

Cuaderno de bitácora

Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú

Jesús Campos García

Fueron tres, entre otras, las circunstancias personales que influyeron en la escritura de *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú*; paso por alto otras de mayor calado, por su carácter general, como la circunstancia histórica –últimos años de la dictadura–, o el Nuevo Teatro emergente, cuya influencia es obvia, para centrarme en las peripecias de carácter personal.

Los dos primeros hechos se producen casi al unísono, y ambos abundan en lo mismo. Tras asistir a la representación de cierto espectáculo dirigido por quien tenía el encargo de poner en escena el que sería mi primer estreno, y aterrado por lo que allí vi, tomé la decisión de asumir la puesta en escena de mis obras. Algo que tarde o temprano habría hecho –pues finalmente hubiera comprendido que lo que realmente me interesaba del teatro era su concepción global–, y que aquella nefasta representación precipitó, a modo de caída del caballo en mi particular camino de Damasco.

Por otra parte, y en fechas muy próximas, la concesión del Lope de Vega a *7.000 gallinas y un camello* me pone contra las cuerdas en lo que respecta a mi anterior decisión, pues el premio implicaba su estreno en el plazo de un año. Poco tiempo para hacerme con el oficio, por más que ya contara con un cierto bagaje escenográfico dada mi profesión de interiorista, y algunos rudimentos de ortofonía, danza, improvisación, mimo y otras técnicas interpretativas, pues hacía tiempo que recibía enseñanza en diversos talleres. (Siempre tuve claro que no es posible crear propuestas teatrales sin el conocimiento del teatro en su globalidad). Y como no podía ser de otro modo, para aprender a dirigir me puse a dirigir; una osadía, aunque no mayor que la que cometí cuando me puse a escribir; que este es oficio de osados y no de doctos, por más que los negados para la creación quisieran convertirlo en materia reglada.

Nace así Taller de Teatro (un grupo, en principio, de actores, al que luego se incorporarían un grupo de rock y un cantaor flamenco); un proyecto que emprendí con el propósito de investigar cómo se decía entonces, aunque, en realidad, se trataba de aprender; sea como fuere, pronto aquello derivó hacia la creación de un espectáculo.

Se da la coincidencia, y esta sería la tercera circunstancia determinante, de que en esas mismas fechas viajamos a Nancy para asistir a su festival, algunos compañeros de un curso que impartía José Monleón junto a otros profesionales (Pepe Estruch, Marta Shinca, Pilar Francés, etc.), en el Instituto alemán. El encuentro con el teatro del mundo fue una experiencia inolvidable; conviene recordar que venía de una práctica teatral adocenada en la que imperaba la comedia burguesa, y en la que el histrionismo era sinónimo de cartón piedra. Enfrentarnos a la organicidad, al riesgo, a la diversidad, en definitiva, a aquel despliegue de compromiso vital y de imaginación, produjo en mí tal impacto que me obligó a replantearme mi concepción del teatro. Formulando entonces el propósito, aún vigente para mí, de que en lo sucesivo haría todo aquello que me viniera en gana, sin más limitación ni cortapisa que la de dar respuesta a las necesidades de la comunicación, obrando al margen de las modas, utilizando tanto unos códigos como los contrarios, sin más fin ni objetivo que el de conmover, y concediéndome para ello la máxima libertad en el empleo de recursos de todo tipo; y tal fue la amplitud del propósito que, para que no quedaran reductos inaccesibles, añadí, incluso seguir haciendo exactamente lo mismo que vengo haciendo hasta ahora; pues se trataba de alcanzar la libertad frente a un sistema, y no de convertirme en un moderno acelerado.

El trabajo se inicia, como ya quedó dicho, en régimen de taller, y por consiguiente, las escenas que fui proponiendo no respondían en lo más mínimo a un plan global, sino que eran ejercicios de distinta naturaleza que todos los componentes del grupo interpretábamos sin ningún tipo de sometimiento a las normales concordancias de edad o género. Nunca los textos se sometieron a debate asambleatorio, como era costumbre en otros grupos de la época; lo que no significa que no los modificara a la vista de los resultados.

Sin ser consciente de ello, el hecho de que todos representáramos el papel de todos, produjo una suerte de identidad colectiva que daba unidad a lo que eran retazos. Fue entonces cuando empecé a ver la posibilidad de armar una historia, pues, en definitiva, ahí había una historia, por muy antiargumental que pudiera parecer.

En cuanto a la forma, supongo que, con un mayor conocimiento, hubiera sido mayor la dificultad (el freno del canon, o lo creativamente correcto), pero la inconsciencia de los pocos años (treinta y cinco) me permitió sin mayor problema utilizar en un mismo espectáculo las claves del ritual, del sainete, del realismo mágico, de la comedia, del guiñol, del rock and roll, de la coral... y de cuantas formas y maneras me venían a la mano; lo que no siempre se produjo en el proceso de escritura, sino que, en ocasiones, fue la puesta en escena la que abrió el camino. Así, la presencia en el grupo de Enrique Morente, en principio prevista para que cantara la saeta en la escena de la Semana Santa, propició una suerte de flamenco en prosa con la que se resolvió la pesadilla. Ocurrió que, siguiendo el procedimiento por el que todos interpretaban a todos los personajes para así determinar la asignación, me sorprendió lo mal que Enrique interpretaba esta escena, y digo que me sorprendió, porque, en el resto de sus intervenciones, estaba de lo más eficaz; de haberla hecho poco más o menos, no lo habría pensado, pero era como si me demandara otras claves. Fue entonces cuando le pedí que la cantara, que llevara el texto a su terreno, y así se abrió un camino que tardamos seis meses en recorrer. Una empresa imposible de no ser por su tesón, su valentía y su gran capacidad creativa (muy pocos cantaores, por no decir ninguno, hubieran aceptado en los años 70 un encargo de esta naturaleza). Seis meses para apenas unos minutos, en los que el cante estaba entreverado con palabras balbuceantes, con las sirenas del bombardeo y con sus movimientos ralentizados.

Otro de los signos más relevantes que se originan durante la puesta en escena fue la distribución del espacio, su jerarquización. La construcción de un trono de Semana Santa, tamaño natural, nos dejó sin escenario; de forma que toda la representación se hace en precario; sólo la presencia de la Iglesia, ocupándolo todo, dispone de amplitud. También la necesidad de subir a los músicos en andamios establece una relación entre rebeldía y manipulación en

la escena del rock. Avances, incorporaciones lógicas y normales en todo proceso de puesta en escena, que en este montaje alcanzaban una mayor significación, o disponían de un mayor recorrido, gracias a lo abierto de la propuesta.

De hecho, la escena final en el patio de butacas no alcanzó su verdadera significación hasta que no se realizaron las primeras representaciones. Cuando el canto coral se individualizaba con la distancia corta, los pequeños reductos de luz en torno a los farolillos que portaban los actores iluminaron más de un abrazo emocionado entre quienes habían representado y quienes habían presenciado aquellas escenas de una historia común (claro que eran tiempos en los que se iba al teatro con un sentimiento de compromiso que propiciaba esta suerte de comunicación). Una historia, sí, imprecisa, apenas respunteada, pues su protagonista cambiaba en cada escena, entregando el testigo, como en una carrera de relevos. Y es que no era la historia de nadie concreto, sino la “historia de una generación”. Un espectador que pasó a saludarnos tras una representación fue el primero en enunciarlo así; aunque sin decirlo, todos teníamos muy claro que lo que representábamos no era la expresión del *yo*, sino del *nosotros*.