



# 7.000 GALLINAS Y UN CAMELLO

PREMIO LOPE DE VEGA DEL EXMO. AYUNTAMIENTO DE MADRID  
de  
JESUS CAMPOS GARCIA

## La publicidad

Los límites del hecho teatral van más allá de los muros del local donde éste se representa, y no me refiero a las vinculaciones sociedad-acto creativo: al cómo la creación se nutre de los modos sociales, y éstos, a su vez, encuentran en el teatro su portavoz y espejo. Me refiero, aquí, en concreto, al primer dato que el espectador recibe del discurso teatral y que le alcanza antes de la representación y fuera de la sala. Entre los muchos componentes que convergen en la creación del acto teatral, uno se anticipa y predispone al espectador, no sólo a la asistencia, sino a qué modo de asistencia. La publicidad, como primera información, establece las bases de la futura comunicación. Ya en la antigüedad, cuando la publicidad no existía de forma establecida, debió sentirse la necesidad del dato previo, y el autor lo proporcionaba con título y subtítulos, en los que se contenía todo lo que el espectador debía saber sobre el espectáculo antes de conocer el espectáculo. Siguiendo esta línea el creador de un acto teatral no puede, hoy, limi-

tarse a la titulación y debe jugar con los medios de la difusión comercial, para que éstos no se produzcan contra el discurso o al margen de él, sino en su dirección.

Al producirse esta publicación en la que se acompaña el texto de fotos del montaje e información del mismo, todo ello en el deseo de romper los límites de la literatura teatral, quisiera, en primer lugar, esbozar lo que fue, o lo quiso ser, la campaña publicitaria de «7.000 gallinas y un camello» (entre ambas hubo diferencias) y acercarnos así al trabajo por lo que en su momento fue el primer punto de contacto espectáculo-público.

De la imagen gráfica que circuló por la prensa y vallas, el lector puede hacerse idea en portada, donde se reproduce el cartel anuncio de la obra. En él ordené gallinas y rejas, en formación opuesta a un camello (diseño de mi hijo), con dirección y espíritu contrarios.

Junto a título e imagen, elementos básicos de toda campaña, cabía aquí la concurrencia de mayores reclamos, ya que las características de la obra lo permitían.

Como punto indispensable, defendí la presencia del camello en la puerta del teatro, por la expectativa que produciría en el espectador. su posible participación en escena, así como por lo que tenía de ruptura de la solemnidad del teatro-cultura 1976. Mi opinión no era coincidente con

la de las autoridades de la época, que consideraron que instalar un camello en la Plaza de Santa Ana era convertir el Español, principal mausoleo del teatro del país, en una barraca de feria. Atrasado el estreno por el incendio del teatro y con nuevas autoridades en las poltronas, fue posible pasear el camello por Valencia y Zaragoza; en Madrid se mantuvo la negativa, y sólo fue posible que me acompañara durante una entrevista en televisión.

Otro de los elementos publicitarios a jugar, éste frustrado en su totalidad, consistía en entregar un huevo a cada espectador a la salida del teatro, con la única finalidad de la provocación de lo insólito. Unos cientos de personas con un huevo en la mano por bares, calles o aparcamientos, era una forma de prolongar la representación, de llevarla a casa y a un tiempo constituiría en cierto modo un reclamo publicitario. Llegó a comprarse el sello para rotular los huevos, pero no prosperó la idea; el temor a las burlas sobre los «huevos» y el ministerio; y finalmente el argumento no menos pintoresco de que un centro oficial no podía repartir alimentos a la salida de un teatro, habiendo hambre en el mundo, impidieron el huevo publicitario, que quedó sustituido por una gallinita de plástico, de más precio y menos intención.

Otras pequeñas frustraciones publicitarias acompañaron la campaña, entre las que habría que destacar, por lo anecdótico, el que el spot

publicitario, que finalmente y no sin esfuerzo se consiguió pasar por TV., fue puesto en pantalla durante uno o dos meses, pero después de haber sido retirada la obra de cartel.

De hecho, fue en la difusión del trabajo donde surgieron mayores e insalvables desentendimientos con la Administración, ya que para la producción del espectáculo conté finalmente con todos los elementos solicitados. En cualquier caso, el análisis de las relaciones entre un autor-director de los considerados incómodos y las estructuras de producción teatral del entonces Ministro de Información y Turismo, es algo que excede los límites de este trabajo, pero cuyo anecdotario mantengo presente para cuando necesite escribir novelas de humor negro.

### **Espacio escénico**

Iniciándose en el patio de butacas, muros de piedra ocres y dorados, forman, a modo de banales, distintas plataformas, entre las 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; al cruzarse con el cauce hay un puentecillo sin barandillas formado por troncos y cubierto de tierra. Vegetación, tierra y agua, totalmente reales.

En segundo término, más elevadas, dos escalinatas de mármol!, pisa Rosa Valencia y tabica Ne-

gro Marquina, con tres o cuatro alturas, planta triangular y situadas a derecha e izquierda del escenario. Sobre las mesetas superiores, dos esculturas clásicas, de mármol blanco en pedestales de mármol rosa, representando a Adán y Eva, como único dato de identificación la manzana en la mano de Eva.

Tras las esculturas, a modo de embocadura, y cubriendo la ropa fija del teatro, lienzos de muros encalados a la totalidad de la altura. Nos situamos así en la granja; tras un peldaño, suelo de baldosa rojiza que se desplaza a modo de carra para, cuando la acción lo requiera, introducir y sacar la utillería. Atrás dos nuevos lienzos de muro encalado, que con los anteriores, enmarcan los pasos a cajas a derecha e izquierda del escenario, aforando con cortinas de saco de lona. Uniendo los muros del fondo, y a modo de bambalinón, un frontal de uralita rizada, colocado en posición vertical. Al comienzo de la representación, este frontal de uralita estará cubierto por un bambalinón de terciopelo rojo, con pliegues a la veneciana y flecos dorados. Cerrando la embocadura que se produce, se situará una cortina de visillo blanco transparente partida en dos lienzos, como para abrir a la americana, aunque realmente juega como telón accionado desde el peine.

Más al fondo, y sobre guías para su desplazamiento, dos construcciones metálicas de jaulas o baterías de gallinas, a toda la altura del escenario, y provistas de comederos, bebederos, ban-

dejas de excrementos y rampas para la bajada de los huevos. Todo realizado en varilla y chapa galvanizada, y con capacidad para unas quinientas gallinas, de las que doscientas cincuenta situadas en primer término serán vivas, y las de la parte posterior, trucadas.

Tras las jaulas, dos plataformas, también móviles, sobre las que se desplazarán los instrumentos musicales del grupo de rock.

En último término, un fondo de tela blanca; ante él, dos cables de acero, que sirven de guía para bajar desde el peine al hombre que canta.

Oculto al espectador, y en la vertical del suelo de baldosa rojiza, si sitúa un andamio colgante, de los utilizados para pintura de fachadas, y desde el que se recogerá al director de orquesta en su salida por el aire.

### **Iluminación**

La luz básica del espectáculo es blanca e intensa, basculando a derecha e izquierda, en la primera y segunda parte respectivamente, para marcar las posiciones del sol y significar así el cambio de horario que se produce entre ambas.

Se utilizan también efectos de contraluz, flash de intermitencia, y luz negra, así como el paso de la luz de sala por regulación.

### **Sonido**

«La primavera», de Vivaldi, se interpreta en directo por la orquesta de cámara y el grupo rock

en el prólogo y epílogo de la representación, utilizándose su reproducción discográfica durante el bloque central de la obra.

En directo también el ruido sordo y continuo de las gallinas en las jaulas, que se amplificará puntualmente en momentos de mayor intensidad dramática.

Existen otros efectos, como el paso de un avión, al que se dará relieve mediante la utilización de filtros, y ruidos de máquinas, zumbidos..., etc., que se describen en las acotaciones de la acción.

### **Vestuario y caracterización**

Durante el prólogo de la representación, la orquesta de cámara viste de rigurosa etiqueta, a ser posible pecherines, cuellos y puños almidonados. Algunos músicos, la mayoría, no van en absoluto caracterizados; otros incorporan elementos de desconcierto en su vestuario o maquillaje. Así, uno con cara de niño bueno, lleva alas de ángel y corona. Una de las violinistas, que habrá de ser sacada y entrada en brazos, irá con flores en el pelo y acabada en cola a modo de sirena. Un hombre mono, éste sin violín, mimará los movimientos de afinación e interpretación. Hay también un travesti, un piel roja tocando con la pluma y pinturas de guerra, un maniquí, éste no toca, claro, alguna referencia a Frankenstein, y uno de los familiares de los Munster. Por último, el rabo del burro del director servirá para ocultar la fijación de la cuerda, con la que habrá de

ser izado, a su tobillo y cintura. Pese a lo dicho, el conjunto de la orquesta mantendrá una imagen aceptablemente «normal».

En el bloque central de la obra el aspecto de los personajes responde a un tratamiento hiperrealista. A excepción de Enrique, comerciante, que viste un traje de verano, color crema, y Asunta, que por haber bajado a la ciudad, lleva una falda de tergal plisada y un sueter, el resto viste ropa de trabajo; no específica de trabajo, sino ropa usada que ha quedado para el trabajo. También hay que significar en el vestuario del Tijeretas una chaqueta de sarga de mala calidad, nueva y muy planchada.

En el epílogo, todos, actores y músicos, con ropa de calle.

### Utilería

Veintiuna sillas lacadas en hueso y tapizadas en rojo, así como atriles, maniquí, instrumentos musicales, batuta y partituras, son los elementos necesarios para el comienzo de la función.

Siguiendo el tratamiento hiperrealista que se apuntaba en vestuario, son necesarios para la representación del bloque central los siguientes elementos: dos mesas rectangulares con cajones y leja entre patas; silla baja de anea; teléfono de mesa negro; libro de contabilidad; tocadiscos años cincuenta de maleta; álbum de discos con discos; tres cestos metálicos de recogida de huevos; tres cajas de embalaje de huevos; cincuenta bai-

dejas de cartón para embalaje de huevos; trescientos huevos de madera, además de los que diariamente proporcionen las gallinas; diez bolsas de plástico con líquido amarillo simulando huevos descalcificados; un pesahuevos; cinco sacos de pienso; cinco sacos de arpillera tupida rellenos de serrín; un barreño de plástico azul de 70 cm. 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; goma espuma muy picada; dos cubos de cinc con una soga atada al asa de metro y medio de longitud, y con un tope de goma para evitar el sonido del golpe del asa al manipularlos; cuatro cubos de plástico, dos rojos y dos azules; dos depósitos de uralita de 1,20 metros de altura; un jarro palanganero; un botijo; un cuchillo; una navaja; una vara de mimbre; un bolso de 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.

Para garantizar la seguridad en la subida del director de orquesta y la bajada del hombre que canta, son necesarios un chaleco de paracaidista y un cinturón de bombero.

### Interpretación

El trabajo actoral se plantea dentro de los

límites del más estricto realismo. La interpretación se realizará en tonos naturales, aun a riesgo de que peligre la audición. En los muchos momentos que los diálogos derivan a cuestiones no fundamentales, algunas de las cuales quedan sin concretar ya desde el mismo texto, la no claridad de la interpretación puede acentuarse. Por el contrario, las discusiones se producen de modo más preciso, siendo las peleas anecdóticas amplias de gesto y brillantes de tono, mientras que la confrontación fundamental se producirá contenida y sorda.

Abundando en el carácter realista de la interpretación, el actor apoyará su trabajo en la continua manipulación de la utillería de la granja.

Me importa, igualmente, destacar el acento andaluz de los personajes, neutro y muy poco marcado en JUAN, MARTA y ENRIQUE, y muy evidente en LUISA, TIJERETAS, PEDRO Y ASUNTA, significándose así el distinto extrato social a que pertenecen.

### Líneas generales del montaje

«La primavera», de Vivaldi, utilizada como hilo conductor, comunica los tres tiempos dramáticos que estructuran el espectáculo. La ejecución en directo por la orquesta de cámara da referencia de un pasado aristocrático y decadente cuyos residuos, esculturas, escalinatas o el maniquí de la orquesta, quedarán en escena interviniendo en

el paisaje del presente. La misma utilización del concierto como estimulante para la productividad de las gallinas hace de esta música enlatada al reducirla a su funcionalidad, un residuo más de ese pasado en avanzado estado de descomposición. La orquesta de etiqueta donde se camuflan angelitos, travesti, monstruos y sirenas es barrida de escena por la aplastante realidad de jaulas y gallinas. El concierto no es sino una pieza más de la máquina, un componente de la fórmula para la producción.

Y tras el cataclismo, la cotidianidad, la luz mediterránea, los muros blancos, encalados, el brillo metálico de las jaulas, el fragor de las gallinas picoteando los comederos, el cacareo sordo y continuo o el trajín de la granja, que no enmarca grandes aventuras; sólo una historia medioche de los años sesenta, cuando las multinacionales americanas de la avicultura ponen de moda la pequeña granja en manos de oficinistas, agricultores o desesperados, gentes dispuestas a ganarse la vida criando champiñones, vendiendo productos de belleza o produciendo huevos y que malviven mientras soportan el peso de una estructura piramidal.

El ruido del agua en los cubos o depósitos, el concierto de los utensilios, arrastres de sacos, raspar de espátulas, y las mismas gallinas con su presencia, van contrapunteando las palabras: conversaciones, chácharas, peleas, que de modo hiperrealista, en lo que se dice y cómo se dice, el

lo que se hace y en cómo se hace, nos muestra la peripecia de los primeros intentos de una «burguesía-campesina» ya manipulada y que nos sirve de soporte para la parábola de las gallinas y el camello.

El futuro, la referencia a la esperanza, la certeza de que los elementos del pasado que nos entorpecen serán destruidos y de que reencontraremos el sentido en aquellos cargados de autenticidad, nos llega con una «Primavera» en la que los elementos populares del rock o el flamenco, intentan la conjunción en Vivaldi, superando este tiempo de mediocridad al que hemos sido condenados, y liberándonos de la alternativa gallinas-camellos, para instalarnos, aunque ésto puede parecer utópico, en nuestra condición de personas.

## 7.000 GALLINAS Y UN CAMELLO

*fue estrenada en el Teatro de la Princesa de Valencia, el 25 de marzo del 76, siendo su presentación en Madrid el 18 de abril del mismo año, en el Teatro María Guerrero con el siguiente*

### REPARTO:

*(por orden de intervención)*

#### ORQUESTA DE CAMARA VIVALDI

Director: MIGUEL GRANDE, doblado por  
ENRIQUE MORENTE

con la colaboración de

GLORIA MARI, CARLOS MENEGHINI, JULIO ROCO, JOSE CARLOS GONZALEZ, ALBERTO CASAS, JUAN HERNANDEZ, ANTONIO GODINEZ, ANTONIO CASTAÑEDA, FELIPE PEREZ, MAIRA JEREZ.

\* \* \*

Marta .....	ISA ESCARTIN.
Juan .....	CARLOS MENDY.
Luisa .....	KETY DE LA CAMARA.
Tijeretas .....	ENRIQUE MORENTE.
Enrique .....	ALBERTO BOVE.
Asunta .....	ANA-VIERA SOLARES.
Pedro .....	ENRIQUE ESPINOSA.

\* \* \*

ENRIQUE MORENTE

y

GRUPO DE ROCK SINFONICO ZUMO