
CAMPOS, UN TEATRO QUE SE HACE CADA VEZ

José Monleón

A JESUS CAMPOS le molesta hacer un juicio global de su teatro. Desde siempre, se resiste a cualquier análisis que intente vertebrar sus obras en un discurso estético e ideológico. Ve en ello una especie de encasillamiento, de fijación de una imagen, que son operaciones opuestas a la raíz profundamente existencial de su poética.

Los mismos motivos que le llevaron a ser autor, director, escenógrafo, bailarín, y uno de los actores de "Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: itú!" —totalmente ajenos a cualquier afán acumulativo y simplemente "estelar" de funciones— son los que explican la sustancia de su poética teatral. Se trata, en fin, de arraigar cada representación en un tiempo y un espacio haciendo de ella una experiencia vital y singular para los actores y para el público.

Es evidente que nada de esto es nuevo en la teoría teatral. Desde hace muchos años —exactamente, y planteado de un modo sistemático, desde el nacimiento del Teatro de Arte de Moscú— se dice que el teatro es un acto poético y creador, que no debe ser confundido con el texto ni con su repetida ilustración escénica. Tal principio, sin embargo, rara vez está refrendado en la práctica, y, menos aún, entre nosotros. La historia de la cultura se ha esforzado —como parte de la jerarquización social del arte al servicio de las clases superiores, en cuyo seno se desarrollaba la cultura literaria— en identificar el concepto de literatura dramática con el de teatro. Con lo cual, aparte de la razón apuntada, se ha favorecido un tipo de análisis que establecía, de una vez y para siem-

pre, el alcance y la significación de un texto dramático, en función, claro está, de los intereses dominantes. Aunque, naturalmente, esto último no soliera decirse, porque la omisión de las razones sociales de un juicio estético es una de las artimañas de que se han valido siempre las ideologías para instalarse en el subconsciente de los individuos.

La obra de Jesús Campos me parece a mí profundamente consecuente con ese deseo de "existencializar", de sentir irrepetible, el hecho teatral, según el viejo principio de que no es posible bañarse dos veces en un mismo río. Por eso, su obra no es sólo un texto. Lo es, también, al mismo nivel, su obra de director, de animador o de un grupo con unas determinadas características de escenógrafo y de actor. En todo ello existe la misma voluntad creadora, el mismo sentimiento existencial, la misma conciencia de que la manifestación estética es un acto encerrado en un tiempo y un espacio. Y, por lo tanto, idéntico rechazo de esa concepción monumental, de ese gesto nítido y uniforme con que los autores posan para sus contemporáneos y se preparan para la vida eterna.

El que Jesús Campos no haya podido abrirse paso en el teatro español quizá se deba, entre otras cosas, a su resistencia a encerrarse en ninguna imagen fácilmente reconocible. Vivimos todavía en un tiempo cultural que necesita reducir la obra artística a unos cuantos trazos dominantes, a escaudidos esquemas con los que se supone "poseer" todas las claves de su autor; a veces, ni siquiera son esquemas, y la cosa se queda en puros adjetivos, a los cuales, consciente o inconscientemente, muchos autores acaban por someterse, dispuestos a defender a toda costa la imagen inmóvil con que se les reconoce.

La actitud de Jesús Campos ha resultado, en este sentido, bastante menos domeñable por todas las oscuras formas de consumo. Su obra, lejos de tender a concentrarse en un punto, se desparra- ma a través de su existencia, y nos busca antes en nuestro momento vital que en nuestra conciencia idealista de seres remitidos a un discurso libresco.

Quizá lo apuntado nos permite ya entender —obligados a una generalización que no quisiera negar el carácter específico de cada una de las expresiones de Jesús Campos— las bases poéticas del teatro de nuestro autor. Y el hecho de que la mayor parte de sus textos sean propuestas que deberán "hacerse", que "llegarán a ser", a través de "cada una" de las representaciones.

En este orden, una obra como "Rallye internacional" tiene casi el valor de un arquetipo. No hay lo que suele entenderse por acción dramática. El "rallye" —y bueno es aclarar que Jesús Campos ha intervenido en más de uno— va generando una serie de situaciones imprevistas, a las que responden los personajes desde una conciencia orgánicamente ligada a la dinámica espacio-temporal de la aventura. El drama resulta oscuro, por no decir totalmente inexistente, si el lector —la obra no ha sido representada— no intenta asumir la discontinuidad de los comportamientos, el carácter "originario" de los diálogos que emergen de los sucesivos lugares. La obra quizá no sea buena, por decir con ello que el autor no ha conseguido sus propósitos. Pero me parece enormemente aclaratoria de sus intenciones.

Si nos remitiéramos a su "Matrimonio de un autor teatral con la junta de censura", nos encontraríamos con la indicación de un elemento escenográfico destinado a crear una serie de tiempos dramáticos capaces de incidir sobre el espectador y sobre la representación como tiempos reales. Me refiero a la construcción de un tabique sobre el escenario, llamado a condicionar, a través de su elevación, como realidad palpable, inmediata, cambiante, el comportamiento de los personajes y la participación —no se trata de un muro "escenográficamente convencional", sino de un "muro real"— de los espectadores.

Se nos dirá que, por más que se sujete a los materiales usuales de la albañilería, el tabique en cuestión no deja de ser un elemento convencional y escenográfico. A lo que responderemos que en esta significación ambigua o ambivalente radica la clave estética del teatro de Campos y la razón de que se muestre tan celoso de la puesta en escena de sus obras. Ciertamente, el muro es un elemento "preestablecido", como lo era su ya citado baile en "Nacimiento...", pero el "acto" de su realización se plantea como un *hecho* destinado a crear una comunicación autónoma, que se imponga como una verdadera "presente" y nunca como la ilustración reiterada de un texto.

El montaje de "Nacimiento..." confirmó cuanto venimos apuntando. Conocía yo el texto y me había preguntado más de una vez cómo sería su montaje. La autobiografía —porque la obra es, en realidad, la confesión y la pregunta de quienes nacieron durante la Guerra Civil y nunca han logrado integrarse del todo a la sociedad española posterior— se concretó en imágenes imprevistas y, sin embargo, o quizá por ello, muy coherentes con la poética del autor. Por ejemplo, me encontré con un paso auténtico

de Semana Santa, cuya presencia tendía a debilitar, como el citado muro de "Matrimonio...", los límites entre la realidad y la ficción. Insistamos en que no se trataba de un simple caso de lujo naturalista. En las zarzuelas han aparecido pasos de Semana Santa y otros elementos mucho más aparatosos. Pero estaban al servicio de un criterio superespectacular, en nada afín a las razones que llevaban a Campos a sacar un paso entre las telas de una cámara negra. En "Nacimiento..." el paso se convertía —rota como estaba en la escenografía toda servidumbre fotográfica— en un elemento cuya verdad perturbaba inteligentemente la idea de convención teatral. Brecht ha utilizado a menudo en los montajes de "Berliner Ensemble" esta combinación entre el ciclorama desnudo y el objeto escenográfico minuciosamente real. El resultado, sin embargo, era bien distinto al perseguido por Campos. Pues si el alemán empleaba esa aparente contradicción escenográfica como un elemento más de la distanciaci3n, Campos lo hacía prácticamente para lo contrario, para introducir un factor capaz de crear un "teatro de lo presente", antinarrativo, propuesto a actores y espectadores como una realidad —y no como una representaci3n convencional— que acontecía en el marco intrasferible de un espacio y de un tiempo. El teatro de Campos —y la idea lo une y lo separa de Brecht— generaba en nosotros, los espectadores, un sentimiento de "extrañeza", de confrontaci3n activa con una realidad que "parecía nueva" por el hecho de darse en un escenario pero que nos agredía en lugar de solicitar el alejamiento propio del teatro épico. Otra conexi3n importante era la que cabía establecer entre Campos y Artaud. A propósito de este último, uno de sus estudiosos —J. Durozoi—, resumía así su concepci3n del teatro: "La representaci3n dramática ya no es un momento privilegiado, un paréntesis de lo cotidiano en el curso del cual el peso de lo real pudiera suprimirse. En realidad, es durante esta representaci3n cuando ese peso se dejará sentir de manera particular: el mundo deviene presencia sobre la escena, no por un juego de símbolos y abstracciones, sino porque ya no existe diferencia entre la escena y el mundo, convirtiéndose cada espacio en una especie de acontecimiento". Sin el menor mimetismo, a partir de sus propias necesidades, es evidente que la propuesta teatral de Campos guarda, aun sin llegar a su radicalismo, puntos de contacto con la de quien mejor ha sabido expresar algunas de las grandes necesidades teatrales del hombre moderno.

Cabría pensar, y no sería descabellado, que en la elecci3n y empleo del paso ya citado o en la adecuaci3n de ciertas partes de "Nacimiento..." a la presencia del cantaor Enrique Morente,

contaba sobremanera la condici3n andaluza del autor, su cultura. Pero esto sería minimizar la cuesti3n. Porque el tratamiento de otros momentos del espectáculo —por ejemplo, el increíble y patético baile del propio Jesús Campos, o los cánticos finales, con los actores llevando sus pequeñas luminarias a los pasillos del patio de butacas, envolviendo a los espectadores —revela que es el centro mismo de su poética y no ciertos ornamentales lo que lleva al autor a hacer que la escenografía un factor de creaci3n dramática y de expresi3n desesperada. El autor, agobiado por la soledad y la incomunicaci3n, "aprovecha" cada representaci3n para confesarse, suplicar y adentrarse en los espectadores concretos con que cuenta. La escenografía y la interpretaci3n son factores fundamentales de una confesi3n que, por citar una idea de Grotowski, no puede repetirse; caben, en efecto, otras nuevas confesi3nes, pero cada una de ellas vive y se agota en sí misma...

Más tradicionales y más explícitas fueron "Siete mil gallinas y un camello" y "En un nicho amueblado", premiadas respectivamente con el Lope de Vega y el Arniches, sin estrenar todavía la segunda. Aunque, a título de anécdota, quepa decir que estuvo a punto de montarse en todos los honores en Buenos Aires y que el último golpe militar argentino lo impidió.

Acaso, para ligar los dos dramas al discurso general que venimos esbozando, convenga decir que no es nueva la visi3n pesimista que en ellos da el autor de la instituci3n matrimonial y de todo intento por perpetuar los términos de una relaci3n humana. Para la angustia existencial de Campos, la idea de refugiarse en las instituciones —supuestamente a salvo el paso del tiempo— es antinatural y estúpida. Los suyos son personajes a la intemperie, consumidos por la opci3n entre el absurdo cotidiano, representado por esas siete mil gallinas, a cuyo cuidado hay que dedicar la vida, y el sueño, novelero y fantasmal, tipificado en ese camello traído hasta Almería para intervenir en una película sobre Lawrence de Arabia. El matrimonio —y ése es el tema de "En un nicho amueblado"— sería la instituci3n aniquiladora por excelencia, la remodelaci3n del hombre como cadáver productor y cabeza de familia.

El tomar el sainete como punto de partida, y llegar a violentar sus reglas tradicionales —hasta alcanzar una exasperada reducci3n de lo cómico a lo absurdo—, no deja de ser una lúcida ilustraci3n de las relaciones entre el fondo y la forma. Porque es la visi3n crítica que tiene Campos de la sociedad española, su antagonismo a las ideas conservadoras, lo que, de un modo lógico, le lleva a trans-

formar su comedia en algo así como en un antisainete, en un juguete macabro en lugar de un juguete cómico.

De sus tres estrenos —“Nacimiento...”, “Siete mil gallinas y un camello” y “Blanca Nieves y los 7 enanitos gigantes”—, evidentemente el más importante fue el segundo, Premio Lope de Vega, presentado, tras el incendio del Español, ocurrido precisamente cuando se ensayaba la obra de Campos, en el María Guerrero. La historia reciente de los Lope de Vega es, sin duda, accidentada e injusta y ha contribuido a privar al teatro español de uno de sus estímulos. Las obras no se han estrenado con regularidad y, a estas alturas, son ya varios los textos atascados, a la espera de la recuperación del Español. Aun así, es evidente que el estreno de “Siete mil gallinas y un camello”, primero en los nacionales de Valencia y Zaragoza, luego en Madrid, supuso el techo en el frustrado intento de su autor por alcanzar la profesionalidad. La crítica se ocupó de él. Su nombre apareció diariamente en la cartelera. Le hicieron entrevistas. Y el público pudo ver una de sus obras montadas con medios razonables y contando con un reparto de actores de prestigio...

Cabe pensar, sin embargo, a la vista de los comentarios suscitados, que la parábola propuesta por Campos no fue generalmente entendida. Quizá porque la “lectura política” de una obra ha partido casi siempre entre nosotros de su sumisión a ciertos patrones y de una intención autoral evidente y hasta didáctica, elementos que no se daban en esta reflexión dramática de Jesús Campos sobre la sociedad española. El hecho de que la meditación se centrara en unos personajes individuales, encerrados en los límites de una granja, sin que aparecieran en sus palabras el intento de generalizar sus conflictos, contribuyó a encubrir lo que estimo virtud fundamental de la obra: su condición tácita de gran crónica de un amplio sector de la sociedad española, a través de la historia, un poco estúpida y sólo aparentemente intransferible, de una pareja. Sentir y entender que la esterilidad de la alternativa —la productividad como único valor, tipificada por las gallinas de la granja, o el sueño como quimera liberadora, expresado en la imagen del camello— corresponde a una vivencia social, a un tiempo cultural e histórico que anuló la visión de la realidad como un “proceso dinámico” protagonizado por el hombre, para colocarnos ante el fatalismo de las situaciones inmodificables, me parece que es un punto fundamental en la estimación del drama. Anda Campos desesperado entre las gallinas y el simbólico camello, sin que tampoco la belleza, realmente creada al servicio de las élites

refinadas, le parezca una respuesta. La sociedad estaría algo así como aprisionada por tres vértices. Abajo, en la base, el dilema entre el utilitarismo gallináceo y el sueño individual y quimérico; en la cúspide, el arte de las élites, los palacios y jardines que nunca declaran el dolor de su precio social.

Es importante señalar que el estreno de la obra supuso la introducción de un elemento nuevo, sin duda porque en aquella hora, Campos sintió la necesidad de denunciar, pero no de imponer como definitiva, tan desoladora imagen. Si el texto desprendía una voluntad de asumir y cuestionar la realidad, pienso yo que la historia española de aquellos meses había alterado la posición de Campos en términos enormemente significativos. La obra contaba con un nuevo epílogo. Al dramaturgo ya no le bastaba mostrar a los personajes aprisionados en su pecera. Necesitaba introducir esa nueva idea de cambio que va abriéndose paso en la sociedad española. Al conflicto propuesto por el texto —los términos sólo en apariencia antagónicos del inmovilismo social— incorpora un nuevo elemento: un grupo de rock, que parecía barrer el pasado —cargando con los personajes de la obra como si fueran muñecos— y plantear el comienzo de una época distinta. Inútil decir que el propósito de Campos merecía todos los respetos. Aunque, paralelamente, podamos preguntarnos si no existiría cierta traición a sus personajes al depositar el futuro en quienes no habían aparecido hasta entonces en escena. ¿Significaba esto que quienes vivieron en el obligado inmovilismo de tantos años no podían ya cobrar una conciencia histórica? Pero acaso, ¿no revelaba la misma existencia de la obra, testimonio de uno de tantos “encartados”, que no todos habían aceptado sumisamente el fatalismo de los hechos?

También en otro orden, y justamente por la subitaneidad de ese epílogo, por su poco arraigo en el discurso dramático precedente —aunque si lo conectamos con el prólogo, pudiera interpretarse como la explicitación del interés autoral en mostrar el presente entre un pasado y un futuro—, cabía preguntarse si no estaríamos ante el sueño de un nuevo camello, expresado ahora en la visión abstracta, más emotiva que dialéctica, de una España joven y democrática. ¿Sería esa una nueva “ilusión” para “soportar” una realidad tenida en el fondo por inmóvil?

Tras el estreno de “Siete mil gallinas y un camello”, Jesús Campos, contra toda previsión, fue marginado nuevamente de la vida teatral. Su estreno no había sido un fracaso. Pero había padecido la indiferencia que el medio teatral español suele dedicar a

los nuevos autores nacionales, sobre todo si intentan, como Campos, proponer un espectáculo no sometido a las formas y temas generalmente aceptados. Dejó de hablarse del autor. Y, otra vez, como si fuera un novel, volvió a la lucha decepcionante por conseguir el estreno. Aparecieron y se frustraron proyectos, hasta que, al fin, llegó la hora de montar "Blanca Nieves y los 7 enanitos gigantes", en la que Campos, por convicción poética y por necesidades materiales de la producción, fue autor, director, escenógrafo, compositor e intérprete. El espectáculo "teóricamente" infantil, pero cargado de intenciones adultas, ni siquiera fue tomado en consideración por la inmensa mayoría de la crítica, pese a que se hizo una representación específica para ella. ¿Cómo entender que un autor, que había obtenido el Lope de Vega y había dirigido su obra en el Marfa Guerrero, estrenara luego sin la menor expectación? La pregunta forma parte del carácter menesteroso y provisional que define la biografía de nuestros dramaturgos.

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

Tras "Blancanieves y los 7 enanitos gigantes", Campos volvió a hundirse en los proyectos. Luego, se cansó. E incluso nos atreveríamos a decir que este Ciclo ha servido, entre otras cosas, para devolverlo al teatro. El que haya elegido "Es mentira" como base de la sesión nos parece un acierto; así como la inclusión de una parte musical. Esta última debe subrayar el valor que Campos ha dado a la música dentro de su lenguaje escénico; y en cuanto a la presencia de "Es mentira", supone la posibilidad de analizar la relación entre una obra de teatro y una larga época española. La obra refleja el miedo, la incomunicación, con que muchos —entre ellos, Jesús Campos— la vivieron. La idea de sociedad se sustituye por la de soledad, la de relación por la de represión, la de realidad por la de pesadilla. El hombre aparece entregado a los mitos, envuelto por una simbólica oscuridad, donde los "semejantes" tienen la forma de ratas. Es mentira...