

TPT TEORÍA Y PRÁCTICA DEL TEATRO
TPT THEORIE UND PRAXIS DES THEATERS
TPT THEORY AND PRACTICE OF THEATRE

Cerstin Bauer-Funke (ed.)

Espacios urbanos en el teatro español de los siglos XX y XXI



OLMS

EL ENTORNO DRAMÁTICO

Jesús Campos García
Dramaturgo, director, Madrid

Deberíamos felicitarnos por el hecho de que hace algunas décadas unos cuantos espermatozoides –uno por cabeza de los aquí reunidos– alcanzaran su objetivo, pues sin su esfuerzo este encuentro no hubiera sido posible. Sin su esfuerzo y sin el esfuerzo de los millones de espermatozoides que fracasaron en el intento. Que es así, compitiendo, como se garantiza la supervivencia de muchas de las especies. Entre ellas, la nuestra.

Nos guste o no, nuestra existencia se fraguó en el combate. Somos hijos del drama, y eso imprime carácter. ¿O a qué achacan si no nuestra pulsión competitiva? La vida es, a la postre, un sin vivir: siempre conquistando o defendiendo el territorio. Lo dulcificamos o lo justificamos, y de qué modo–religiones, banderas, idearios–, pero en el fondo todo es beligerancia. Y no faltará quien defienda esa agresividad competitiva como algo natural. Bueno, también los rayos forman parte de la naturaleza, y eso no significa que, cuando haya tormenta, debamos salir con el dedo en alto a ver si nos cae alguno.

Así que natural, puede que sea, pero no deseable. De hecho, el sentido en el que avanza la historia podría definirse como el esfuerzo de la humanidad por convertir la beligerancia en convivencia. Y en ello estamos, aunque falte aún mucho camino por recorrer. Sin dejar de ser territoriales, hemos pasado del “coto” del cazador, tan excluyente, a la idea, más utópica que real, de la “aldea global”.

Por razones de supervivencia y para ser más eficaces –les iba la vida en ello–, los individuos se agruparon. El “espermatozoide” se socializó. Con la familia, la tribu y el poblado, la lucha de uno contra todos pasó a ser cuestión de grupos: los que se conocían contra aquellos a los que desconocían. Un proceso que culminaría en la ciudad, donde, por razones demográficas, el conocimiento mutuo no podía ser ya el factor aglutinante y la frontera –la nueva frontera– se establecía entre el ciudadano interior y el enemigo exterior.

La convivencia entre conocidos, que había sido eficaz en el pasado, se ampliaba en la ciudad, e individuos que se desconocían pasaron de disputarse el territorio a compartir el territorio. Tampoco es que se desconocieran por completo, tenían referencias. Porque, ¿qué es ser conocido? El conocimiento se establece con la relación, de ahí que en la familia, la tribu o el poblado, donde la relación era más estrecha, el conocimiento fuera mayor. La convivencia en estos núcleos de población era tal que apenas si existía diferencia

entre el *yo* y el *entorno*. Los acontecimientos afectaban a todos por igual y, en consecuencia, podría decirse que compartían una memoria común, en el más estricto sentido del término. Y conocerse es eso, compartir la memoria.

Los grupos enemigos, los individuos enemigos y los espermatozoides enemigos eran grupos, individuos y espermatozoides con memorias distintas. (Que también los espermatozoides son memoria, genética, pero memoria). Por lo que podría decirse que el combate, desde sus orígenes, persigue la prevalencia de unas memorias sobre otras. Una beligerancia muy elemental que alcanzará una mayor complejidad en las ciudades, donde los distintos roles sociales, los distintos niveles económicos o las distintas aspiraciones personales harán que la memoria común sea algo menos común.

La ciudad, por tanto, necesita dotarse de “herramientas” que faciliten la convivencia de quienes se desconocen en parte; fórmulas que resuelvan las tensiones internas, pero sobre todo que la consoliden como un todo homogéneo frente al enemigo exterior. Y es de suponer que en distintas ciudades debieron producirse distintos intentos, si bien fue en las ciudades griegas, y en Atenas de forma prominente, donde se crearon los mecanismos que mejor facilitarían la convivencia en las ciudades, mecanismos aún vigentes y que constituyen lo que, en buena lógica, denominamos civilización.

La democracia es, sin duda, la pieza angular de este proceso. Y no entraré aquí a especular sobre si ya existían o no prácticas democráticas en las organizaciones tribales –nada se inventa de la nada– ni sobre si la griega, dadas las muchas exclusiones con que se producía, era una democracia real; para lo que aquí nos ocupa basta con saber que memorias distintas se pusieron de acuerdo para alcanzar el poder de forma ordenada y no compitiendo desordenadamente.

Y junto a la democracia –también en Grecia y en esos mismos años– surgen y se consolidan igualmente dos actividades de ocio que se revelarán como fundamentales para el tratamiento y normalización de la agresividad, una más vinculada al cuerpo: el deporte; y otra más vinculada al intelecto: el teatro. Ambas aún vigentes y con gran aceptación social. Igual que la democracia. Prácticas todas ellas muy evolucionadas.

Llegado a este punto, propongo un paseo virtual por la ciudad de Atenas, a la que accedemos por el puente sobre el río Cefiso, dejando a nuestra derecha el Estadio, recinto en el que se competía con carreras, saltos y lanzamientos (las luchas se celebraban en la Palestra), dando así alternativas regladas a la agresividad. Que las guerras entre ciudades se detuvieran cuando se celebraban las Olimpiadas es buena prueba de la intencionalidad que subyace en toda actividad deportiva. Pero continuemos nuestro paseo bordeando la Acrópolis y pasaremos junto al Teatro de Dionisos (más ritual), el Odeón de Herodes Ático (más argumental), la Tribuna del Pnyx (más política) y el Odeón de

Agripa (el de los Tritones, también argumental), situado ya en el Ágora; un itinerario por los espacios de la ficción dramática que nos conduce al lugar del debate y la controversia ciudadana. Sócrates solía pasear por esta plaza. Aunque, ya puestos, yo seguiría hasta el barrio de Kolonos, que está a un paso de aquí, y entraría en el jardín de Academos, donde Platón fundara su “universidad”, para, desde tan prestigiosa Academia, dar las gracias a la Universidad de Münster y, muy especialmente, a su profesora Cerstin Bauer-Funke por incitarme a reflexionar sobre el teatro y los espacios urbanos, y darme ahora la oportunidad de exponer lo pensado.

El teatro es sin duda un instrumento de primer orden al servicio de la socialización. Mientras el deporte daba respuesta a los impulsos más primarios, y en el Ágora o en la Academia se razonaban los idearios que articularían la convivencia ciudadana, el teatro proponía discursos emocionales que propiciaran la empatía, que es tanto como decir: la identificación de los conciudadanos. Aquellos cuyas memorias se iban disociando necesitaban nuevos vínculos que les permitieran sentirse parte de ese nuevo ente común que era la ciudad. El teatro en aquel entonces y, por ende, la ficción dramática –con independencia de los distintos soportes– en la actualidad, contribuyó y contribuye a la consolidación de las nuevas identidades sociales, que en un principio fueron las ciudades, luego los Estados y hoy las comunidades supraestatales, como en un futuro es de prever que contribuirá a la identificación de la comunidad global.

¿Pero que es la ficción dramática, sino un derivado de la memoria? La representación dramática de la realidad es en esencia memoria elaborada. La vivencia y la observación, el *yo* y el *entorno*, nutren nuestra memoria de un modo distinto y similar a un tiempo, de forma que nuestras memorias, sin dejar de ser personales, pueden llegar a ser representativas del colectivo cuando se concretan en la ficción.

Obviamente, es el conflicto lo que pone en marcha el drama. Son los problemas que dificultan la convivencia los que se representan en el escenario, que de eso se trata, de resolver las diferencias de forma incruenta mediante la reflexión, la emoción o la burla. Lo que explica, de algún modo, la universalidad de los argumentos clásicos, pues el amor, el poder, los celos, el odio, la venganza, etc., son comportamientos inherentes a la condición humana y no patrimoniales de ningún colectivo. Por tanto, no serán los grandes temas los que propicien la identificación, sino que serán los signos más insignificantes los que alcanzarán mayor relevancia en el juego de representar ser lo que no somos para entender mejor lo que somos.

Y es que el entorno dramático vincula los conflictos con la realidad, los arraiga y, en consecuencia, les confiere verosimilitud. El entorno es el lienzo

en el que se trazan las historias y, aunque no siempre incide de forma protagónica en la evolución de los hechos, sus aportaciones son fundamentales, pues avalan la peripecia –necesariamente singular– con los referentes, fácilmente reconocibles por el conjunto de los ciudadanos. Espectadores que se sienten identificados con historias que nunca vivieron y que jamás vivirán, solo porque se reconocen en la memoria de un entorno compartido.

En España, durante la dictadura que padecemos el pasado siglo, nuestro teatro sufrió, entre otras muchas agresiones, la de la mutilación del entorno. Consciente de su importancia, la censura podía ser tolerante con las temáticas, siempre y cuando los acontecimientos del drama se localizaran en entornos no reconocibles como propios. De ahí la profusión de obras escritas en aquella época cuyos hechos ocurrían en el pasado o en el extranjero, cuando no en un entorno abstracto, aséptico o incluso ortopédico.

Consciente de su capacidad de transformación, el poder político siempre tuvo al teatro bajo sospecha, alternando prohibición y tolerancia en función del carácter más o menos absolutista, o más o menos democrático, del poder de turno. Con la particularidad de que las prohibiciones siempre fueron contundentes, mientras que la tolerancia siempre fue relativa, pues está por llegar el sistema político que no solo diga que desea la transformación sino que además acepte como amigas las críticas que fermenten esa transformación. Y es por esto que a lo largo de la historia todos los poderes coincidieron en la exaltación de los grandes temas, mientras que el teatro del aquí y ahora, más vinculado al entorno, estuvo siempre en cuestión.

Consciente, también yo, de esa importancia, solo que a la contra, a lo largo de mi obra desarrollé distintas estrategias para no prescindir del “aquí y ahora” en mis juegos dramáticos. Tal vez la más significativa fue la que utilicé en las postrimerías de la Dictadura en *7000 gallinas y un camello*, una historia mínima muy ligada a su entorno: soporte y pretexto de un discurso de signos no verbales con los que se transmitía el sentido último de la obra. Que así fue como sorteé los controles de la censura, más atenta siempre a lo literal. Mas no voy a detenerme aquí en su exposición, porque ya lo hice en un Cuaderno de Bitácora (Campos García 2009a: 97-142) al que se puede acceder en www.jesuscampos.com y no aportaría nada repitiendo ahora lo mismo. Sí me detendré, en cambio, en el proceso de creación de *La fiera corrupta*, pese a haberlo tratado igualmente en otro cuaderno, porque algo nuevo veremos a la luz de este discurso y por ser pieza clave para apuntalar las ideas que vengo manteniendo. Que a fin de cuentas es una pieza muy vinculada a la ciudad y sus memorias.

Tener algo que decir, sentir la necesidad de contarlo, saber a quién quieres decírselo y encontrar el modo de hacerlo, es el cauce por el que se conduce toda comunicación.

También la creativa, también la dramática, también la infantil. Solo en dos ocasiones, a lo largo de mi quehacer autoral, me he dirigido por esos cauces a un receptor infantil.

Esto escribía hace menos de un mes para la web de Assitej España. Y sí, solo en dos ocasiones he escrito obras infantiles, y esta fue una de ellas. Pero, ¿cómo se fraguan las funciones que un buen día escribimos? Inadvertidamente. Y no solo acumulando informaciones, también habilidades. Como ya he comentado en más de una ocasión, yo me fui aficionando al teatro al tiempo que me aficionaba a respirar. Unas noventa obras vería por temporada; siendo aún muy niño. Y así, viendo teatro, aprendí a expresarme teatralmente con el teatro que entendían mis vecinos. Luego estudias, cuestionas, modificas, pero el molde se hizo sin pensar –inadvertidamente–, mientras me divertía en el teatro.

También tuve un teatrillo de cartón que, según he sabido después, editó Seix Barral. Con él representé, texto en mano y moviendo los recortables, la legendaria historia de San Jorge y el dragón. Debí tener más obras, aunque solo recuerdo esa. La memoria selectiva, que desecha y mantiene recuerdos sin razón aparente, por más que en esta ocasión tenga muy claro cuál era la razón: el Lagarto de Jaén. Jaén es una ciudad andaluza, allí nací y allí viví mi infancia. Y en Jaén el lagarto es un vecino con el que puedes toparte en cualquier momento. “Así revientes como el lagarto de Jaén” suele decirse a modo de maldición, porque eso fue lo que pasó, que reventó. Un “San Jorge” local le dio pólvora en la comida –no sé cómo encendería la mecha–, y así fue como se lo quitaron de encima.

Al parecer, la fiera vivió en el raudal de la Magdalena, ninfeo romano del siglo I, que aún se conserva. Quiere esto decir que para mí la historia que representaba en el teatrillo de cartón era algo local, aunque yo nunca la imaginé en el manantial sino al otro lado del castillo, cerca del Seminario, en una cueva que había con forma de dragón aparcado marcha atrás. Tan convencido estaba de la existencia del Dragón que, en más de una ocasión, me colé en los sótanos de la Catedral a ver si veía su piel, que por lo visto aún se conservaba, aunque en muy mal estado. Me intrigaba saber si el aspecto de la fiera era tan terrorífico como el que mostraba el recortable de mi teatrillo. Pero no la encontré, pues debía estar –si es que aún estaba– en la iglesia de San Idelfonso que, según supe después, fue su último paradero conocido. Al parecer, y en buena lógica –la hipótesis es mía–, el lagarto que aterró a Jaén en el siglo XVII debió ser una cría de caimán traído de América, a la que su dueño abandonó en el manantial cuando vio que le crecía más de la cuenta. Hay que ser más responsables con las mascotas.

Aunque llovía sobre mojado, que la imagen del Dragón ya se representaba en construcciones anteriores a estos hechos: en la Puerta del Ángel o en las fachadas de la Catedral. Bien es cierto que, en el Medioevo, la leyenda de San Jorge hizo furor en muchos lugares; aquí mismo en Münster, apenas llevo dos días y ya lo he visto dos veces: una en el claustro de la Catedral y otra en Michaelisplatz, cerca del Prinzipalmarkt. Lo que ocurre es que en Jaén, además, hubo un lagarto físico y no legendario, y eso eleva el nivel. De hecho, el lagarto aún se sigue representando en setos y jardines, en fuentes espantosas o en una escultura grafiti de Belinchón y J. F. Ríos, en la que el espanto ha sido tratado con acierto en un bello mural que puede verse en la carretera de circunvalación. Y por si no fuera suficiente con el despliegue iconográfico, el día 2 de julio fue declarado Día del Lagarto de La Magdalena, reconociendo así esta leyenda como uno de los diez Tesoros del Patrimonio Cultural Inmaterial de España por parte del Bureau Internacional de Capitales Culturales. Lo que da lugar, desde entonces, a un jolgorio callejero de clara intencionalidad turística.

Con esto vengo a decir que el archivo de San Jorge y el Dragón que yo abriera en mi memoria jugando con el teatrillo de cartón es un archivo compartido, no solo por quienes, como yo, tuvieron un teatrillo similar, sino también por todos los que, mediante narraciones o por la profusa imaginación, tuvieron noticia de la leyenda; pero sobre todo porque, lagartos aparte, la imagen de la ciudad asediada por el enemigo exterior es consustancial a la existencia de la ciudad. De ahí que la Iglesia, que es maestra en parábolas, la utilizara (o la inventara) como metáfora del alma asediada por el pecado. Y a eso se debe tan extensa difusión. Sea como fuere, siempre tuve claro que era un archivo primordial y que, dedicándome a escribir teatro, algún día volvería a encontrarme con San Jorge y el Dragón en un teatro de verdad.

Pero, ¿por qué los archivos generados por la observación del entorno permanecen durmientes? Y sobre todo, ¿qué los activa? Claro que lo mismo podríamos preguntarnos acerca de los registros individuales: vivencias igualmente archivadas en nuestra memoria pero que no compartimos con el resto de nuestros conciudadanos. O lo que es lo mismo: ¿cuál es el desencadenante que pone en marcha el proceso creativo? ¿La inspiración? A mí me gusta más hablar de vómito: “Escribir es vomitar lo que la vida te indigestó”. Una reacción escatológica provocada por la conexión accidental y fortuita entre distintos archivos; un cortocircuito que ilumina por un instante el camino a seguir. En definitiva, una asociación de ideas.

Todos guardamos en nuestro “almario” dolores y alegrías que son los nutrientes de nuestra obra; vivencias que, aun en el caso de que pudieran ser parcialmente compartidas, solo alcanzan su máximo significado en nuestra memoria individual. No faltan archivos de este tipo en mi ya larga biografía,

recuerdos que preferiría ignorar, aunque para lo que nos ocupa he de referirme necesariamente a la muerte de mi hijo (1992) a consecuencia de una sobredosis. Aunque nada apetece menos que jugar con el drama personal, el juego dramático, cuando se juega sin red, te enfrenta ineludiblemente con la realidad. La droga, por tanto, era una cuestión que, por más que tratara de evitar, pasado un tiempo, emergería de forma inesperada, pues solo así lo podría soportar. Es ahora, escribiendo estas líneas y aún lo hago con especial dificultad. Fue seis años después (1998) cuando, a petición de dos actores que me animaron a que les escribiera una obra, se rompió el muro de contención y surgió el tema en *Patético jinete de rock and roll* (su “Cuaderno de bitácora” está aún por escribir); una obra que, por más que lo pudiera parecer, no es autobiográfica en la peripecia, y solo se vincula a mis vivencias en lo emocional.

Una vez dado el primer paso, volver sobre el tema sería menos traumático. Por eso cuando, años después (2003), sentí la necesidad hablarles a mis nietos de la droga antes de que les hablaran otros, la asociación de ideas se produjo de forma natural, recurriendo al teatrillo de mi infancia, donde el Dragón, que aquí sería la droga, acosaba a la Ciudad exigiendo el tributo de su juventud. Y fue así como pergeñé *La fiera corrupta*, una nueva versión de la leyenda no exenta de intrigas palaciegas e intereses ocultos que, en opinión de algunos, hubiera sido preferible no tratar.

El proceso, por tanto, fue de libro, con un *yo* y un *entorno* claramente identificables: la vivencia motriz y el paisaje de archivos comunes que, a buen seguro, propiciarían la empatía. Y, para que no faltara de nada, también sufrimos la reacción política que, en tiempos supuestamente democráticos, tenía que ser necesariamente discreta. Cuando propuse el espectáculo a la Consejería de Asuntos Sociales de la Comunidad de Madrid, se mostraron vivamente interesados y propusieron hacer una gira, lo que me animó a poner en marcha la producción (con setenta marionetas, y siete actores más técnicos, había que pensárselo), mas cuando asistieron a los ensayos se sorprendieron de que se establecieran conexiones entre el negocio de la droga y el poder (se ve que no se habían leído el texto); y sin más me dejaron colgado alegando que no era formativo y que podía incluso incitar al consumo, pues tales connivencias podían convertirse en argumentos con los que los jóvenes justificaran su posible adicción. Como no lo entendía yo así, pedí reunirme con los técnicos sanitarios que habían emitido el informe, para que me lo explicaran y, si era necesario, hacer los cambios oportunos, que nada más lejos de mi intención que promover el consumo; pero ni me recibieron, ni me pasaron el informe (nada de pruebas por escrito) ni nunca más se pusieron al teléfono. La obra se estrenó en el Festival de Teatralia (solo un pase) y no se volvió a representar. Aunque se grabó, y está colgada en www.jesuscampos.com (Campos García 2009b). Que cada cual la juzgue según su criterio.

Y volviendo de lo particular a lo general, me atrevería a afirmar que la relación del entorno con la ficción dramática va más allá de lo que podríamos considerar nexo de unión entre creadores y espectadores. Y es que lo que comenzó siendo expresión –bajo sospecha– de un colectivo, pronto pasó a ser un recurso invasor en manos del poder. Lo que vendría a corroborar que la disputa por los territorios lleva aparejado otro impulso más atávico aún: el de hacer prevalecer unas memorias sobre otras. La historia ha dado buena prueba de ello. Roma (Imperio o República) conquistaba el territorio con sus legiones, pero consolidaba su dominio implantando su lengua y su cultura, y muy especialmente su teatro. Aquí no es que los individuos se socializaran compartiendo entornos comunes –materia prima de la ficción dramática–, sino que era la ficción dramática la que generaba esos entornos comunes. El ocio romano convertía en romanos a los vencidos, y esto, obviamente, propiciaba la paz: ese bien que tanto proclaman y desean los que ya han ganado la guerra. Roma imponía su visión del mundo –imponía su memoria– y el imperio era la nueva unidad aglutinadora, la nueva colectividad que compartía una memoria común frente al enemigo exterior. Tal fue así que cuando cayó Roma, con ella se extinguió la ficción dramática.

La fragmentación del Medievo, con una sociedad más desvalida y un único poder aglutinador, el de la Iglesia, dio lugar, cuando la economía lo permitió, a la aparición del teatro religioso, o implorante. Expresión de una mentalidad providencialista, que, dado el estado de precariedad general, se apoderó igualmente de todas las artes. Tendría que llegar el Renacimiento para que renaciera el teatro. Mas no es mi intención hacer aquí un despliegue histórico; ni este es el lugar ni yo sería la persona más indicada para hacerlo. Pasaré, pues, por alto ese doble teatro de plaza y palaciego que dividía las ciudades en dos colectivos paralelos (algo que ya existía en la Antigüedad y que se acrecentaría posteriormente), aunque sí quisiera poner de relieve cómo, durante el Barroco y en los albores del Neoclasicismo, irrumpen las dramaturgias inglesa y española, seguida de la francesa al tiempo que se van consolidando los distintos Estados europeos. No es coincidencia que Marlowe, Shakespeare, Cervantes, Lope o Molière, desarrollaran su obra en los años en los que sus respectivos Estados consolidaban su entidad política. Las dramaturgias –operísticas o no– que surgen durante el Romanticismo responden más al anhelo de crear nuevos Estados que a su existencia real. En cualquier caso, lo que es incuestionable es la relación sociedad-teatro como una constante en la civilización occidental.

Otro ejemplo de este binomio realidad-ficción –más próximo en el tiempo– es el de la irrupción de la dramaturgia norteamericana, que se produce simultáneamente a la constitución de los Estados Unidos como realidad política y a su posterior consolidación como potencia mundial. De nuevo “Roma”

tratando de fidelizar con su ficción dramática lo conquistado con las cañoneras. Y es que, como paso previo a la Aldea Global, estamos asistiendo a la creación de colectivos supraestatales, en los que no siempre es fácil compartir los entornos. Sin salir de casa, el proyecto europeo nos pone en la tesitura de hacernos con una dramaturgia propia, cuando las barreras idiomáticas dificultan la creación de referentes empáticos. Tal vez la irrupción del teatro de imagen pueda ser la respuesta a esa dificultad, aunque yo me esperaría un siglo antes de hacer el diagnóstico.

Lo que sí parece cierto es que cada entorno compartido genera su propio teatro. Y diría más: que cada sociedad tiene en su ficción dramática, por ser la expresión de sus conflictos, una de sus más importantes señas de identidad.

Bibliografía

Campos García, Jesús (2002). *Patético jinete del rock and roll*. Madrid: In-Cultura Editorial.

<http://www.jesuscampos.com/obras-de-teatro/patetico-jinete-del-rock-and-roll.html> (3.2.2016).

Campos García, Jesús (2009a). *7000 gallinas y un camello*. Sevilla: Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía.

<http://www.jesuscampos.com/obras-de-teatro/7000-gallinas-y-un-camello.html> (3.2.2016).

Campos García, Jesús (2009b). *La fiera corrupta*. Bilbao: Centro de Documentación de Títeres de Bilbao.

<http://www.jesuscampos.com/obras-de-teatro/la-fiera-corrupia.html> (3.2.2016).

