

Cuaderno de bitácora
de *7.000 gallinas y un camello*

Jesús Campos García

A todos: a quienes lo hicieron posible
y a quienes trataron de hacerlo imposible.
Porque todos, con su entusiasmo
o a su pesar, fueron sus artífices.

MOTIVOS Y ESTRATEGIA¹

A comienzos de los 70, que es cuando reempiendo mi andadura teatral, los compañeros de más edad ya habían desarrollado algunas estrategias para burlar los controles de la censura (situar la acción en otro tiempo o en otro lugar fueron, sin duda, las más utilizadas); aun así, no sé si por temeridad o por desconocimiento, mis primeras obras las escribo a las claras, y sin ningún miramiento. Sobre todo *Furor*, texto que «merecería» la prohibición unánime de los censores. [FOTOS 69 Y 70]. Aquellos cancerberos que, según he sabido después², elogiaban en sus informes los aspectos formales de la pieza, despotricaban, acto seguido, por los contenidos, y por el descaro de exponerlos así, sin disimulos. (La prohibición acordada en primera instancia se ratificó por todos los asistentes —unos dieciocho— en el plenario de la Junta. Una distinción que rara vez se otorgaba).

Con la lección aprendida, y teniendo muy presente la tropa de secuaces que tendría que sortear, no ya para su aprobación, sino con el propósito de que, además, la premiaran en su certamen más insigne (sea la juventud atenuante de la petulancia), me puse a escribir estas *7.000 gallinas y un camello* cuyo cuaderno de bitácora voy a evocar aquí.

Generalmente no es fácil precisar cómo y cuando se pone en marcha un proceso de creación. Sí recuerdo, aunque vagamente, que me había impuesto, como condición, no renunciar al «aquí y ahora», por lo que, descartados los camuflajes más habituales, no quedaba más remedio que desarrollar una nueva estrategia comunicativa que resultara confusa para la carcunda y meridiana para el resto de los mortales. Y en eso estaba cuando vinieron a mi mente los trescientos camellos³ que quedaron sin destino en Almería al finalizar el rodaje de *Lawrence de Arabia*. [FOTOS 71 Y 72]. (El pasaje para devolverlos a Marruecos era

¹ Tomo prestado el título de este apartado de mi amigo Ángel Berenguer, con quien tanto he hablado de estos temas.

² Aunque tuve noticia en su momento, no fui consciente de lo que pudo llegar a molestarles hasta que leí sus informes en *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores* (Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005. Col. «Tesis Doctorales cum Laude», Serie Literatura, núm. 31) de mi compañera Berta Muñoz.

³ Camellos que no eran tales, sino dromedarios; pero como en Almería, cuando se referían a ellos, los llamaban así, lejos de enmendar el error, siempre fui consecuente con esta imprecisión.



FOTOS: TALLER DE TEATRO

[71 y 72] Fragmentos de dos fotogramas de la película *Lawrence de Arabia* tomado en el parque de Almería, junto al Paseo de San Luis, en el que se representa la ciudad de El Cairo.



FOTOS: J. C.

[73] Cortijo situado en el Barranco del Caballar (Almería), donde Campos tuvo su primera granja.

[74] Nave situada junto al Camino de la Gloria (Huércal, Almería), donde Campos tuvo su segunda granja.

mucho más caro que su precio allí). Yo había tenido por aquel entonces una granja avícola en esa misma ciudad, [FOTOS 73 Y 74] y 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 los que significar utopía y realidad. Y así fue como me puse en marcha: intuyendo⁴, en parte, a dónde iba, y sin saber ni el cómo ni el porqué.

En cuanto al cómo, pensé que la «obra bien hecha», la carpintería teatral, el oficio en definitiva, podía ser la carnaza con la que engatusar a la carcunda para que aceptara el discurso como propio. Los aspectos formales de la obra eran valores que yo no aborrecía y que ellos, al parecer, tenían en gran estima. Corría el riesgo, sí, de naufragar en el costumbrismo, así que, para asegurarme de que esto no ocurriera, opté por el hiperrealismo: óptica que, por elevación, me pareció la más adecuada; entre otras razones, porque el conocimiento de aquella realidad me aportaba la información necesaria para tratar el tema con la minuciosidad que este estilo requiere. Y así, mi antiguo oficio de granjero —aquel tiempo que yo creía perdido— iba, finalmente, a serme de gran utilidad en mi nuevo oficio de dramaturgo. [FOTOS 75 Y 76].

Una vez intuida la situación, y según me puse a dialogar, fue surgiendo una historia pequeñoburguesa en la que, desde el comienzo, ya se adivinaban otras tramas secundarias —propiciadas por el entorno suburbial— y otros planos de lectura con los que, tras su aparente simplicidad, podía alcanzarse una cierta complejidad. Y fue así, potenciando los posibles significados de cuanto podía suceder en una granja, como tuve la idea de establecer un discurso no verbal al socaire de la obra literaria. Tan fácil como trazar dos obras: una básica

⁴ Intuición que se sustentaba en el contacto con dos realidades. Por una parte, tras la II Guerra Mundial, y como respuesta a una alarmante carencia de proteínas animales, en Norteamérica se había desarrollado extraordinariamente la avicultura, un sistema de ganadería industrial que llegaría a España una década más tarde, con el desarrollismo. El negocio avícola, tal como aquí se producía, era seguro para las multinacionales que vendían las aves, para las granjas reproductoras o incubadoras, y también para los fabricantes de piensos o de jaulas; no así para los nuevos granjeros —oficinistas, aventureros y desesperados; rara vez campesinos, al menos al principio— que entre epidemias y fluctuaciones del mercado con frecuencia se veían abocados a la autoexplotación. Por otra parte también desde Norteamérica la «fábrica de sueños» daba respuesta a la alarmante carencia de expectativas que existía en el mundo tras la contienda, con su ficción enlatada que a diario consumíamos en programa doble.

y evidente —la argumental—, y otra, menos concreta, en la que ampliaría los contenidos de la peripecia mediante el empleo de signos no verbales —signos que atribuiría a la dirección—; 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 menor, pues sin los medios de los Teatros Nacionales el montaje hubiera sido imposible; por lo que se trataba no solo de que autorizaran la obra, sino de que, además, la pagaran).

La música clásica que, según tenía entendido, ponían en algunas granjas (no en la mía; y aprovecho para señalar que la pieza no es autobiográfica, por más que se nutra de mis vivencias: el reciclaje de la realidad) 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. Y es a partir de este binomio —música y jaulas— desde el que se genera un nuevo plano de lectura que se inicia en un pasado suntuario, evidencia la utilización alienante de la música en el presente y apunta hacia un futuro utópico en el que yo la veía como himno de rebelión.



[75] Carné sindical de avicultor.



[76] Carné de socio de la SGAE.

Dicho así puede parecer esquemático, es esquemático, pero no iba a ser dicho así, sino con imágenes, con sonidos, con acciones; signos que deberían poner en marcha un proceso emocional de mayor complejidad. Convenía, por tanto, ser lo suficientemente ambiguo en las acotaciones —especialmente en las de comienzo y final de función— como para que, sin que se advirtiera la verdadera dimensión que este plano de lectura alcanzaría en la puesta, sí existieran los referentes necesarios para su posterior desarrollo⁵. [FOTOS 77 Y 78].

También en el núcleo argumental —que, en apariencia, vendría a ser la obra— fueron surgiendo de forma natural múltiples pasajes cuya eficacia crítica estaba asegurada, por ir dirigidos a unos espectadores muy acostumbrados al sobreentendido. La ejecución de la gallina —la menos ponedora—, el «pitas, pitas, pitas» lanzando pienso al público, la evocación de Sísifo con JUAN acarreado agua durante toda la representación, y el frontispicio de jaulas y animales, serían los más relevantes. Aunque, en mi opinión, la clave del discurso literario estaba en las intrigas, casi policíacas, que se generan a partir de la peripecia pequeñoburguesa, así como en las conversaciones inacabadas, acordes con el carácter hiperrealista de los diálogos; tanto con unas como con otras se hacía referencia a una sociedad en la que, en cualquier momento, podía ocurrir cualquier cosa y en la que, al mismo tiempo, si nos ateníamos al discurso oficial, nunca ocurría nada. (Esto nadie lo entendió o, al menos, nadie dio noticia de haberlo entendido).

Y este fue el punto de partida de un empeño que pudo hacerse realidad; también por mérito propio, pero sobre todo porque, al estar a punto de extinguirse la dictadura, los que hubieran podido prohibir el estreno sin pestañear estaban más ocupados en lavarse y plancharse la biografía: de un momento a otro iban a tener que ser «demócratas de toda la vida», y airearse como censores no era lo que más les convenía. Aun así, jodieron lo suyo, como luego se verá.

LA PUESTA EN ESCENA

Ya hacía un par de años que había tomado la decisión de hacerme cargo de la puesta en escena de mis textos, por estar convencido de que el empleo de los signos no verbales como parte esencial del discurso potenciaba enormemente su eficacia. Así que debía prepararme, tanto

⁵ Me refiero aquí a las acotaciones que figuran en el libreto que se presentó a censura y del que se conserva un ejemplar en el Archivo General de la Administración, y no a las que figuran en la edición de *La Avispa* (1984), donde la obra se publica tal como se representó.



[79] Cartel de *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú*.

para desenvolverme en las cuestiones técnicas —que más o menos conocía— e interpretativas —para lo que me atiborré de cursillos—, como para enfrentarme a la ideología dominante —hoy, por fortuna, algo trasnochada— según la cual el autor no debía ser el director de sus obras, sino que tenía que ser otro el que te explicara lo que tú habías querido decir.

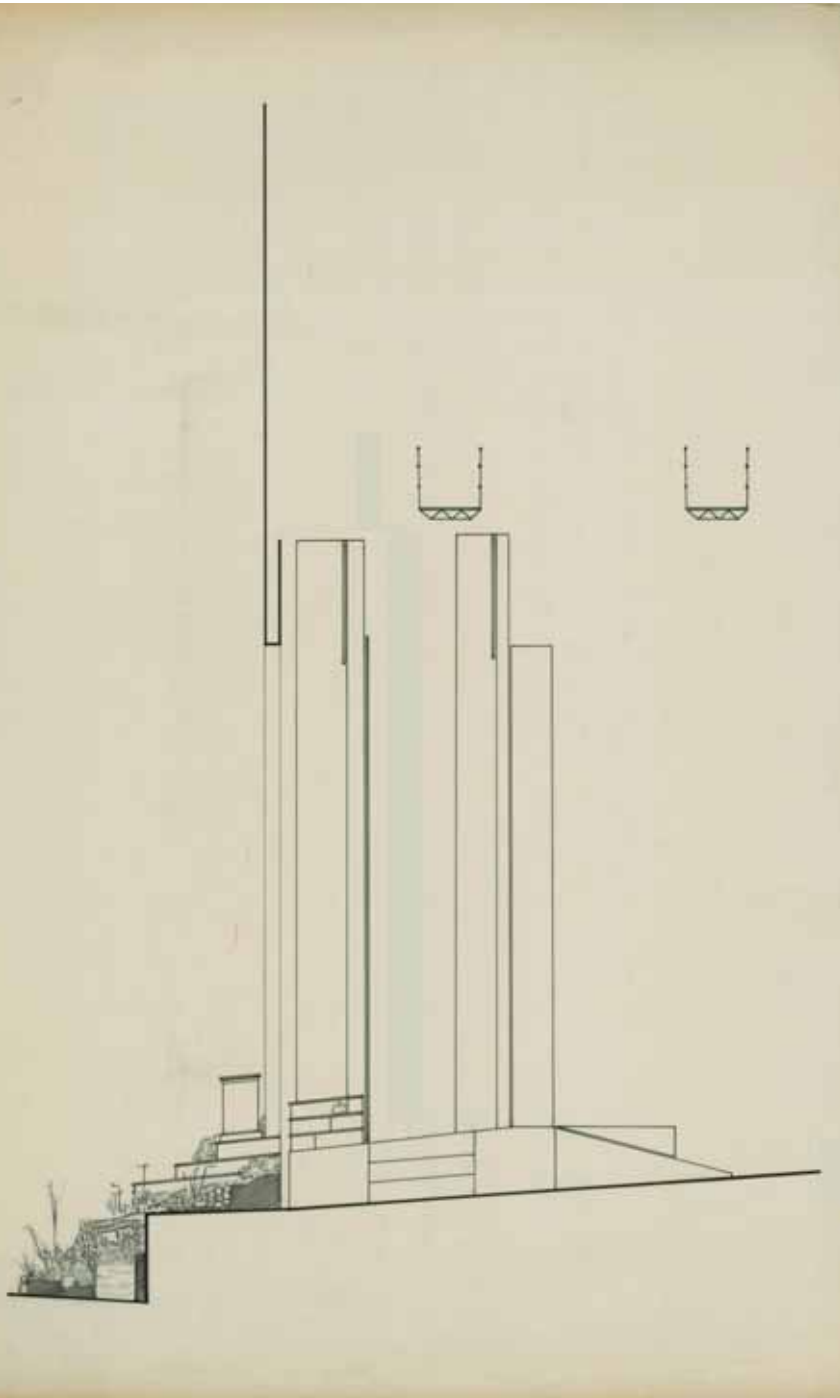
Para que esta cuestión no se suscitara a la hora de poner en marcha el proyecto, me apresuré a estrenar mi primer montaje⁶ —alguno experiencia tenía que aportar—, con el que tuve la fortuna —había que correr el riesgo— de que la crítica le fuera favorable. Aun así, intentaron disuadirme —obviamente sin éxito—; 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 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

⁶ *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú*, 16 de marzo de 1975, en el Teatro Valencia Cinema, y 17 de junio de 1975, en el Teatro Alfil de Madrid. [Foto 79].

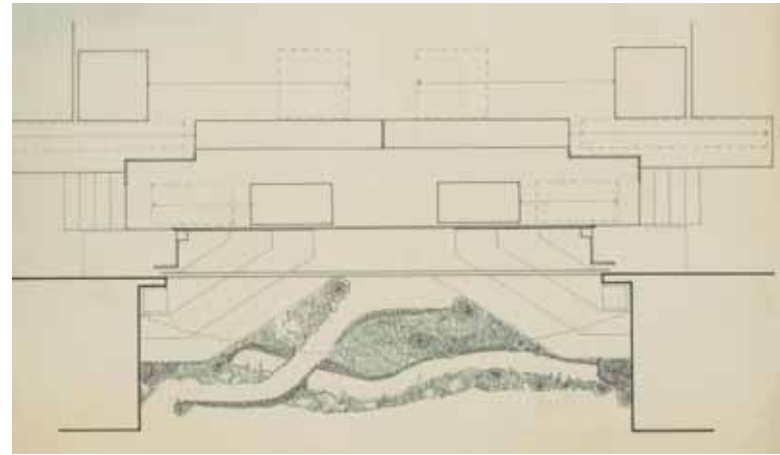
porcentaje de éxitos, gracias a mi tozudez —me agota recordar lo pesado que pude llegar a ser— pero, sobre todo, como ya dije antes, a la coyuntura política, que finalmente jugó a mi favor. En cuanto a las aportaciones creativas, poco tenía que añadir a lo ya imaginado durante el proceso de escritura —por más que siempre se añada algo—; tenía, sí, que materializar lo escrito evitando en lo posible que, como suele ocurrir, la concreción lo empobreciera. Esto en mi fuero interno, porque, de cara a la oficialidad, fui desarrollando las acotaciones como ocurrencias del director, convencido de que, haciéndolo así, se aceptarían mejor. Y es que en aquel entonces el escritor —el intelectual— era un personaje sospechoso —pensar no estaba muy bien visto—, mientras que el director —el que manda—, aun en los casos en que su oposición al régimen era manifiesta, solía ser muy respetado, dada la naturaleza de su trabajo, que no hay nada tan del gusto de los dictadores como el «orden y mando». Y por ahí lo intenté. De algo tenía que valerme la disociación de funciones que propugnaban, sistema en el que no habían previsto que alguien pudiera asumir el control de ambas, por más que así se hubiera venido haciendo a lo largo de la historia.

PUNTO DE PARTIDA

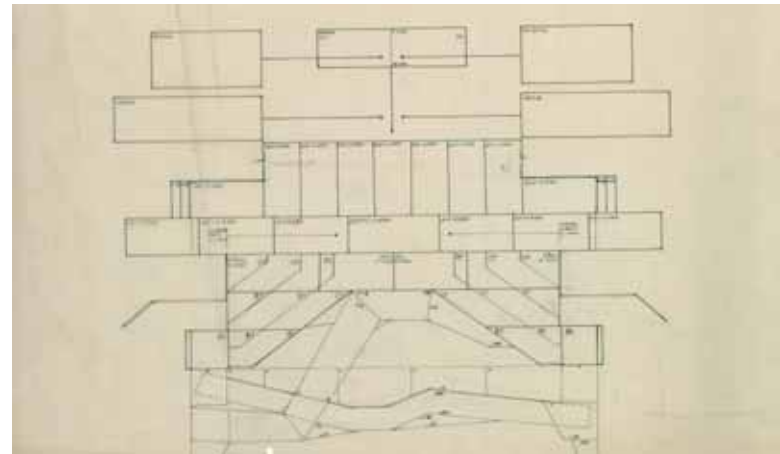
Entre las muchas incertidumbres sobre lo que debía o no debía hacer, algo sí tenía claro: no había que subrayar. Cada signo debía valerse por sí mismo: ni las imágenes eran ilustración de las palabras, ni las palabras eran el pie de foto de la imagen. Ya sé que esto es imposible de llevar a sus últimas consecuencias, pero ese era el objetivo. La expresión verbal, la imaginaria y el espacio sonoro —música incluida— eran planos distintos que podían coincidir, superponerse, estar al margen, negarse incluso, pero nunca explicarse. Y con esto no estoy diciendo que lo consiguiera al cien por cien, pero sí que era consciente de las posibilidades que tenía establecer la comunicación mediante el empleo de tres planos igualmente protagónicos. Y quería sacarle partido. También era consciente de que la utilización de los signos no verbales como parte esencial e insustituible del discurso —algo que posteriormente será fundamental en mi teatro— añadiría mayor imprecisión a un texto que, ya de por sí, jugaba a dejar cabos sueltos, pero estaba convencido de que lo que pudiera perderse en concreción lo supliría el espectador con su percepción emocional. Y no es que yo propugne, o propugnara, la obra abierta; para mí los vacíos que necesariamente se producen en toda comunicación artística son una realidad insoslayable, pero no un objetivo.



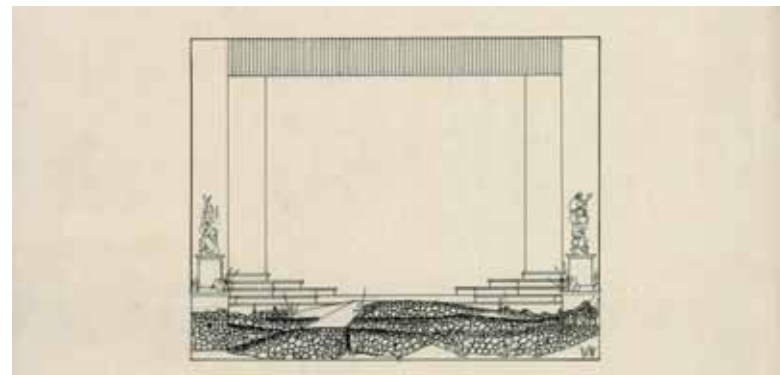
[80] Alzado lateral.



[81] Plano de planta.



[82] Despiece de tarimas.



[83] Alzado frontal.

EL ESPACIO ESCÉNICO

Una vez aceptado —a regañadientes, pero aceptado— que me hiciera cargo de la puesta en escena, las peticiones escenográficas acabaron por consolidar la idea de personaje peligroso —mitad chiflado, mitad extraterrestre— que aquellos seres tenían de mí. No entendían porqué mi obstinación en que las gallinas fueran de verdad. «¿Por qué no de goma espuma?». O lo de las jaulas, «¿Cómo unas jaulas? ¿Qué taller puede hacer esas jaulas? ¿No sería mejor pintarlas?». Cuando la solución era tan sencilla como encargárselas a una fábrica de las que normalmente las hacían. Pero estaban tan habituados a las producciones de «sota, caballo y rey», que cualquier novedad —y cambiar de taller lo era— se les hacía un mundo⁷. Tampoco lo de que pasara un río por el patio de butacas les parecía normal, no veían la necesidad; aunque lo que más les descuadraba era lo de las gallinas. Ah, y lo de los huevos, qué obsesión con los huevos. «¿Qué hacemos con los huevos?». Pues comérmolos. «¿No habría que inventarlos?». 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, solo que la indignación no me dejaba disfrutarla.

Conseguir una escenografía viva, que reaccionara al unísono con la escena, era un objetivo irrenunciable. Así que, al ser consciente de que, entre bromas y risas —en el fondo la situación les divertía—, habían conseguido bloquearme, para reactivar el proyecto, decidí pasar de listas y de planos [FOTOS 80 A 83], y construí una maqueta (recurso que solía emplear en mis trabajos de decoración y que en teatro, entonces, no era costumbre hacer). Ver la maqueta y aceptar la propuesta fue todo uno. [FOTO 84] La de berrinches que nos hubiéramos ahorrado de haber empezado por ahí⁸.

⁷ Aunque los Teatros Nacionales eran entonces el centro de producción más avanzado en realizaciones escenográficas, el empleo de materiales no convencionales por los talleres que trabajaban para ellos tardó años en normalizarse. De hecho, yo había pedido que los balates que contorneaban la acequia o los bancales se realizaran con fibra de vidrio y resina de poliéster, pero a lo más que llegaban era a la goma espuma, y ni aun así fue posible que imitaran las areniscas o los cantos rodados almerienses de forma convincente; solo sabían reproducir lascas de granito, con lo que, de algún modo, estaban desubicando la acción. Para localizarla en Almería, como no era posible modificar la forma de las piedras, iluminé el primer término con una luz rosada que mitigara al menos su color gris verdoso, que nos remitía al Guadarrama. Lo del hiperrealismo es que es un incordio.

⁸ La maqueta fue seleccionada por Andrés Peláez para incluirla en la exposición «Escenografía Teatral Española», que se presentó en la Galería Multitud de Madrid y que posteriormente viajaría a Praga. [FOTO 85]. Por razones administrativas (se negaban a pagarme el diseño de la escenografía si no entregaba un boceto, tal como se especificaba en contrato), semanas después de retirarse la obra de cartel, hice el dibujo «póstumo» que aquí se reproduce [FOTO 86], y que actualmente está depositado en el Museo Nacional del Teatro (Almagro).

Descripción de la escenografía

El espacio escénico se inicia en el patio de butacas, con balates de piedra que delimitan terrazas o bancales, entre los que cruza un cauce de agua. Abundante vegetación: juncos, cañas, retamas y matojos; secos en su mayoría. Un camino sube desde el pasillo lateral izquierdo del patio de butacas, y cruza el cauce mediante un puentecillo sin barandillas formado por varios troncos cubiertos de tierra. Tanto la vegetación como la tierra y el agua serán elementos reales. En segundo término, a derecha e izquierda del escenario, dos escalinatas de mármol, de planta trapezoidal, con tres o cuatro alturas y anchura suficiente para que tengan cabida en ellas los músicos de la orquesta de cámara. Sobre las mesetas superiores, dos pedestales con esculturas clásicas de mármol blanco, que representan a Adán y Eva. Tras las esculturas, a modo de embocadura y cubriendo la ropa fija del teatro, dos muros encalados.

Ya en la granja, tras la escalinata, hay un suelo de baldosas rojas, por el que se desplazan dos carras con las que introducir y retirar la utilería cuando la acción lo requiera. Más atrás, otros dos muros encalados —también corpóreos— que, junto a los anteriores, delimitan las cajas. Los accesos a la escena están aforados con cortinas de arpillera. Entre los muros del fondo, y a modo de bambalín, delimita la segunda embocadura un frontal de uralita ondulada con los canales en posición vertical. Al comienzo de la representación, este frontal estará cubierto por un bambalín de terciopelo rojo recogido a la veneciana. Cierra esta embocadura interior una cortina de visillo blanco partida en dos paños, como si fuera a abrirse a la americana, aunque, en su momento, se esconderá en el peine mediante su desplazamiento vertical. Más al fondo, montadas sobre carriles, dos construcciones metálicas (jaulas en batería para gallinas) de la máxima altura que permita el escenario. Las jaulas están provistas de comederos, bebederos, bandejas de excrementos y rampas para la recogida de huevos; todo realizado con varillas y chapas galvanizadas. La batería tiene capacidad para unas quinientas gallinas, de las que las doscientas cincuenta, situadas en primer término, son gallinas reales, mientras que, las situadas en la parte posterior, son de atrezo. Tras las jaulas, dos plataformas, también móviles, que se utilizarán para introducir a los músicos del grupo de rock con sus instrumentos. En último término, un fondo gris, delante del cual hay tensados dos cables de acero en posición vertical que servirán de guía del trapecio para cuando haya que bajar al cantautor desde la estrada. Oculto al espectador, y en la vertical de las baldosas rojas, hay un puente o andamio colgante que permite el desembarco del director de orquesta cuando este sale por los aires.



[84] Maqueta de la escenografía.



[85] Catálogo de la Exposición Escenografía Teatral Española (Galería Multitud, 1977).

[86] PÁGINA SIGUIENTE Boceto de la escenografía (Museo Nacional del Teatro de Almagro).

ILUMINACIÓN

Con la iluminación no hubo problemas. En el primer intento ni llegó a plantearse, pese a lo inminente del estreno, y para cuando se abordó el segundo, la producción ya se desarrollaba en condiciones de cierta normalidad.

El esquema era muy básico⁹: 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 jaulas¹⁰.

Estaba previsto, y quiero recordar que se hizo así, que el sol iluminara con distinto ángulo después de la limpieza de las jaulas, para, de este modo, evidenciar, con el cambio de las sombras, el salto de 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 esta sutileza hiperrealista con la que traté de llevar el «ismo» hasta sus últimas consecuencias. Al margen de los efectos más o menos ilustrativos, como la luz cenital en la elevación del director de escena y el descenso del cantaor; el contraluz en el visillo cuando entran las jaulas, o la luz negra al desalojarse la granja; debo confesar que durante la escena en la que JUAN hace referencia a los palacios, contradiciendo el principio de no subrayar —nada me gusta más que saltarme a la torera mis propias normas—, se iluminaban tenuemente las cornucopias y los artesonados de la sala¹¹. Di-

⁹ No existe plano de luces —entonces no se hacía—, pero sí entregué un libro de dirección —tal como se establecía en contrato— en el que se indican los efectos, tanto de luz como de sonido, que debe estar en alguna parte.

¹⁰ Luz rosa en primer término con fines correctores.

¹¹ No así en el Teatro de la Princesa de Valencia, por carecer de elementos suntuarios.



gamos que era un modo de señalar con el dedo al «respetable», sentado en su teatro «palaciego». Ahora bien, el momento en el que luz alcanzaba mayor protagonismo era cuando JUAN, MARTA y LUISA limpiaban las jaulas. Se producían aquí un conjunto de efectos en el que se alternaban cuatro ráfagas de flash intermitente, que acentuaban el carácter frenético de la actividad y el alboroto de las gallinas, con tres pausas en las que se iluminaban las jaulas en rojo al contraluz; pausas durante las cuales tanto los intérpretes como las gallinas mantenían la más absoluta inmovilidad. Este fue uno de esos regalos que a veces te vienen a la mano. Jamás hubiera imaginado que las gallinas iban a interactuar con esa precisión, y mucho menos que fueran a permanecer inmóviles durante las pausas, en aquellas posturas tan teatrales¹².

¹² Sólo en las últimas representaciones, habituadas al efecto, algunas se movían durante el contraluz.

EL ESPACIO SONORO

Aunque puede que no fuera solo por la luz, también el estrépito —ruido industrial, alternado con silencios— que aportaba la banda sonora debía impresionarlas. Lo cierto es que las gallinas eran un factor imprevisible cuya presencia, tanto visual como sonora, había que controlar. Y se controló. De hecho, el fragor de cacareos sordos, tintineos metálicos y picoteos en los comederos, que generaban a lo largo de la representación —ruidos que se amplificaban puntualmente en los momentos de mayor intensidad dramática— era parte esencial del espacio sonoro. Un «sostenido» que no fue difícil de lograr, gracias a la programación de las horas de luz y al suministro de agua y pienso al comienzo de cada representación, argucias con las que las manteníamos apaciguadas y sin cacareos inoportunos¹³. Más trabajo costó conseguir que el Ministerio contratara una orquesta de cámara para la escena prólogo. «¿Pero no están en una granja? ¿Qué pinta ahí una orquesta de cámara? En teatro la música se pone grabada». No recuerdo cuántas conversaciones pudo costar la orquesta —desde luego, muchas—, aunque finalmente también esta resistencia se desatascó cuando presenté la maqueta. No sé qué tendría que ver.

Y cuando ya contaba con la orquesta, llegó la negativa de Joaquín Rodrigo¹⁴. Yo había previsto que interpretarían el *Concierto de Aranjuez*, para que cuando, después en la granja, se pusiera el disco, JUAN pudiera largar su perorata sobre los palacios de forma natural, pero, al no ser posible, opté por *La primavera* de Vivaldi; con lo que se perdieron algunas claves y se ganaron otras; estas tal vez más coyunturales. Lo importante era mantener el plano

¹³ Los días en que, por la tarde, la programación del teatro incluía funciones infantiles, el cambio de ritmo las alteraba, originando esporádicamente un cacareo cansino y fuera de tono que desajustaba el espectáculo, dificultando especialmente la interpretación.

¹⁴ Cuando escribí el texto, lo hice pensando en que el *Concierto de Aranjuez* fuera la constante musical que diera unidad a los tres tiempos de la representación. Creía entonces que no habría ningún problema en obtener la autorización del autor; entre otras razones, porque en aquellas fechas se la había concedido a Charles Aznavour para su versión melódica. No fue así; entendió que su *Concierto*, que se había dado en las más importantes salas del mundo, no podía ser utilizado para que las gallinas pusieran huevos; fue lo que me argumentó en su carta, al tiempo que ponía de relieve la importancia de su obra; importancia de la que yo, como es natural, estaba al corriente. La premura del estreno me impidió explicarle con más detenimiento lo que tal vez no quedaba claro con la sola lectura del texto, y quiero creer que tal vez hubiera accedido de haberle ampliado la información. En cualquier caso, y para seguir teniendo el pretexto que permitiera hacer referencia a los palacios, el texto se modificó y quedó tal como aquí se publica.

musical —orquesta de cámara, reproducción discográfica, flamenco-rock— y esto, aunque de manera imperfecta, pudo llevarse a cabo.

Se resolvió sin mayor problema el zumbido del avión; un efecto en estéreo que desplazaba el sonido por el techo de la sala hasta perderse por el fondo del escenario. Lo que tenía su complejidad, dados los medios con que se contaba, pero como se negoció con el equipo técnico...¹⁵

La verdad es que, a excepción de los del Ministerio —y aun ahí habría que hacer algunas salvedades: Carlos Valverde, Santiago Vallhonrat, Margarita Jiménez y Agustín XXXXXXXX, entre otros—, todos trabajaban a favor. Yo solía decir que hasta las gallinas estaban más interesadas en el montaje. Aunque sería el camello el que aportaría el último granito de arena.

Habíamos trasladado a Valencia, para la campaña publicitaria, un dromedario¹⁶ del Zoo de Madrid que, casualmente, era uno de los que habían participado en *Lawrence de Arabia*. Por lo visto, al finalizar el rodaje, de los muchos «camellos» que quedaron sin destino en Almería, varios recalaron en la Casa de Campo de Madrid, y allí estuvieron, junto al lago, hasta que años más tarde el Ayuntamiento los cedió al Zoo. Que es precisamente donde lo alquiló el Ministerio —comprarlo en África era más barato, pero había que inventariarlo y esto creaba serios problemas administrativos—; por lo que, finalmente, ironías del destino, aquel dromedario pelicularo iba a acabar publicitando su propia biografía.

Estábamos con el ánimo algo festivo —no todos los días saca uno un camello a pasear— cuando el cuidador comenzó a trabar los correajes a la anilla que llevan en la nariz; fue intentarlo y el camello se puso a llorar. Yo no sabía que los camellos lloraran, ni que lo hicieran con esos lamentos, que parecían los de un ser humano. Se resistía con tanta amargura, con tanta rabia, que quedamos conmocionados. Al día siguiente, al repetirse la operación de trabar la anilla con la que se le conduce a modo de bocado, grabamos el llanto del camello, y este material dramático de primer orden se incorporó a la escena final del desalojo, precediendo a los lamentos del cantaor.

¹⁵ En el Teatro Español apenas tuve relación con el equipo técnico. Solo con Chapete (regidor) y Burgos (apuntador), dos grandes profesionales de quienes guardo un muy buen recuerdo. Especialmente de Burgos, que me sugirió innumerables correcciones de texto, todas acertadísimas, y cuyo oficio, apuntando casi sin palabras, solo a base de muecas, era todo un espectáculo. Qué pena que no existan grabaciones de ese modo de trabajar.

En el María Guerrero el equipo se volcó al completo: Mariano de las Heras (regidor), Manolo Márquez (apuntador), Federico González (eléctrico), pero, sobre todo, Jesús Pinto (maquinista) y Eugenio González (utilero); también sus equipos correspondientes. Todos entraron a jugar como si la obra fuera algo propio. Algo que siempre se nota y se agradece.

¹⁶ Véase la Nota 3 (pág. XX) de este «Cuaderno de bitácora».

UTILERÍA

Para abundar en el hiperrealismo de la representación era necesario dotar la escena de un amplio repertorio de utensilios, no solo para reforzar la verosimilitud del espacio, sino, sobre todo, para que los intérpretes pudieran apoyarse en su manipulación. El contrapunto de los diálogos y las acciones, que raramente coincidían, era otra de las constantes de la puesta. En cuanto a las gallinas, me dejé convencer al cincuenta por ciento, de forma que el segundo plano de las jaulas lo ocupaban gallinas trucadas que el utilero del María Guerrero, Eugenio González, realizó con gran maestría. Más convincente aún le quedo la gallina de la «eje-

Relación de los utensilios que se utilizaron en la representación

Para la escena prólogo fueron necesarias veintiuna sillas lacadas en hueso y tapizadas en rojo, así como un maniquí, instrumentos musicales, batuta, atriles y partituras.

Para la granja fueron necesarios los siguientes elementos: dos mesas rectangulares con cajones y un tablero entre ellas, silla baja de anea, un teléfono de mesa negro con marcador de disco, un libro de contabilidad, un tocadiscos de maleta años cincuenta, un álbum de discos con discos, tres grandes cestos metálicos de recogida de huevos, tres cajas de embalajes de huevos, cincuenta bandejas de cartón para embalajes de huevos, trescientos huevos de madera —además de los que diariamente pusieran las gallinas—, diez bolsas de plástico con líquido amarillo simulando huevos descalcificados, un pesa huevos, cinco sacos de pienso, cinco sacos de arpillera tupida rellenos de serrín, un barreño de plástico azul de setenta centímetros de altura, dos barreños pequeños de plástico rojo, dos cogedores o palas cortas de las utilizadas en las tiendas de ultramarinos, una lata o bote de complejo vitamínico, una cuchara de medir, china y conchilla (almejas trituradas), gomaespuma muy picada, dos cubos de zinc con una soga de metro y medio atada al asa y con un tope de goma para amortiguar los golpes del asa al manipularlos, cuatro cubos de plástico (dos rojos y dos azules), un depósito de uralita de 1,20 metros de altura, un jarro palanganero, un cuchillo, una navaja, una vara de mimbre, una bolsa de la compra, una rasqueta, dos espátulas, cinco lonas de plástico, dos escobas de caña, un recogedor, tres pares de guantes de goma, tres mandiles de hule, doscientas cincuenta reproducciones de gallina; una de ellas con un mecanismo que, al tirarle del cuello, le haga agitar las alas violentamente.

Para izar al director de orquesta se utilizó un chaleco de paracaidista y una tobillera con una anilla por la que pasaba la cuerda, lo que le obligaba a subir cabeza abajo. Y para garantizar la seguridad del cantaor cuando descendía en el trapecio, un cinturón de bombero.

cución»: era tirarle del cuello y agitaba las alas con tal violencia que nadie dudaba de que se tratara de una muerte real; el que pendiera inerte tras el estrangulamiento —lógico, al ser de goma— no dejaba lugar a dudas. En dos ocasiones, que yo sepa, entraron espectadores a protestar por el maltrato. Y es que no era para menos.

VESTUARIO Y CARACTERIZACIÓN

Durante el prólogo, la orquesta de cámara debía presentarse de rigurosa etiqueta; con pecherines, cuellos y puños almidonados. No obstante, y para quitarle hierro a tanta «elegancia», intercalé entre los músicos a varios intérpretes caracterizados que, vestidos como ellos, incorporaban en su vestuario o en su maquillaje algunos elementos inusuales: así, uno de ellos, con cara de niño bueno, llevaba corona y alas de ángel; una fingida violinista, con flores en el pelo, tenía cola de sirena, por lo que había que sacarla en brazos. Un hombre-mono, este sin violín, mimaba los movimientos de afinación e interpretación. Había también un travesti, un piel roja con plumas y pinturas de guerra, un maniquí —este no tocaba, claro—, alguna referencia a Frankenstein y algún familiar de los Monster. Por último, conviene aclarar que el rabo de burro que lucía el director de orquesta no respondía sólo a una intención caricaturesca, sino que servía igualmente para camuflar la cuerda con la que posteriormente sería izado. Pese a lo dicho, la orquesta mantenía en su conjunto una imagen de cierta normalidad.

En el bloque central de la obra, en cambio, el aspecto de los personajes respondía al realismo extremo que se venía aplicando en todo lo demás. Así, a excepción de ENRIQUE —que viste un traje de verano, propio de un comerciante— y ASUNTA —que, por haber bajado a la ciudad, va algo más arreglada—, el resto viste ropa de trabajo; no específica de trabajo, sino ropa usada que utilizan como ropa de trabajo. También se desmarca el TIJERETAS, que viste una chaqueta de sarga de muy mala calidad, aunque nueva y muy bien planchada.

En el epílogo, todos —intérpretes, figuración y músicos— visten ropa de calle, significando así el cambio de su condición de actuantes por la de ciudadanos.

INTERPRETACIÓN

Yo no quería un reparto estelar; es más, prefería un elenco sin demasiada carga mediática. Encabezar el reparto con unos rostros excesivamente conocidos hubiera sido contrapro-



PHOTOS.COM

[87] Foto de ensayos en el escenario del Teatro Español.

ducente, dado el tratamiento hiperrealista con que iba abordar el montaje. Necesitaba, sí, buenos intérpretes y, a ser posible, motivados y en sintonía con el proyecto; y como acababa de estrenar con Taller de Teatro mi primer montaje, con un resultado, en mi opinión, muy estimable, asigné a los compañeros¹⁷ del «grupo» —«independiente» se decía entonces— el máximo de cometidos posibles y completé el reparto con otros intérpretes¹⁸ en función de las necesidades de la obra.

Una vez que tuve resuelto el elenco, decidimos ponernos a trabajar por nuestra cuenta un mes antes de la fecha en la que oficialmente estaba previsto el comienzo de los ensayos. [FOTOS 87, 88 Y 89] Pedimos autorización al Ministerio para entrar en el teatro y, como era ve-

¹⁷ Isa Escartín, Enrique Morente, Ana-Viera Solares, Julio Roco, José Carlos González, Alberto Casas, Felipe Pérez y yo mismo habíamos participado en el anterior montaje de Taller de Teatro.

¹⁸ Carlos Mendy y Alberto Bové ya habían trabajado conmigo en el montaje de *Nacida ayer*, de Garson Kanin (1960), en el que yo, además de empresario, había participado como escenógrafo y ayudante de dirección. Por el contrario, no habían trabajado conmigo anteriormente Kety de la Cámara, Enrique Espinosa, Carlos Meneguini, la orquesta de cámara —por razones obvias— y algún figurante.



[88] Alberto Bové, Ana-Viera Solares y Carlos Mendy durante un ensayo.



[89] Isa Escartín y Kety de la Cámara durante un ensayo.

rano y andaban de Festivales, la concedieron sin preguntar siquiera quiénes éramos los que integrábamos la compañía; así que, cuando cayeron en la cuenta de que no contábamos con una cabecera de cartel de las que ellos consideraban apropiadas para un Teatro Nacional (El Español entonces lo era), pusieron el grito en el cielo y se negaron a firmar contratos. Pero llevábamos treinta días ensayando en sus locales sin que nos hubieran 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. Indignados, pero tuvieron que aceptar. Y por primera vez, un grupo de ese teatro independiente, al que tanto despreciaban, iba abrir temporada como Compañía Nacional.

Al margen de esta peripecia no prevista, que se resolvió de forma providencial, nosotros habíamos iniciado los ensayos del núcleo central de la obra con algunos objetivos básicos. Por una parte, había que coordinar acciones y diálogos; la granja daba mucho juego y había que aprovecharlo: mostrando las rutinas de la cotidianidad, y utilizando al tiempo estas acciones para reforzar, de forma natural, la intensidad dramática en algunos momentos puntuales. Como, por ejemplo, cuando MARTA está pesando huevos y JUAN le habla de la muerte de un antiguo novio; a ella, con la impresión, se le cae uno, y trata de ocultar su nerviosismo limpiando el suelo con unos trapos. O como cuando JUAN, reforzando su actitud airada, pasa la mano por los comederos y amplía su expresión con el revuelo del gallinero. Pero hubo también otros muchos matices, menos evidentes, e igualmente necesarios: la elección del momento, dentro de la frase, en el que se volcaba el cubo de agua; el aparente desentendimiento de JUAN sacando punta a la vara con una navaja, la consulta del «registro de puesta» previa a la ejecución etc.

Con independencia de las acciones, otro empeño global fue el de los acentos. La obra debía representarse con acento andaluz y allí nadie lo era; salvo Enrique Morente que era de Granada y yo de Jaén, el resto del equipo eran gentes del mundo: Carlos Mendy, uruguayo; Isa Escartín, aragonesa; Alberto Bové, catalán; Keti de la Cámara, valenciana; Ana-Viera Solares, guatemalteca, y Enrique Espinosa, no recuerdo bien. Así que, para evitar el pastiche caricaturesco en el que hubiéramos podido caer, se optó por la sobriedad; explicando, sí, que aquello era Andalucía, pero sin caer en la ostentación. Por otra parte, el distinto nivel social y cultural de los personajes permitía trabajar un acento menos marcado en JUAN, MARTA y ENRIQUE —que eran los que estaban más tiempo en escena— y más popular en LUISA, TIJERETAS, PEDRO y ASUNTA —cuyas in-

tervenciones eran más episódicas—, de forma que los acentos, en su conjunto, tenían cierta coherencia.

En cuanto a pautas generales de comportamiento, se optó por un tono que cabría definir como cinematográfico; es decir: actuando con un cierto desaliño, aunque procurando que no peligrase la inteligibilidad¹⁹. Así, en los muchos momentos en que los diálogos derivan hacia cuestiones no fundamentales, algunas de las cuales ni siquiera llegan a concretarse ante el espectador, la pronunciación podía relajarse. No así en las discusiones, que debían interpretarse con total precisión, aunque con distinto tono; de forma que las peleas cotidianas debían ser brillantes y de gesto amplio, mientras que el enfrentamiento final había que hacerlo más sordo y contenido.

Tanto Isa Escartín como Carlos Mendy, este doble juego lo entendieron muy bien, y lo jugaron desde sus personajes: MARTA más comedida y JUAN mucho más exuberante. Sobre ambos gravitaba fundamentalmente el peso de la obra, tanto por el texto como por la continuidad de las acciones; su facilidad manual y corporal²⁰ fue uno de los grandes activos del montaje. Kety de la Cámara, con gran experiencia en todo tipo de teatros, puso al servicio de LUISA su bis cómica, eficacísima par contrapuntear las escenas. Junto a ella, Enrique Espinosa en PEDRO y Ana-Viera Solares en ASUNTA completaban la familia suburbial; él algo sabio —esa sabiduría campesina— y ella perdida, desconcertada por la situación. Una dificultad interpretativa a la que se sumaba la gran diferencia de edad entre la actriz y el personaje que interpretaba. Como llegado de otra realidad, ENRIQUE —encarnado por Alberto Bové— debía escatimar su presencia, estando sin estar. No se podía hacer mejor.

Contar con Enrique Morente fue decisivo para que me planteara culminar la representación con una *Primavera* de Vivaldi mitad flamenca y mitad roquera, pues sabía por expe-

¹⁹ En aquel entonces, la interpretación en general, y la teatral más especialmente, solía ser más impostada, por lo que estos términos, a día de hoy, tendrían un valor muy distinto; de forma que, a nuestro desaliño de entonces, hoy los cineastas le llamarían impostura.

²⁰ La carrera de Carlos para alcanzar el cubo que se le cae al agua y que, supuestamente, el cauce arrastra —el agua estaba estancada—, era todo un ejemplo de cómo hacer incuestionable desde la interpretación la existencia de la acequia.

riencia que era un cantaor con una mentalidad lo suficientemente abierta como para poder plantearle un desafío así²¹. Ni lo dudó. Y ya puestos, ¿por qué no implicarlo en otras escenas? Que el mismo actor interpretara al director de la orquesta de cámara del comienzo, al TIJERETAS en la granja y al cantaor de la escena final, creaba una nueva conexión que sin duda reforzaría la continuidad establecida con la música. Y ese fue el origen de que Enrique saliera por los aires, bajara en un trapecio o encarnara al TIJERETAS: un tipo pinturero, imprescindible en el retablo suburbial. Interpretaciones, todas ellas, que resolvió con tenacidad, pero, sobre todo, con una gran intuición escénica.

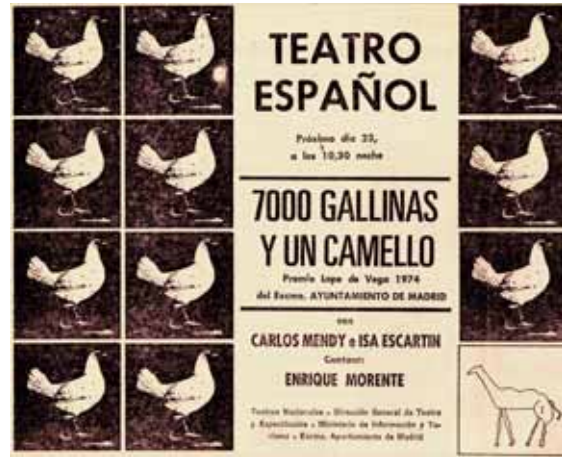
EN VÍSPERAS

Faltaban unos días para el estreno y en el escenario solo se habían montado las arpilleras para elevar la escena, la rampa de acceso desde el patio de butacas y la estructura del puente para elevar al director de orquesta. Faltaban las jaulas, las gallinas —las reales y las trucadas, de las que aún no se había realizado ninguna—, el cauce de agua —su contenedor— y el envoltorio escenográfico: los balates de piedra, los suelos de tierra y de baldosas, las escalinatas de mármol, las estatuas, la cortina o visillo, los bambalines —el corpóreo y el de terciopelo—, los rompimientos de la granja; en definitiva: todo, o casi todo. Sí teníamos gran parte del atrezzo, pues lo pedí al principio, para los ensayos; otra chifladura mía que, al considerarla un tema menor, no tuvieron problema en atender²². También habían contratado a todo el elenco —músicos, intérpretes y figurantes—, pero nadie se había probado un solo

²¹ Hacía más de un año que veníamos trabajando en una escena breve, de apenas unos minutos —la pesadilla o el bombardeo de *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú*—, a la que dedicamos un sinfín de horas. Era el placer de ensayar, de buscar el modo de abordar un texto en prosa, con los movimientos ralentizados y el tránsito aleatorio de la interpretación al cante; queríamos expresar la pesadilla, la angustia del bombardeo, valiéndonos de la visceralidad de lo jondo. Algo impensable de no haber contado con Enrique Morente. Tras una experiencia así, pedirle que cantara a Vivaldi colgado en un trapecio, parecía lo lógico. Aunque no era esa la tónica general en los círculos flamencos. No, no lo era. La posterior incorporación del grupo de rock y de la orquesta de cámara, cuando el desgarró se transformaba en himno, hoy —aceptadas estas mixturas— se consideraría «fusión», aunque entonces se le llamaba sacrilegio.

²² Era costumbre en las producciones de la época que la utilería se pusiera a disposición de los actores el día del ensayo general.

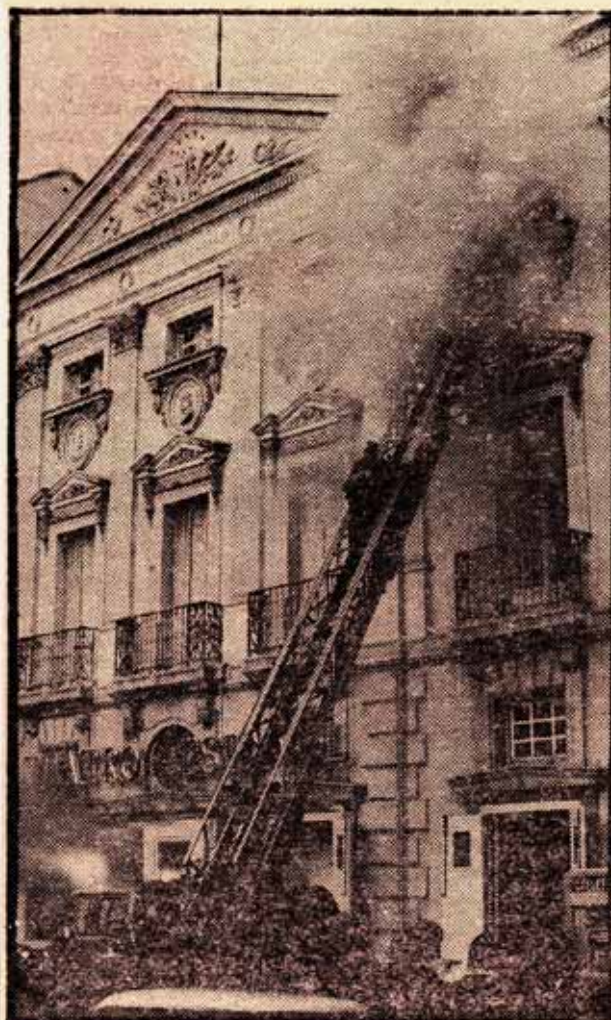
traje, ni la más mínima prueba de caracterización. De luces, nada. No había grabación de los efectos de sonido. El cartel sí, el cartel llegó a tiempo; pero no estaba ni el programa de mano, ni las invitaciones del corte, por lo que difícilmente podían haberse enviado. Y esto, cinco días antes de la fecha en la que estaba previsto el estreno. Había pasado más de un mes desde que, tras la presentación de la maqueta, se desbloqueara la producción; sin embargo, ahora sin estridencias, una resistencia pasiva —que, en principio, achacamos al proverbial mal funcionamiento de la institución— volvía a frenarlo todo. No entendíamos nada: el estreno se anunciaba para el miércoles día 23 [Foto 90], y no es que no estuviera la escenografía, es que no había ni intención de que estuviera. Fuimos conscientes de esto cuando, el jueves día 18, el Comisario del teatro asistió a un ensayo convencido de que la mala calidad del trabajo justificaría la suspensión del estreno; pero quedó gratamente sorprendido, llevábamos casi tres meses ensayando y la obra estaba de dulce. «Habrà que ponerse en marcha», concluyó el Comisario, y prometió apremiar a los talleres que construían la escenografía, que, en su opinión, eran los culpables del retraso. Que había que posponer el estreno era indudable, aunque no fue necesario, porque el domingo ardería el teatro.



[90] Anuncio del estreno publicado al día siguiente del incendio (*Hoja del Lunes*, 20 de octubre de 1975).

ESPECTACULAR INCENDIO EN EL TEATRO ESPAÑOL, DE MADRID

MAS DE 100 BOMBEROS Y 18 AUTOBOMBAS INTERVINIERON
EN LA EXTINCION DEL SINIESTRO



A través de la puerta principal y de alguna de las ventanas de la bella fachada comienzan a salir llamas y humaredas.
(Foto Cifra.)

En el momento de producirse había dentro alrededor de 20 actores y empleados



Parece que se han salvado las cosas de valor, como cuadros, lámparas y archivos



Las obras de reconstrucción y modernización comenzarán inmediatamente

Sobre las seis menos veinte de la tarde de ayer se produjo un grave incendio en el teatro Español de Madrid. Una gran columna de humo, que se pudo observar durante algún tiempo desde distintos puntos de la capital, anunció la gravedad y espectacularidad del siniestro. Las calles de Echegaray, Príncipe y la plaza de Santa Ana fueron rápidamente acordonadas por la Policía. Cerca de cien bomberos—la cuarta parte del parque de Madrid—y dieciocho vehículos intervinieron en la extinción del fuego. Es seguro que el famoso teatro Español permanezca cerrado al público por lo menos un año, tiempo necesario para restaurar el local.

(Amplia información y "biografía" del famoso teatro en página 15.)

[91] Noticia del incendio en la *Hoja del Lunes* del 20 de octubre de 1975.

EL INCENDIO DEL TEATRO ESPAÑOL

«Tu bi, or no tu bi», decía Carlos Mendy con marcado acento andaluz mientras sostenía una piedra en la mano, a modo de calavera. Ensayábamos el pasaje de la obra en el que se parodia el monólogo de *Hamlet*, cuando Burgos, el apuntador, irrumpió en escena gritando: «¡Chapete, Chapete, esto está ardiendo!». Y las llamas que seguían a sus palabras no dejaban lugar a dudas.

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, sin conseguir que el telón bajara lo más mínimo, y así una y otra vez, hasta que finalmente comenzó a bajar.

La escena era espeluznante —y más ahora, al recordarla—: 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; esto, unido al crepitar del fuego —un fragor que jamás hubiera imaginado—, era como de película de catástrofes, solo que en directo. Aun así, nunca tuvimos sensación de peligro. Lo comentamos luego: había amplitud suficiente para poder correr si era necesario, no había humo —el escenario hacía de chimenea— y no se había apagado la luz. Sorprendente, ¿no había un solo fusible en todo el teatro? Por eso bajó el telón metálico, porque seguíamos teniendo electricidad. Mientras yo agitaba la palanca en vano, Chapete se la jugaba dentro del escenario —allí no caían pavesas, sino ascuas más contundentes— para llegar hasta el dispositivo eléctrico —que este sí funcionaba, el manual no— y lo ponía en marcha. De hecho, lo sabía, me lo habían dicho, pero con las urgencias... como para acordarse. Cuando pedí a los maquinistas que no ocultaran la palanca con los tableros de la rampa —los mismos que luego tuve que arrancar—, me contaron que esta no funcionaba desde hacía muchos años. Es más, hasta me explicaron cómo se organizaban para pasar la inspección: uno de ellos, en el patio de butacas, accionaba la palanca; otro, situado en la alcahueta opuesta, se tocaba la oreja, y un tercero, en el interior del escenario, apretaba el pulsador eléctrico y entonces bajaba el telón. Castizo total.

La verdad es que los bomberos llegaron enseguida, pero en ese enseguida dio tiempo para mucho. Una vez cerrada la embocadura, como seguían cayendo pavesas por una abertura



[92] Reportaje gráfico del incendio en Ya (21 de octubre de 1975).

que había sobre el telón, me fui hacia la manguera para mojar las telas que cubrían las butacas²³, pero 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. Y allí estaban, sentados en un banco, totalmente abatidos, Burguitos y Chapete. Era un espacio previo, separado del escenario por una doble puerta que tenían cerrada; aun así, el fuego rugía como si nos fuera a devorar. Sin mediar palabra, cogí un martillo y rompí el cristal, para abrir la llave del telón de agua. «Pero si no funciona, nunca ha funcionado», dijo uno de ellos. Y entonces fui consciente de la situación. Ellos lo sabían, de ahí su actitud. Los extintores estaban sin cargar. Las mangueras no estaban conectadas. No funcionaba el telón de agua. No había nada que hacer. Solo esperar. [Foto 91]

La llegada del primer bombero tuvo mucho de sainete. Yo seguía corriendo de un lado para otro sin saber qué hacer y, según bajaba hacia el foso con un compañero del personal de sala, el bombero, que debía haber entrado por la puerta de actores, subía las escaleras de dos en dos, esgrimiendo una manguera manifiestamente insuficiente; fue verlo y, el compañero, con una calma más propia de otra situación, le espetó sin más: «Chiquillo, ¿a dónde vas con esa lavativa? ¿Tú sabes el infierno que hay ahí?». Obviamente, se trataba de una brigada de reconocimiento, a la que, de inmediato, se unieron otros efectivos mucho mejor preparados —más de cien, dijeron— que dieron muestra en todo momento de una gran profesionalidad. Lástima que no hubiera agua. Las conducciones del Canal no tenían presión suficiente, por lo que hubo que esperar a que llegaran los coches cisterna: una larga caravana de camiones autobomba que, durante las doce horas que duró la extinción, fueron trayendo el agua de la fuente de Neptuno, a menos de un kilómetro de allí.

Con la llegada de los bomberos, dejamos de correr enloquecidos, con la impotencia y la indignación por que nada funcionara, y nos limitamos a acompañarles para que no se perdieran, que un teatro —y este más— resulta siempre algo laberíntico. Gracias a esto pudimos advertir a uno de ellos, que entraba en el foso buscando nuevas posiciones desde donde atacar el fuego, de que estaba bajo el escenario, evitando así que cuando, instantes después, el peine se desplomó llevándose por delante escenario, foso y contrafoso, se hubieran producido desgracias mayores. [Foto 92]

²³ Durante el verano, al cerrarse el teatro, el patio de butacas se cubría con dos enormes piezas de tela blanca.

No puedo precisar el momento, pero ya antes de que cayera el peine se habían apagado las luces, por lo que, en los lugares donde el fuego no nos iluminaba, teníamos que movernos con linternas. Y, tras el desplome, nos venció el desánimo; y así estábamos, deambulando sin rumbo fijo, cuando, en la penumbra del vestíbulo, apareció el Alcalde. No es que me apeteciera, pero, al no estar el Comisario del teatro, pensé que debía informarle de lo que había pasado.

Peinaba yo en aquellos años una melena de las que se explican solas —la identificación capilar, con la que me diferenciaba grandemente de quienes preferían el bigotito—, por lo que, solo con verme, ya se me veía venir. Perplejo el Alcalde por el solo hecho de que una persona con mi aspecto pudiera dirigirle la palabra, retrocedió unos pasos para preguntar quién era y, cuando le dijeron que era el del camello²⁴, se vino hacia mí hecho un energúmeno y me gritó desaforadamente: «¿Y sabe usted lo que le digo? Que lo mismo que he acabado con las casas en ruina 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. Como para argumentar... Y no volvimos a cruzar palabra.

Al parecer, y según se decía, nunca en Madrid se habían declarado tantas casas en ruina como durante su mandato. Él era arquitecto, por lo que generar solares en el centro de la ciudad debía ser muy del agrado de sus amistades —tanto arquitectos como constructores—; no así del resto de la ciudadanía, de cuyas críticas él se defendía, cómo no, atacando. De hecho, aquella misma tarde, con los ardores del incendio, declaraba ante un medio de comunicación: «Ahora me gustaría que todos esos historiadores que critican que ordene el derrumbe de diversas construcciones viejas se encontraran aquí apagando el fuego... Estas casas construidas a veces aprovechando materiales de derribo son una verdadera cochambre²⁵».

²⁴ Unas semanas antes, yo había solicitado del Ayuntamiento la autorización necesaria para situar un camello, como reclamo publicitario, en los jardines de la Plaza de Santa Ana; permiso que me fue denegado por la Comisión Municipal de Gobierno mediante una carta [Foto 93] en la que el Delegado de Servicios de Educación argumentaba: «No me parece que el Teatro Español sea marco adecuado para exhibiciones y montajes que rompen lo que constituye su extrema seriedad y consideración». Y es de suponer que este fue el motivo por el que el Alcalde tenía conocimiento de mi existencia.

²⁵ «El incendio del Teatro Español», *Pueblo*, 20 de octubre de 1975, p. 41.



[93] Carta del Delegado de los Servicios de Educación del Ayuntamiento de Madrid denegando la autorización para exhibir al camello en la Plaza de Santa Ana.

Convertir los teatros en solares, menuda tentación. Y al día siguiente, D. Miguel Ángel García Lomas, Alcalde de Madrid, con el pretexto de que él no cumplía en su teatro ninguna de las normas de seguridad contra incendios, mandó inspeccionar los teatros de los demás con el propósito de cerrarlos. La respuesta unánime de la profesión impidió el despropósito y, finalmente, todo se resolvió de un modo razonable: se detectaron las deficiencias, que eran muchas, y se dio un tiempo para subsanarlas.

Pero eso fue en las semanas posteriores. De momento, allí, lo que estaba en juego era salvar todo lo salvable; y, acudiendo a la llamada de alguien —de Burgos, creo—, mientras los bomberos trataban de evitar que el fuego se extendiera a la sala por la techumbre, los demás nos dedicábamos a sacar los enseres —cuadros, muebles, estatuas...— que había en

los salones. Cuando un ruido ensordecedor nos dejó petrificados. El telón metálico, o de acero —como más enfáticamente se decía— se había venido abajo. Lógico: colgado de una viga de madera, cuando ardió la viga, cayó el telón²⁶. [Foto 94]

Ni en las peores pesadillas hubiera podido imaginar tanta chapuza. Y por allí andaba ya el Director General de Teatro y Espectáculos, asegurando que todo estaba en orden, puesto que cinco días antes acababan de pasar una inspección²⁷. Pues menos mal. También lo dijo el Alcalde, lo de la inspección. Y no digo yo que alguien no cobrara por hacerla, pero hacerla... Había empresas que por cinco mil pesetas te hacían el certificado de ignífugos sin ir siquiera al teatro. Una práctica habitual, pero querer escudarse en eso... Claro, que, ¿qué iban a decir? Pues lo que dijeron: «Chico, estás gafado». Así me saludó D. Mario Antolín Paz, Director General de Teatro y Espectáculos, esbozando una sonrisa bajo el bigotito. Lo mismo que me dijo D. José Antonio Campos Borrego, Subdirector General de Actividades Teatrales, al día siguiente. O repetía bromeando algún que otro secuaz. Y tenían razón, estaba gafado. Pero no solo yo, España entera llevaba cuarenta años gafada por el Caudillo y sus camaradas, de los que ellos, dada su condición de censores, eran una muestra muy representativa.

Argumentar el gafe como causa, por más que se adobara con sonrisas, fue una bajeza con la que pretendieron desactivarme. Colgar un sambenito de tal naturaleza en un medio tan precario como el teatral, en el que a la suerte ni se la nombra de lo que se la teme, no podía tener otro fin. Esto los «fachas» siempre lo han sabido manejar muy bien: adjudicarle los hechos al destino con sus brujas, sus santos y sus diablos siempre formó parte de la España oscurantista que ya dibujara Goya y de la que, doscientos años después, aún quedaban en la «reserva espiritual de Occidente» hechiceros e incultura.

Bromear con la superstición es otra cosa. La víspera del incendio alguien apareció con unos cubos que hacían falta para la escena: amarillos. «¡Hombre, no! ¿No había de otro color?», exclamé, por respeto a Molière. «No se preocupe, que el lunes compramos otros». Demasiado tarde. Aunque yo prefería pensar que había sido Shakespeare, pues el fuego se inició cuando parodiábamos su monólogo. Claro que si los escenarios ardieran cuando alguien destroza una obra de Shakespeare, no quedaría en Europa un teatro en pie.

²⁶ Por fortuna, los bomberos pudieron contener el fuego, y aunque se perdieron las pinturas del techo y cayó la lámpara —de la que, posteriormente, se haría una réplica—, la sala se salvó.

²⁷ «El incendio del Teatro Español, extinguido», *Informaciones*, 20 de octubre de 1975, p. 18.



[94] Reportaje fotográfico del incendio en ABC (21 de octubre de 1975).

Obviamente, la causa tenía que ser otra. Aunque no el cortocircuito, que fue lo que se dijo oficialmente, porque las luces siguieron encendidas después de iniciarse el incendio; la prueba es que Chapete bajó el telón metálico accionando el dispositivo eléctrico. ¿O no? Hubo, sí, un resplandor. O más de uno. Pero vayamos por partes: descartada la rumorología²⁸ que un hecho así y el momento histórico propiciaban, solo hay dos explicaciones posibles.

Al haber elevado el suelo del escenario, la luz del atril en la alcahueta le quedaba muy baja al apuntador, por lo que, para poder seguir la función, tuvo que recurrir a «la guardia» (luz con la que se alumbraba el teatro durante la noche y que, en este caso, consistía en un palo con una bombilla sujeta por dos clavos y un alambre: tal cual). La proximidad de la bombilla a la alcahueta —tapizada con un tafetán de más de cien años— pudo ser la causa. O eso fue lo que creímos al principio. Pero Burgos insistía en que el fuego le vino de arriba, y no diría yo que no; porque, desde luego, arriba ocurrió algo. Algo que nunca se aclaró suficientemente.

Durante el ensayo habíamos oído cómo alguien caminaba por uno de los pisos superiores de la sala y entraba en el escenario a la altura de la segunda estrada. (La comunicación entre sala y escenario estaba prohibida por la normativa de incendios; no obstante, en el Español, había más de una). Pensamos que sería un técnico porque, aunque era su día de descanso, era frecuente verlos por allí fuera de su jornada laboral. «Estará arreglando algo», pensé, porque de forma intermitente se veía el resplandor de una soldadura eléctrica. Y esta sería la segunda posibilidad: que le cayera una chispa a la alcahueta y se prendiera el tafetán.

El hecho de que nadie reconociera haber estado arriba siempre me hizo sospechar que esta fuera la causa. Claro que también es entendible que quien andará por allí, aun no teniendo nada que ver con lo ocurrido, prefiriera escabullirse. En cualquier caso, esta sería la única versión en la que podría plantearse la intencionalidad, y aun así, lo considero altamente improbable, pues nadie que vaya de incendiario entra durante el ensayo haciendo ruido —eso solo los técnicos lo hacen— y se pasa más de media hora trabajando con el soldador.

En aquel momento, y de cara la prensa, optamos por la discreción, que era muy duro señalar a nadie sin tener datos ciertos. De hecho, ni se supo —yo, al menos, no lo supe— quién

²⁸ Vía rumor circularon tres versiones, a cual más arbitraria: que había sido yo, que quería destruir el teatro burgués —pobre de mí—; que habían sido los Guerrilleros de Cristo Rey, que también ensayaban en el teatro, para deshacerse de mí; o que había sido el Ministerio para deshacerse de todos, porque estaba en bancarrota y no había dinero para mantener abiertos dos teatros. Sin comentarios.

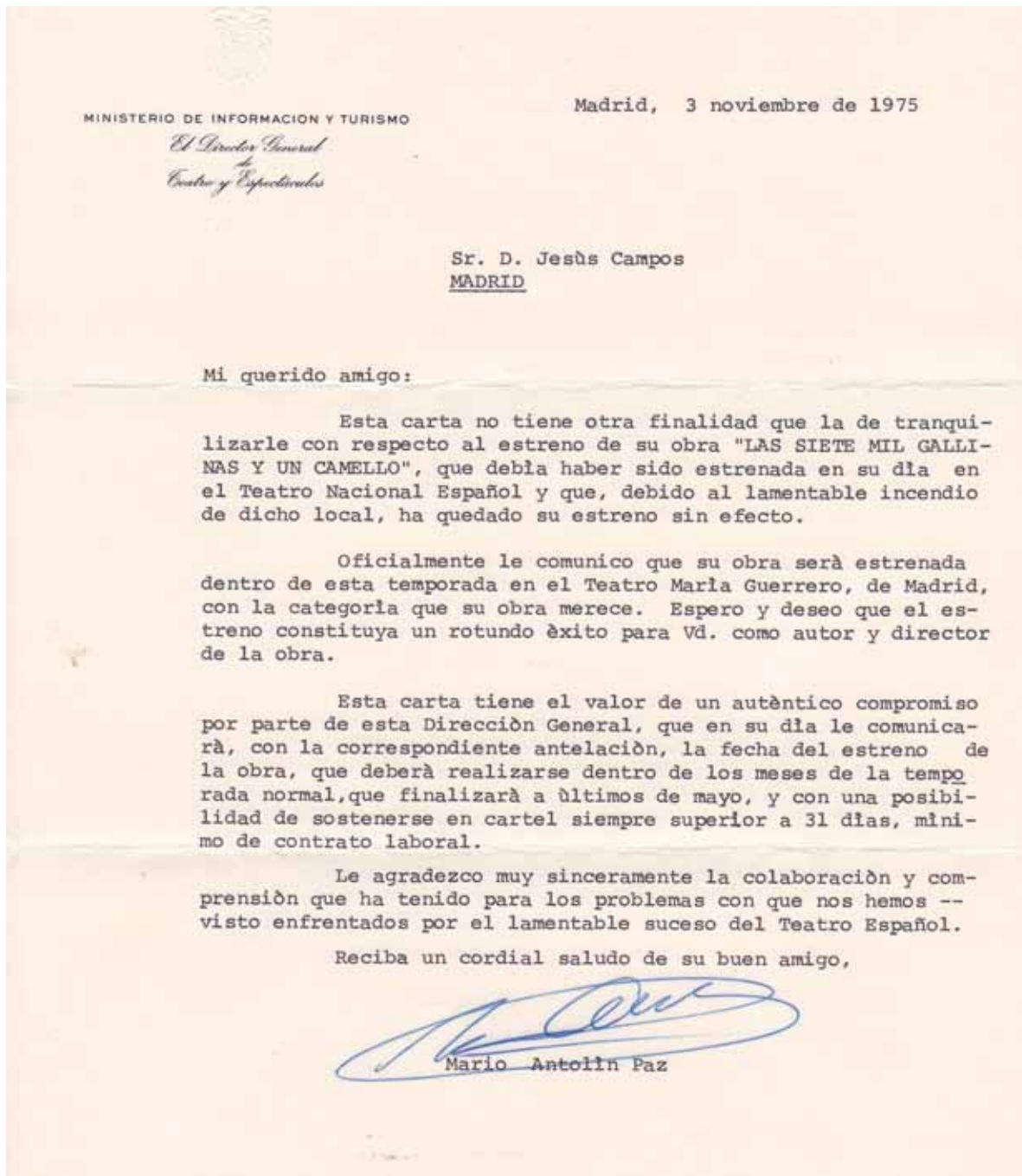
estuvo en la estrada. Lo suyo es que se hubiese investigado, pero cuando intenté decírselo a la policía, me pararon diciendo que el caso ya estaba cerrado y que había sido un cortocircuito. Como para discutir. Aun así, se lo conté, porque, como me pincharon el teléfono, no dejé de contárselo a todas horas.

EN BUSCA DE ESCENARIO

Lo lógico era que, tras el incendio, el espectáculo se programara en otro Teatro Nacional, el María Guerrero. Aunque no eran esos sus planes, lo dijeron muy claramente: «Sindicalmente hablando, esta desgracia está considerada como de “fuerza mayor”»²⁹, y aunque estaban dispuestos a ser generosos con la compañía; la programación de la obra era una cuestión que ni se planteaba. Y, para que no quedara la más mínima duda de que no pensaban llevarnos al María Guerrero, se apresuraron a firmar los contratos del próximo montaje que, al igual que el que tenían en cartel, sería protagonizado por la esposa del Director General de Teatro y Espectáculos, actriz a la que tengo en gran estima y a quien lamento tener que citar aquí, pero es que son los hechos. Su propósito, estaba claro, era arreglarlo todo con dinero: pagar los contratos íntegramente e indemnizar a los músicos por la pérdida de sus instrumentos —que fue lo que hicieron— y aquí paz y después gloria. Pero cuando me llegó el turno, me negué a cobrar indemnización alguna porque, según argumenté, el compromiso que se establecía en las bases del *Premio Lope de Vega* era el de estrenar la obra³⁰ y no el de que me pagaran por no estrenarla. Si se les había quemado el teatro, yo podía ser el primero en lamentarlo, pero ese era su problema.

²⁹ Declaraciones del Director General de Teatro y Espectáculos en: «El incendio del Teatro Español», *Pueblo*, 20-10-1975.

³⁰ Creado en 1932, el *Premio Lope de Vega* es el más antiguo de los premios teatrales españoles, y fue también el más importante, gracias a que en sus bases se establecía que la obra premiada debía ser estrenada obligatoriamente en el Teatro Español. Un compromiso que nunca fue del agrado de los directores de escena que estuvieron al frente del teatro, aunque nadie durante la dictadura se atrevió a quitarlo. Fue ya en democracia, en los años en que Miguel Narros vuelve a estar al frente del Teatro, cuando este compromiso desaparece de las bases, con lo que el *Lope de Vega* pasó a ser un premio más. En protesta por esta situación, que desde la Asociación de Autores de Teatro venimos denunciando ante la Concejalía de las Artes sin que esta atienda nuestras peticiones, me opuse a que *7.000 gallinas y un camello* se incluyera —tras el magnífico prólogo de Alberto Fernández Torres— en la colección de obras premiadas con el *Lope de Vega* que edita la ADE en colaboración con el Ayuntamiento de Madrid. Un gesto que no servirá para nada, pero es lo que tienen los gestos.



[95] Carta del Director General de Teatro y Espectáculos comprometiéndose a estrenar la obra dentro de la temporada.

[96] PÁGINA SIGUIENTE Francisco José Mayans, nombrado Director General de Teatro y Espectáculos en febrero de 1976.

Y vuelta a empezar. Sísifo total. Al ver que pasaban las semanas y no recibía más respuesta que el silencio administrativo, decidí que tenía que romper esa inercia³¹. La compañía del María Guerrero había empezado a ensayar la reposición de *La feria de Cuernicabra*³², y de mi obra ya ni se hablaba. Así que hice correr el bulo de que el día del estreno de *La Feria...* iba soltar un camión de gallinas en la puerta del teatro y, como era de esperar, el Director General de Teatro y Espectáculos —que me creía muy capaz—, temiendo que el escándalo pudiera salpicarle a su señora, me llamó a su despacho y «negoció» la carta [FOTO 95] en la que me aseguraba el estreno de las *7.000 gallinas...*, al tiempo que establecía ciertas salvaguardas en respuesta a los temores que le fui exponiendo. Menos mal, porque eso de andar por ahí, soltando gallinas por la calle, me daba una pereza...

Y en esto estábamos cuando, el 21 de noviembre, se publica al fin, en la portada del *ABC*, «la esquila» que todos esperábamos. Quedaban sus secuaces. Pero no era lo mismo. El país iba a cambiar de arriba abajo y, aunque algunos se resistirían, ya no había convencimiento.

CON UN NUEVO DIRECTOR GENERAL

El nombramiento, en febrero de 1976, de Francisco José Mayans —un diplomático que venía de Londres— como nuevo Director General de Teatro y Espectáculos cambió por completo la situación. Mayans, desde el principio, apoyó el montaje; venía de ver teatro y, aunque mi propuesta pudiera parecerle inusual, su actitud siempre fue civilizada. [FOTO 96]



[FOTO: CHICHO CDT]

³¹ Hubo entretanto un intento, sí, de resolver la situación con la intervención de un tercero. Justo Alonso me pidió la obra para estrenarla en régimen comercial, gesto que agradecí, aunque rehusé, ya que esto suponía renunciar al estreno en el María Guerrero. También Daniel Martínez me la pidió desde Barcelona, y si bien en un principio temí que se tratara de otra iniciativa promovida desde el Ministerio (la movida era como para volverse paranoico), en cuanto hablé con él me quedó claro que esta petición carecía de trasfondo.

³² Se comentaba incluso que, a continuación, se estrenaría el *Galileo* de Brecht en versión de Emilio Romero, obra que debía haber sucedido a la mía en la programación del Español.



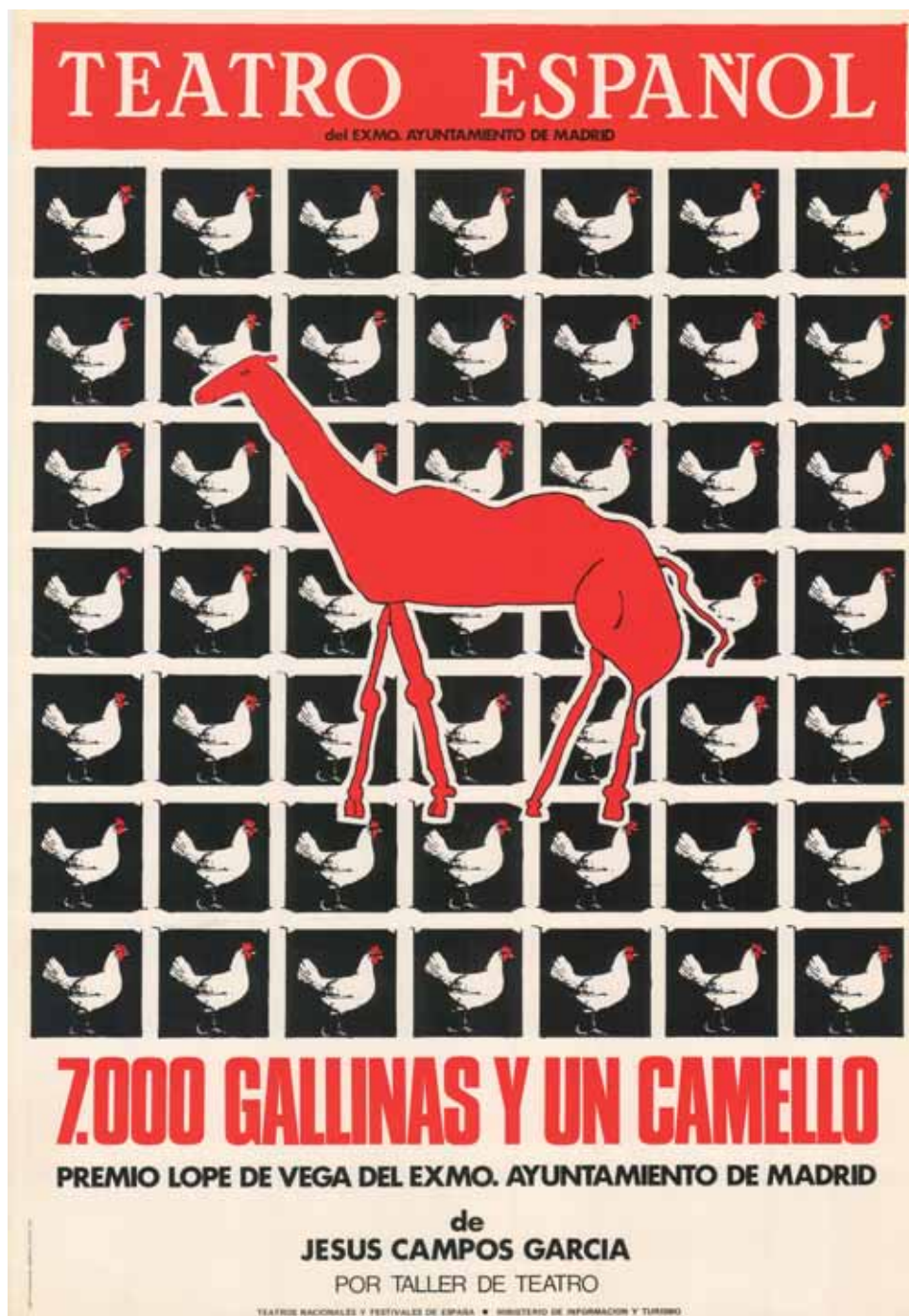
[97] Guía de censura autorizando el estreno de la obra (23/03/1976).

sin más problema que el de un trámite más³³. [Foto 97]. Dichoso el día aquel en el que los inconvenientes se volvieron facilidades. En apenas unas semanas, se reanudaron los ensayos y, finalmente, veíamos avanzar la producción. La incorporación al equipo de Lola Hisado hizo posible que en apenas tres semanas apareciéramos en Valencia con un camión de gallinas, un camión de jaulas, otro con la escenografía, un autocar con la compañía, y cómo no, el camello, que llegaría unos días después. No recuerdo nada que no estuviera a tiempo. Luego era posible: el circo estaba en marcha.

PROMOCIÓN Y PUBLICIDAD

Claro que nada es perfecto. La renovación de cargos llegaba hasta un cierto nivel; mas esto, siendo grave, no era lo peor. Cuarenta años de dictadura habían generado una mentalidad que lo impregnaba todo, por lo que en el despacho más inesperado podías encontrarte a un nu-

³³ Según he sabido con posterioridad, la obra se había autorizado en el 75, aunque nunca me entregaron la «guía» correspondiente. Tampoco se conoce el contenido del expediente, porque este, al igual que otros muchos de aquellos años, lo archivaron en el infierno. Y aquí las llamas sí fueron intencionadas.



[98] Cartel que se realizó para el estreno de la obra en el Teatro Español.

mantino dispuesto a inmolarse ante el avance de las hordas rojas. Y esta, sin duda, fue la causa de que cuando la producción ya se resolvía en términos de normalidad, la promoción y la publicidad del espectáculo se siguieran boicoteando. Una resistencia difícil de vencer, porque mientras que mi intervención como director de escena en la producción era algo asumido, todo lo referente a la venta del espectáculo, en su opinión, no era de mi incumbencia.

En mi opinión, sin embargo, sí: el ámbito del hecho teatral es mucho más amplio que el del local donde la obra se representa. Un espectáculo comienza con la primera noticia que cada espectador tiene de él. De ahí que hoy los espectáculos comiencen en los medios. Y es que la promoción y la publicidad de una obra no solo influyen en el hecho de que el potencial espectador asista o no, sino que predispone la actitud con que, en caso de hacerlo, asistirá a la representación. Antiguamente, cuando los medios no existían, el autor avanzaba con el título, y generalmente también con el subtítulo, todo lo que el espectador debía saber del espectáculo antes de que se alzara el telón. Hoy, por fortuna, el «previo» es mucho más complejo —también más rico en posibilidades— y hay que ser consciente de esta realidad para procurar que las informaciones que se anticipen en los medios no vayan en contra o al margen del discurso, sino que abunden en la misma dirección.

En *7.000 gallinas y un camello* se establecen, ya desde el título, los signos en los que hay que incidir. De hecho, la imagen gráfica que propuse para el cartel [Foto 98] —gallinas y rejas perfectamente cuadrículadas y un camello de estética distinta que camina en dirección contraria³⁴—, imagen que va un paso más allá de lo que el título enuncia, fue aceptada desde el principio, e incluso la utilizaron para las inserciones en prensa, con el resultado que puede apreciarse en la foto 93. Que no todos los desaguisados son debidos a la mala fe; siempre es mucho peor la ineptitud. Y a propósito de ineptitud —y con esto cierro el calvario de los «diseños» y de las imprentas—, no reproduzco aquí los programas de mano —ni el que se hizo para Valencia y Zaragoza, ni el que se rectificó para Madrid— por no poderlo soportar³⁵.

Al margen de la campaña convencional, yo había previsto otra zoológica basada en las gallinas del montaje —convertir el teatro en gallinero sería noticia sin mayor esfuerzo— y en el came-

³⁴ Cuando trabajaba en el cartel probando distintas versiones del camello, mi hijo Kutu, que entonces tendría nueve años, 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.

³⁵ La imagen gráfica, y los textos principales del programa de mano —comentario del autor y ficha artístico-técnica— se incluyen al comienzo de la obra.



[99] Jesús Campos paseando al camello por la Plaza del Ayuntamiento de Valencia.

llo que pretendía tener para airearlo. Un propósito difícil de conseguir por lo extravagante — todo para ellos lo era— pero, sobre todo, porque el camello no salía en escena. El signo ausente, les explicaba yo, que cuanto más presencia tenga en los alrededores del teatro, mayor será la expectativa que despierte. Pretendía —y en gran parte se consiguió— que un recurso publicitario se integrara como parte esencial del discurso.

A la negativa inicial de Ayuntamiento, a la que antes hice referencia, y con los nuevos aires que trajo el 20N, siguió una oposición más tibia que yo aproveché para asegurarme de que el camello se pasearía por las calles de Valencia y Zaragoza. [Foto 99]. En Madrid no fue posible, ahí se encastillaron. Yo pretendía que, al igual que en su día debió instalarse en la Plaza de Santa Ana, ahora lo situáramos en la terraza que hay sobre la entrada del María Guerrero.



[100] Sello marca-huevos.

Lo del camello asomado a la terraza me parecía genial. Pero ellos, angustiados por la sola idea de que los pudiera convencer, aseguraban que los camellos no sabían subir escaleras. Habilidad que no me molesté en averiguar si la tenían o no, porque lo que era innegable es que, por su tamaño, no hubiera podido maniobrar en los rellanos. No quedaba, por tanto, más posibilidad que subirlo con una grúa; un despliegue que incluso a mí me pareció excesivo. Así que me dejé convencer a cambio que tanto las gallinas como el camello vinieran conmigo a *La Noche del Sábado* —un programa de máxima audiencia que presentaba Íñigo en La Primera—, con lo que la fabula zoológica quedaría suficientemente aireada.

Lo que fue totalmente imposible fue el reparto de huevos. Para resolverles esa obsesión que tenían con el inventario, se me

ocurrió la idea de que los huevos de la puesta diaria se repartieran entre los espectadores a la salida del teatro. Que cada espectador se fuera a casa con un huevo en la mano era un modo de prolongar la representación: un guiño, en principio, divertido, aunque no exento de cierta incomodidad, con el que pretendía, una vez más, evidenciarles su condición de gallinas. No pudo ser. Y estuvo a punto; de hecho hasta llegaron a encargarse el sello para marcarlos tal como hacían en las granjas [Foto 100], pero alguien alerta de que se harían bromas con «los huevos del Ministerio», y se cerraron en banda argumentando que no podían repartir alimentos a la salida del teatro «cuando había tanta hambre en el mundo» (*sic.*)³⁶.

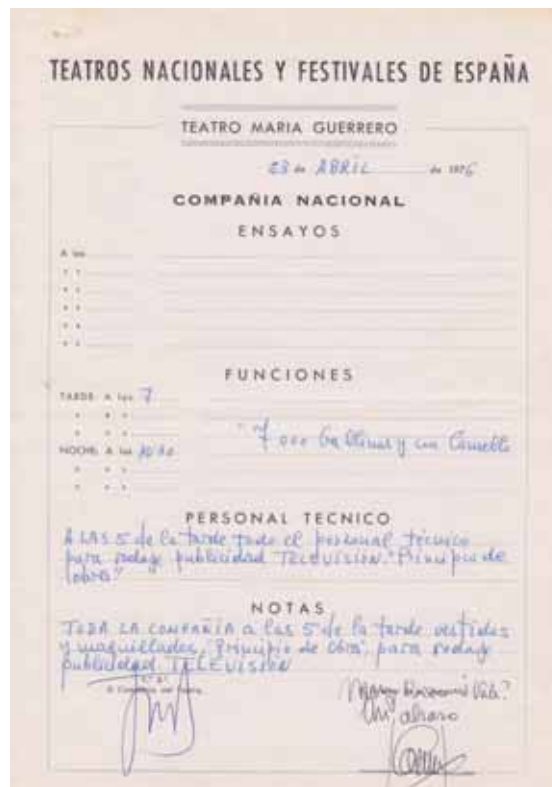
³⁶ En sustitución de los huevos, y como prueba de su buena voluntad, compraron unos pollitos de plástico, que me negué a que se repartieran. No habían entendido nada: yo quería crear una incomodidad, no que se llevaran un *souvenir*.

Por lo demás, las chapuzas propias de la época. Ninguna importante. Aunque alguna sí. Gracias a una gestión de Mayans se había conseguido que Televisión Española anunciara la obra sin cargo alguno para los Teatros Nacionales. Al día siguiente del estreno se hizo la grabación de la cuña publicitaria [FOTO 101], que se estuvo emitiendo reiteradamente durante más de dos meses. «No te quejarás», me decían los compañeros. Y la verdad es que fue una muy buena promoción, lástima que la emisión del anuncio se iniciara una semana después de que la obra se retirara de cartel.

NOTA FINAL

Hace tiempo decía en un taller que no escribimos solos, que la sociedad en la que vivimos y a la que nos dirigimos escribe con nosotros. A lo que añadiría aquí, que también hace con nosotros la puesta en escena.

Lamentablemente, en este caso, el proceso de creación estuvo tan condicionado por las vicisitudes políticas, que al evocar el cuaderno de bitácora me he visto obligado a reflejar el navaejo de la época si quería que se entendiera qué era lo que nos movía y hacia dónde nos movíamos. 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 *Insultos al público*³⁷, en cambio yo opté por las «molestias al público». Va en temperamentos. El propósito era incorporar ardores en su teatro digestivo. De ahí esa



[101] PÁGINA SIGUIENTE Tablilla del Teatro María Guerrero convocando a la compañía para el rodaje de la publicidad en televisión (23/04/1976).

³⁷ Fue lo que hizo Peter Handke una década antes.

obsesión por la incomodidad inadvertida: la luz hiriente sobre los encalados; el brillo, el tinte 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 —que pudo ser el último de la dictadura y que acabaría siendo el primero de la democracia— 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 gallinaza³⁸.

³⁸ Excremento de ave gregaria.