

Chequeo a un autor

NO es frecuente ver en nuestros escenarios obras de autores españoles. Leyendo nuestra cartelera, día tras día, a lo largo de toda una temporada, podría afirmarse que el teatro español no existe.

Si exceptuamos los nombres de siempre, Lorca, Valle, nuestros clásicos y los consagrados por un público encorbatado, de estolas y abrigos de visón, que aplaude énfervorizado los anillos jimenianos, las casas de las chivas, los juegos de la sociedad o las revistas de turno, nuestros autores teatrales apenas si han tenido la posibilidad de tener un contacto con el público.

La postura de los empresarios, atentos siempre a los éxitos de París, Londres o Nueva York (¿no hay teatro en Berlín, en Praga o en Sudamérica?), la falta de una auténtica conciencia teatral, derivante de la situación socio-política y cultural del país, la escasa preparación de nuestros profesionales (entiendo por profesional aquel que sabe de teatro, estudia teatro, investiga el teatro...) y la falta de difusión que nuestros medios de comunicación dedican a nuestros hombres de teatro, sean autores, actores o directores, con la única excepción de Adolfo Marsillach, Nuria Espert o Els Joglars, únicos fenómenos teatrales que gozan de una popularidad sobradamente merecida, hacen que nombres como Arrabal, Espriu, Rodríguez Méndez, Francisco Nieva, Ruibal o Martínez Mediero, en el campo de los autores, o José Luis Gómez (sin duda el mejor director y actor con que contamos en España), José Carlos Plaza o Fabiá Puigserver sean unos auténticos desconocidos para el gran público, a pesar de haber realizado una labor sobradamente merecida en pro del teatro.

Ante esta situación resulta casi paradójico que Jesús Campos, novel con varias obras premiadas, entre ellas «7.000 gallinas y un camello», galardonada con el Lope de Vega 1974, haya estrenado «Nacimiento, pasión y muerte de ... por ejemplo: tú», en un teatro considerado comercial (aunque sea a final de temporada, en un momento en que la compañía titular, ante la escasez de público típica del verano, haya emprendido su gira veraniega).

Nacido en 1938, Jesús Campos comparte su trabajo como escritor con una serie de actividades dentro del campo de la creación, desde la poesía hasta la escultura y la pintura, desde ayudante de dirección hasta empresario. "Hasta ahora mis necesidades primarias las he cubierto trabajando como decorador."

J. C.—En «Nacimiento, pasión y muerte...» existen una serie de situaciones que se refieren de una forma muy concreta a una problemática española actual. Tras la visión de la obra he sacado mis propias conclusiones... Me ha parecido una obra casi autobiográfica...

CAMPOS.—Es autobiográfica en la medida en que es biografía nuestra. Quiero decir con esto que los elementos que definirían mi biografía no son distintos a los de varios millones de españoles y, lógicamente, son el reflejo de nuestra colectividad.

J. C.—Te has recreado en acontecimientos y situaciones muy concretos relacionados con el contexto español, sin embargo has intentado generalizar hacia un plano universal, con lo que ciertas situaciones han caído en la abstracción...

CAMPOS.—En esta función he querido exponer una visión general de la vida y una visión general de mi teatro. Pretendía, antes del estreno en septiembre de

«7.000 gallinas y un camello», darme a conocer como autor. A partir de aquí va a ser muy difícil encasillarme en una forma determinada de hacer teatro... Hay que tener en cuenta que siempre se tiende a encasillar la obra de un autor hacia tendencias muy concretas. Entonces, como mis obras son todas distintas entre sí, apenas si podríamos encontrar ciertos paralelismos en un par de ellas, el hecho de prestar mi atención a una situación concreta suponía el peligro de que toda mi obra se ajustara siempre a las mismas coordenadas, a la misma constante.

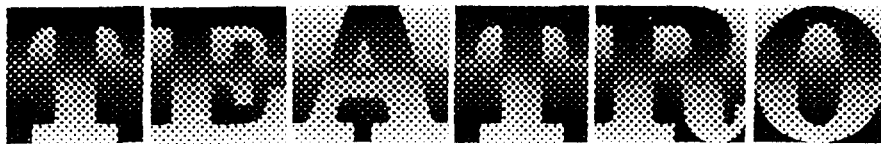
J. C.—¿Hasta qué punto crees que «Nacimiento...» supone una interpretación objetiva del hombre español de hoy?

CAMPOS.—No sé si es objetiva. Es mi forma de ver el mundo. Quiero decir que aquellos que la vean como yo, en cierta forma se verán identificados. Los que tengan interés en ver la sociedad de otra forma, entonces se sentirán molestos. Y esto es lo que suele ocurrir.

J. C.—Como autor, ¿permities en algún momento incluir en el texto las posibles aportaciones de los actores, surgidas durante los ensayos o les obligas a un respeto total al original?

CAMPOS.—Incluso hago rectificaciones durante los ensayos. Y, por supuesto, hay modificaciones realizadas por los mismos





actores. Lo que ocurre es que, en un principio, de una forma casi visceral e intuitiva, es algo que yo rechazo. Generalmente suele haber una razón, una necesidad de improvisación, de incluir aportaciones. Lo que cada vez veo más claro es que muchas de las fórmulas matemáticas que subyacen debajo de una creación teatral, porque creo que en el teatro existe mucha matemática, pueden verse quebrantadas con estas aportaciones. Incluso puede suponer un cambio en el resto de la fórmula. Hay veces que, debido a la efectividad de una frase, o a la capacidad de un elemento determinado, parece que se va a aclarar una situación. Esto te incita a aceptar la aportación... Pero las más de las veces hay algo que te dice que no... Puede parecer que, al rechazarlas sin dar una explicación concreta, estoy cerrado a este tipo de aportaciones, pero creo que puedo darte una respuesta convincente a mi postura: siempre hay un algo, en lo que yo no había pensado, que me confirma por qué aquello debe ser así y no de otra forma. Esto me obliga a que una vez montada la obra, me niegue a añadir elementos nuevos que no hayan surgido de un estudio de masa, sin una elaboración. Creo que cualquier modificación posterior al montaje puede perjudicar a éste. Los cambios hay que hacerlos volviendo al ensayo, no una vez realizado lo que podríamos considerar la conclusión final.

J. C.—Sin embargo yo entiendo que los resultados del teatro actual deben ser producto de una labor de grupo: autor, director, intérpretes... Entre todos ellos se pueden sacar siempre conclusiones muy beneficiosas que, sin duda, enriquecerían y clarificarían muchas situaciones. Un autor que a su vez hace el oficio de director no puede ser objetivo con sus obras...

CAMPOS.—Todo depende de lo que entendamos «por creación» y lo que pretendamos conseguir con ella. Yo creo que la objetividad en la creación es la esterilidad en la creación. Hacer una obra objetiva de una obra de arte, que debe ser totalmente subjetiva, es convertirla en algo estéril. La intervención de ese equipo, que en principio puede parecer una labor de tipo socialista, me parece un equívoco. Resulta que de donde proviene la distribución del trabajo de este equipo no es de un trabajo artesanal, que esto sí que

requeriría una labor social. El trabajo en equipo sería algo así como la copia de los moldes industriales en los que el director, junto con los obreros y los técnicos se dividen e imparten su labor y hacen productos o series de productos que indudablemente pueden tener una mayor o menor aceptación en el mercado en la medida en que estos elementos se realizan en serie y funcionan. Pero esto no tiene nada que ver con la búsqueda de la realidad, ni con la creación. De ahí sale la serie de los Grotowski, la serie de las imitaciones de Brecht, que no son sino series correctas, dignas, pero que nada tienen que ver con la creación de un Kafka, ni con la creación de un teatro campesino: ahí está la verdadera obra de autor.

J. C.—Sin embargo, sigo opinando que las aportaciones del actor pueden enriquecer el texto, aclarar su significado...

CAMPOS.—La aportación del actor es totalmente decisiva y fundamental. De hecho en el montaje de «Nacimiento...», hemos estado siete meses juntos confrontando día a día la idea que yo, como autor traía, y las que el actor me ofrecía a nivel de ritmo o de su propia personalidad. Estoy de acuerdo que se debe trabajar en grupo. Pero una cosa es la propuesta del autor y otra la contrapropuesta del actor, el enfrentamiento de la realidad física de la idea previa y la serie de manipulaciones que se realizan con los textos en el teatro actual. De repente llega un director que tiene que dejar su huella como director; un escenógrafo que tiene que hacerse notar como escenógrafo; un músico que tiene que justificar su presencia como tal... Todo esto supone llegar a la fórmula errónea de que el mejor autor, más el mejor director, más el mejor escenógrafo, más el mejor músico, produce el mejor espectáculo. Erróneo porque el arte no es un camino de perfecciones. Las cosas que son imperfectas, que entran dentro del subjetivismo de un hombre, que responden de alguna forma a la realidad, son las que crean ese producto imperfecto, pero que debido a sus imperfecciones nos aclaran muchas cosas que a lo mejor perfectamente no veríamos. Perfectamente conseguiríamos piezas muertas, piezas de museo que son las que encontramos con mucha frecuencia en el teatro. Obras que siempre decimos "están

muy bien", "muy serio", "muy importante", pero que no interesan, no hay quien las aguante, son un tostón.

J. C.—Todos estos factores que has abarcado en el campo teatral, ¿son producto de una evolución que partiría de tu trabajo como autor hasta desembocar en el campo de la dirección, y de éste a la escenografía y a la interpretación o, por el contrario son producto de una reflexión en torno a lo que crees debe ser tu auténtico trabajo?

CAMPOS.—En mis primeros comienzos fui ayudante de dirección y escenógrafo. Igual que en el campo de la plástica hacía esculturas, pintura y me interesaba el mosaico... He tenido un desarrollo paralelo en ambos campos.

Después de doce años de inactividad teatral, cuando inicié mis nuevos contactos con la escena, comienzo como autor. Lo que ocurre es que a raíz de que iba escribiendo y me enfrentaba con mi obra, me fui dando cuenta de que el texto era una parte que terminaba con la puesta en escena que, como bien sabes, es un elemento tanto o más importante. Yo he vivido muchas experiencias de textos que me interesaban y tras su puesta en escena se les había dado una interpretación y un sentido opuesto a la idea original. Con esto saqué una conclusión: si la puesta en escena podía modificar, para bien o para mal, en cualquier caso, siempre suponía un cambio del producto. Y para no caer en el peligro de ser interpretado independientemente de mi propio criterio decidí asistir a todo el proceso de creación. Se da la circunstancia, que casi se ha convertido en una moda, de que muchos directores afirmen que traicionar al autor es como un deber. Así es que decidí el "yo me lo guiso y yo me lo como", y los demás que hagan lo que quieran.

J. C.—Esto quiere decir que el «Taller de Teatro» que habéis formado planea exclusivamente el montaje de obras tuyas...

CAMPOS.—Este es nuestro primer montaje y es de una obra mía. Por supuesto que yo pienso seguir montando obras mías. Si mañana el grupo, o parte del grupo, decide montar otra cosa, puede hacer lo que quiera. Yo voy a hacer mi teatro, como ellos van a elegir sus obras y van a actuar su interpretación. La verdad es que acabamos de empezar, no he-