su madre. Lo más inconveniente en el marco más conservador. Trataba de mostrar que el furor de la juventud (me adelantaba así a los movimientos *punk*) no era la enfermedad, sino el síntoma de otra enfermedad que afectaba a la sociedad en su conjunto. Ellos solo debieron ver el morbo, por ser ellos mismos parte integrante –me atrevería a decir que fundamental– de esa sociedad enferma.

R.G.: ***Tríptico* fue tu primera obra. ¿Cómo nació esta obra? ¿Tiene algo que ver esta obra con tu corpus posterior?**

J.C.G.: La verdad es que no me acuerdo, ten en cuenta que la escribí hará unos sesenta años. Recuerdo, sí, dónde la escribí; en las dependencias del Servicio Geográfico, que fue donde hice el servicio militar; en la mesa del General, que era un lugar muy comfortable, en el que me acomodaba por las noches. (Si me cogen, me “fusilan”).

En cuanto a su parentesco con mi producción posterior, no sabría decirte. La obra es muy distinta a lo que se escribía entonces, y probablemente estaba influenciada por las muchas representaciones de Cámara y Ensayo a las que asistí en aquella época; aunque estas tampoco eran exactamente así. La verdad es que escribí muchas más obras en la mesa del General, pero las voy rompiendo según las encuentro en la vorágine del archivo. Esta se ha salvado porque está publicada. Y sí, es rarita, pero no hay en ella ni fusión ni transgresión de géneros, que es, en mi opinión, la constante más constante en el conjunto de mi producción.

R.G.: En esta obra breve realizas una reescritura del mito de Salomé. Varias décadas después, te atreviste con el mito hispánico más versionado de la historia, el don Juan, y también con una parodia de la Santísima Trinidad. ¿Hay límites en la recreación o actualización de un mito? Y, realmente, ¿se puede destruir un mito?

J.C.G.: No sé si se podrá. Yo desde luego es que ni me lo planteo. Vamos, que no es mi objetivo. Si en ocasiones recurro a mitos, tradiciones o arquetipos (*Blancanieves y los 7 enanitos gigantes*, *Danza de ausencias*, y *La fiera corrupta*, abundarían en lo mismo), lo hago para valerme de las resonancias que estos referentes pueden despertar en el espectador para facilitar así la comunicación. Violentarlos, en parte, es solo un modo de vivificarlos, pues de lo contrario se percibirían como materia muerta. En definitiva, son vehículos en los que cargar nuevos contenidos.

R.G.: Retomando la valoración de tus obras teatrales, ¿encuentras alguna diferencia entre tus obras del inicio, escritas durante la dictadura franquista, y las nacidas en el contexto democrático?

J.C.G.: No, en cuanto al origen de los contenidos, que en ambos casos surgen como respuesta a situaciones muy concretas. Lo que cambiaron fueron las situaciones, no mi forma de enfrentarme a ellas. Siempre indagué en la realidad a partir de planteamientos dramáticos, al tiempo que jugaba al teatro. Y en cuanto a los resultados, yo diría que fueron dispares, sin que esta disparidad se corresponda con el periodo histórico que las genera, pues en todas conviven ingredientes políticos con otros más humanistas; siempre en distinta proporción, y sin que esta proporción se corresponda con una u otra época. Otra cuestión, ya, son las formas, más ingenuas en los comienzos, más vehementes en la madurez y más estratégicas en la vejez, aunque si me apuras, de todo hay en todas.

R.G.: ¿De qué manera ha cambiado o evolucionado tu teatro en estos casi sesenta años?

J.C.G.: Ya supongo que habrá cambiado, sobre todo en dominio del oficio, pero yo no hablaría de evolución. Al menos, no de una evolución lineal. Digamos que fue más bien una evolución zigzagueante.

R.G.: ¿Deberíamos hablar, pues, de continuidad, de evolución o de ruptura?

J.C.G.: De inconstancia, diría yo. Jamás fui constante en una forma de hacer. No me estimula nada escribir la obra que ya he escrito, prefiero abordar cada obra como una aventura de nueva planta. Y sé que esto me perjudica, porque la gente (profesión, crítica y público en general) está más tranquila si te tiene bien clasificado, pero es que mi objetivo no es hacerme un porvenir sino jugar al teatro. Y el juego, tal como yo lo entiendo, requiere agilidad, sorpresa, repentización; en definitiva: versatilidad, y no avanzar a piñón fijo. Sí hubo momentos en los que aprendí “lecciones” que determinaron mi producción posterior: con *En un nicho amueblado*, comprendí que era mejor indagar que reafirmarse, escribir para saber y no escribir para predicar; con *Entrando en calor* constaté que, estando un tiempo sin escribir, las obras se abordaban con más energía y en consecuencia deduje que no había que escribir por escribir, sino que era mejor hacerlo cuando no se pudiera evitar o, lo que es lo mismo, que solo hay que escribir por necesidad; con *La cabeza del diablo* tuve que asumir que era posible indagar con escaleta, aunque sigo pensando que es más bien un estorbo. La verdad es que en cada experiencia siempre se aprende algo y siempre algo queda, pero a eso yo no lo llamaría evolución, sino más bien experiencia. Que no hay continuidad creo que está claro, aunque hay quien piensa que sí. Y las rupturas, que las hay, y muchas, no son sino virajes de ese zigzag que antes te decía. Vamos, que yo lo veo más bien como una trayectoria ecléctica.

R.G.: Algunos especialistas, como Óscar Cornago Bernal, han dicho que tus obras son pretextos para la puesta en escena, de la que, además, te encargas siempre tú. ¿Estás de acuerdo con esta afirmación?

J.C.G.: Es otro modo de contarlo. Lo cierto es que suelo concebir los espectáculos de forma global, hasta el punto de que en ocasiones (no siempre) dibujo la escenografía al mismo tiempo que escribo el texto. En una ocasión, acabé el boceto sin llegar siquiera a empezar el texto. *Sobre una comunidad de monos en cautiverio* se hubiera llamado la obra. Mira, volviendo a los aprendizajes que antes te comentaba, con este intento fallido aprendí que las obras no hay que pensarlas, sino escribirlas. Escribir una obra que ya ha sido pensada pierde impulso vital y acaba saliendo un texto de segunda mano.

Pero, volviendo a tu pregunta, te diré que todo es pretexto de todo, y que si el texto es lo que se suele fijar de forma habitual es porque sería imposible recordarlo si no se escribiera. De ahí a darle un carácter subsidiario, o de pretexto... Existe una pugna entre

los autores textuales y los autores escénicos por establecer el predominio de unas fases del proceso creativo sobre otras, aunque esa no es mi guerra: yo las abordo todas como tu todo. Hago, ni más ni menos, lo que solían hacer Aristófanes, Calderón, Shakespeare, Brecht o Beckett, que algo debían saber de esto.

R.G.: Es verdad que siempre has defendido la totalidad del hecho teatral y lo has demostrado con una dilatada trayectoria como integral hombre de teatro: autor, director, teórico, gestor. ¿Hasta qué punto consideras que esta característica tuya y, muy especialmente, el que dirijas siempre tus obras, ha dificultado el estreno de tus textos?

J.C.G.: Salirse de la norma supone siempre una dificultad añadida, y la norma era: unos escriben, otros dirigen. “¿No crees que dos creadores pueden aportar más que uno?”, me decían. “También pueden equivocarse más que uno”, les contestaba. Pero ir contra corriente no fue lo peor, lo peor fue que los teatros oficiales los han dirigido siempre directores de escena, que como es de suponer no compartían las teorías que yo defendía. Fíjate que las dos únicas veces que he estrenado en un teatro oficial fueron en 1976, durante un periodo en el que los Teatros Nacionales estuvieron sin director, y en 2015, cuando el Centro Dramático Nacional ha estado dirigido por un autor y director. Afortunadamente, el poder de los directores va remitiendo, y la opción del autor director va abriéndose camino. Ya son muchas las obras dirigidas por su autor sin que, por fortuna, esto suponga rechazo alguno.

Verás, dirigir tu propio texto te permite hacer modificaciones o ir incorporando elementos de forma natural. El cambio de soporte (del papel al escenario) exige en ocasiones un cambio en el tratamiento, y siempre será mejor que esa necesidad sea percibida y modificada por el autor, que no que se la imponga la autoridad del director, cuando además puede haber disparidad de criterios. No digamos ya si esa disparidad responde a que el director está utilizando el texto como “pretexto” para hacer de su capa un sayo. En los años setenta y ochenta fueron muchos los montajes en los que los autores abominaron públicamente del resultado, como fueron también muchos los que lo hacían *sotto voce* para no cerrarse la puerta de futuros estrenos. Afortunadamente, el nuevo milenio parece que ha atemperado las soberbias y son también muchos los tandems autor-director que se entienden y alcanzan muy buenos resultados.

R.G.: Sobre esta cuestión, no puedo evitar pensar en la anécdota del Festival de Teatro de Sitges.

J.C.G.: No fue este el caso, ni para lo bueno ni para lo malo, porque ni siquiera empezamos a trabajar. De hecho, quiero recordar que a César entonces ni lo conocía. Lo que ocurrió fue, sencillamente, que yo quería dirigir mi obra, y el Festival de Sitges decidió (sin preguntar) que la dirigiera César Oliva, sin más argumento ni criterio que el de que unos escriben y otros dirigen. Pues no, y retiré la obra del festival. La pena fue que se quedó sin estrenar; pero tenía las ideas muy claras, y si hubiera cedido una vez, lo hubiera tenido peor en futuras negativas. Y el estreno del Premio Lope de Vega lo tenía al caer.

R.G.: En el proceso de creación, ¿qué va antes, la escritura o la puesta en escena? ¿De qué manera dialogan ambas formas en tu teatro?

J.C.G.: La forma más extendida es escribir el texto, diseñar los espacios escénico y sonoro, hacer el reparto y ponerse a ensayar. Pero hay otras formas que también pueden estar bien si el resultado es bueno. Yo no suelo utilizarlas, aunque en una ocasión sí: *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú* fue el resultado de un taller en el que montamos de forma aleatoria una serie de textos, escenas sueltas que tenía en el cajón y que, con otras que escribí sobre la marcha, acabaron mostrando la biografía de una generación con el invento de un protagonista múltiple. La experiencia estuvo bien, pero no tuvo continuidad, entre otras razones porque el medio no alentaba este tipo de proyectos. Catorce intérpretes, entre músicos y actores, ensayando seis meses sin cobrar no es un modelo viable.

Por lo general, suelo seguir el esquema que te antes te comentaba, solo que la idea de la puesta (acotaciones) se va pergeñando en paralelo a la escritura de los “signos verbales”; yo diría que esto es común a todos los autores, solo que como luego soy yo el que dirige las obras, la puesta en escena se asemeja bastante a la imaginada. Por otra parte, como ya te he comentado, en ocasiones diseño al unísono el espacio escénico, sobre todo si ese espacio va a ser un factor determinante del drama; los casos más emblemáticos: *7000 gallinas y un camello, Es mentira, Entrando en calor, Naufragar en Internet* o *... y la casa crecía*. Pero hubo más.

R.G.: Con textos teatrales, artículos de opinión e iniciativas editoriales, demuestras ser un ferviente y continuo defensor del teatro breve. ¿Cómo comienza tu relación este género?

J.C.G: Yo empecé como todos, o como casi todos, escribiendo obras cortas, que no es lo mismo que escribir obras breves; puesto que las primeras son el resultado de una visión esquemática de la realidad, mientras que las segundas son el resultado de un proceso de síntesis. Ahí sí que podríamos hablar de evolución: primero te comportas como un niño que dibuja ingenuamente con solo cuatro trazos, luego vas enriqueciendo tu visión de la realidad con múltiples matices y finalmente reduces la expresión a los trazos esenciales. Como antes te decía, del periodo inicial solo se hicieron públicas *Tríptico* (que se mantiene tal cual, porque fue editada en su momento) y *Las escaleras*, que maquillé recientemente para su edición. Alguna más hay por ahí del segundo periodo que aún no sé si destruiré o conservaré (*Qué culta es Europa y qué bien arde y Sábado, sábado, sábado, sábado, sábado, eternamente sábado para matar*), pero fue a partir de los noventa cuando me lancé, de forma insistente, a escribir obras de duración no convencional, algunas de apenas un minuto. En *¡Breve, breve! ¡brevísimos!* he publicado treinta y cinco, de las cuales veintinueve se agrupan en tres follas: *Danza de ausencias*, *Entremeses variados* y *Tema libre en espacio cerrado*.

Las piezas que se agruparon en *Danza de ausencias* fueron las primeras que escribí en este periodo. Había entrado en crisis tras el estreno de *Es mentira*, al llegar a la conclusión de que todo era mentira, incluso lo que yo mismo. ¿Qué podía escribir en esa situación? Cuando cruzó la muerte por mi mente. La muerte no era mentira, eso sí que era seguro. Y me lancé a escribir pequeñas piezas abordando así la reescritura de la *Danza General de la Muerte*. Luego vinieron otras de distinta duración, hasta que una petición de Moreno Arenas, que quería publicar en su revista obras de un minuto, me puso en el brete de volver a la “síntesis del soneto”, planteando, progresando y resolviendo el juego dramático de la pieza en el corto espacio de un folio.

Por otra parte, dirigir los Teatros del Círculo me dio la oportunidad de programar en el Círculo de Bellas Artes la *Muestra Beckett*, en la que se representaron varias obras breves, entre ellas *Vaivén*. Aquello fue divertidísimo porque la obra duraba tres minutos (nueve en la versión de Facio, porque la repetía tres veces) y el público salía perplejo, algunos enojados, por decirlo finamente. “La Gioconda también es pequeña y nadie protesta por

eso”, les decíamos. El arte debería valorarse por su capacidad de conmovernos y no por su duración o su tamaño. Y acto seguido, les devolvíamos el dinero, claro.

Cuando asumí la Presidencia de la Asociación de Autores de Teatro, y siguiendo la estela que había iniciado Alberto Miralles, entendí que había que organizar actividades que dieran cabida al mayor número de asociados, de ahí que convocara: el *Maratón de monólogos*, *La confesión*, *Teatro contra la guerra*, los volúmenes de *Teatro Breve* que se leían en el *Salón Internacional del Libro Teatral* y el concurso *Teatro exprés*. O sea, que algo culpable de que se escriba tanto teatro breve sí que soy.

Por encargo de *Cuadernos del Ateneo*, edité una antología de obras breves en las que, como suele ocurrir, no están todos los que son pero sí son todos los que están.

Y esta ha sido mi variopinta relación con el breve. Hasta el momento.

R.G.: ¿Piensas llevar a escena, en espectáculos conjuntos, las diversas piezas de tu última antología, ¡Breve, breve! ¡brevísimos!, como hiciste con *Danza de ausencia* o *Entremeses variados*?

J.C.G.: *Tema libre en espacio cerrado*, digamos que la tengo en capilla. Tienen que darse las circunstancias. Pienso que sería una propuesta adecuada para una sala alternativa. Pero la multiprogramación de estos espacios, y el coste de un dispositivo escénico tan complejo son un grave inconveniente. También podría pensarse en un teatro oficial, aunque aquí lo difícil es que lo piensen ellos.

R.G.: ¿Crees que en tus piezas breves hay mayor experimentalismo o más dificultad a la hora de escribirlas que en las obras extensas?

J.C.G.: Para mí toda creación en sí es una experimentación, otra cosa es que a veces se proclame como si fuera un mérito. En cuanto a la dificultad o facilidad de los procesos creativos, con independencia de cuál sea su duración, te diré que: o son muy fáciles o son imposibles. De lo contrario, puede ocurrirte como a aquel novelista que le decía a un lector: “Esta obra me costó mucho escribirla”, y este le contestaba: “Le creo, le creo, porque a mí también me costó mucho leerla”.

R.G.: Como presidente de la Asociación de Autores de Teatro, has promovido este género y hasta contribuido a su resurgimiento en el siglo XXI. Hace poco dejaste la presidencia. ¿Cuáles fueron tus objetivos al frente de la Asociación y cuáles los resultados?

J.C.G.: El objetivo fundamental era devolver a la autoría española el prestigio y la presencia, que primero en la dictadura y después en democracia se le había negado. Tras décadas de censura y unos comienzos democráticos en precario donde la voz de los dramaturgos fue temida como un peligro para la reconciliación, se llegó a la conclusión orquestada de que en España no había autores y si los había eran muy malos, por lo que no era necesario estrenarlos –censurarlos, no los iban a censurar–, y con ese pretexto nos quitaban de en medio. Ahora cuesta creer que esto fuera así, pero fue así.

Por tanto, la AAT, desde su fundación, siempre tuvo claro este objetivo. Miralles, con menos recursos, centró sus esfuerzos en dar respuesta personalmente a cuantas agresiones se nos hacían desde los medios, o en otros foros. Recuerdo cómo frenó a un actor famoso que, siguiendo la corriente, aseguraba en un congreso que los autores españoles eran muy malos, a lo que Alberto le interpeló: “¿Podría decirme el título de una obra española que haya leído recientemente?”. Y no supo decirle ninguna.

Yo centré mi estrategia en conseguir recursos para hacer actividades que nos dieran visibilidad, y al rebufo de esta visibilidad poder influir mejor en las decisiones que se tomaran tanto en los despachos oficiales como en los foros profesionales. El resultado creo que fue positivo, aunque insuficiente.

El mejor parado fue el frente de las actividades. Y te las relaciono (solo las más relevantes): dos congresos; el *Salón Internacional del Libro Teatral*, del que ya van dieciocho ediciones; Encuentros de Autores con Traductores; nuestra presencia en Mercartes, feria de la que somos coorganizadores; tres revistas: *Las puertas del drama* (reflexión acerca de la autoría), *Entrecajas* (vida social) y *Leer teatro* (reseñas); un Máster sobre escritura dramática con la Universidad de Alcalá y otros talleres; Autores en el Aula (divulgación de la escritura dramática en los centros escolares), los ciclos de teatro breve que antes te comentaba (Maratón de monólogos, Teatro exprés, etc.); y las colecciones editoriales, entre las que destacaría la de Obra Completa o Escogida de muchos de nuestros autores más relevantes. Se han hecho más cosas, pero tampoco se trata de hacer inventario.

En el frente “político”, la cosa fue más desigual, porque si bien es cierto que logramos estar en todos los foros, los resultados no acababan de consolidarse. Vamos, que cuando creías que habías conseguido algo, cambiaba el gobierno y vuelta a empezar. En esto tal vez el logro más significativo fue la redacción del Plan General de Teatro que hicimos junto con actores, empresarios y Red de teatros, y de cuya propuesta son muchas las recomendaciones que se llevaron a cabo tanto desde los gobiernos autonómicos como desde la Administración central.

En definitiva, mejor sí que estamos, pero queda mucho por mejorar.

R.G.: ¿Cómo valoras tu creación y tu presencia en el teatro español durante estas más de seis décadas en la escena?

J.C.G.: Yo tengo preparado un epitafio, que no sé dónde lo podrán poner –porque tengo dicho que me achicharren y estas cosas son más de tumba–, que podría responder a tu pregunta: “La vida estuvo bien, pero pudo estar mejor”. Pues eso.

R.G.: De todas tus obras, ¿cuáles han sido las que más te han marcado a nivel profesional?, ¿y a nivel personal?

J.C.G.: ¿Profesional? Yo es que no me considero un profesional, mi profesión fue la decoración o las instalaciones, que fueron las que me dieron de comer. Otra cuestión, ya, es que conozca la profesión, que la conozco, aunque solo sea por el tiempo que le he dedicado. Lo que sí me considero es un buen aficionado. Por eso, y siendo el teatro una de mis aficiones (las otras son dibujar y bailar), solo puedo dar respuesta a tu pregunta a nivel personal. En cuanto a que las obras hayan podido marcarme, tampoco creo que me hayan marcado demasiado. Lo que sí puedo es señalar algunas de las que me siento más satisfecho con el resultado: *7.000 gallinas y un camello*, *Es mentira*, *Entrando en calor*, *A ciegas*, *Triple salto mortal con pirueta*, *Danza de la última pirámide*, *Pareja con tenedor*, *La número 17*, *Gerberto de Aurillac (La cabeza del diablo)*, *Nafragar en Internet*, *Patético jinete del rock and roll*, etc. Como verás, estoy demasiado satisfecho. Tendría que hacérmelo mirar.

R.G.: ¿Cómo valoras tu último estreno, ...y *la casa crecía*?

J.C.G.: Ah, mira, y esa, que se me olvidaba, ...y *la casa crecía* también resulto bien. Verás, cuando se aborda un montaje, son muchas las posibilidades de que las cosas no salgan tal y como las habías planteado. Pese a todo, en esta ocasión el resultado estuvo muy cerca de lo previsto. En lo artístico y en técnico; en la promoción, no tanto, la verdad es que fue sorprendente la poca presencia en los medios (ni un solo reportaje en televisión), y eso que estábamos en el CDN. Afortunadamente, el público asistió llenando prácticamente la sala durante el mes y medio que estuvimos en cartel y, lo que es más importante, conectando con el espectáculo. La verdad es que la respuesta fue muy favorable.

R.G.: ¿Crees que tu teatro ha sido siempre bien entendido por el público y por la crítica?

J.C.G.: Por lo general, sí. Y no digo con esto que todo el mundo lo entendiera, no les pregunté personalmente, pero la percepción fue siempre positiva. Incluso en situaciones excepcionales. Te cuento algunas anécdotas:

Para ver *Es mentira*, acudió un grupo escolar sin saber de qué iba la función, y cuando les advertimos que no era para niños –tendrían unos doce años–, a los profesores solo les importó saber si la cosa iba de sexo y, al decirles que no, pues para adentro. Aterrados estaban los pobres, aunque sin perder palabra, y eso que no debían entender nada, pero lo sentían, percibían la organicidad del espectáculo. Clavados estaban en las butacas, y es que las emociones no entienden de edad, y si trabajas desde la verdad eso llega. Probablemente alguno debió quedar traumatizado de por vida con aquellas ratas gigantes que acosaban a Manuela. Lo que me gustaría encontrármelos ahora para poderles preguntar.

En el caso de *A ciegas* fueron unos jubilados de Alcorcón los que acudieron en autocar sin saber de qué iba. “Miren, que es todo el tiempo a oscuras”, les advertíamos, pero como ya estaban allí... Huelga decir que me pasé toda la función observándoles con un visor de infrarrojos y jamás vi público más entregado. Es más, dos semanas más tarde fuimos a Alcorcón con otra compañía para representar *Triple salto mortal con pirueta* (esta ya con luz) y al ver que era del mismo autor pasaron a saludarnos, divertidos aún con la oscuridad.

Y una excepción, por contarte alguna experiencia negativa. Nos contrató la Feria del Vino para que hiciéramos unas representaciones de *Blancanieves y los 7 enanitos gigantes* en una carpa que habían instalado en la Casa de Campo. Para atender a la infancia, dijeron. Y niños también había (que teníamos que estar más que atentos para que no se llevaran la nieve del decorado), pero lo que más había eran borrachos, miles y miles de borrachos que entraban por una puerta y salían por la otra mirando el escenario como si fuera un escaparate. La verdad es que estos no creo que se enteraran de nada.

Borrachos aparte, me atrevería a decir que mi teatro fue siempre bien entendido por los espectadores que asistieron a las representaciones. También por la profesión; ya sé que habrá empresarios a los que mi teatro les parezca raro si lo comparan con el que ellos hacen, pero es que en eso tienen razón. En cuanto a la crítica, yo la recibo bien; es más, creo que me favorece, de hecho suelo ser más exigente que ellos a la hora de valorar los resultados. La verdad es que no siento hostilidad por parte de los críticos. Tal vez no comparta alguna frase –son puntos de vista–, o puede incluso que a alguno le salga la mala baba, por aquello de que somos humanos y todos tenemos días mejores y peores, pero, por lo general, yo creo que me tratan bien.

R.G.: ¿Qué sueños conseguiste y por cuáles vas a seguir luchando?

J.C.G.: Probablemente el sueño que subyace bajo todos los sueños sea el de no dejarte expulsar de la infancia: el de no aceptar el destierro al que somos conducidos demasiado pronto. Y con ese afán me aferro al teatro (al juego del teatro) como último reducto de esa infancia robada. Y dentro de ese empeño los pequeños empeños: dirigir mis obras, hacer las escenografías, elegir los colaboradores, los ensayos... para, finalmente, tener que asumir la realidad, siempre inferior a lo imaginado. El Uno (Dios Padre), personaje de una de mis obras decía en *A ciegas*: “Cuando imagino el universo, soy infinito; sin embargo, luego sale todo tan pequeño...”. Pues eso. Salvando las distancias, claro. Y a propósito de realidad, después de la orgía creativa viene la venta; ya has hecho lo que quieres, o lo que puedes, y además tienes que venderlo. No sé venderme, cuando llega la hora de vender, preferiría desaparecer, pero tienes detrás una compañía... La venta es mi talón de Aquiles y ahí es donde suelo morder el polvo. En fin, complicado. En cualquier caso, y este es mi mayor logro, creo que puedo jactarme de no haber hecho nada que no quisiera hacer, aunque también es cierto que tampoco hice todo lo que podía haber hecho.