

VESTIGIOS EMOCIONALES

VESTIGES EMOTIONAL

Jesús CAMPOS GARCÍA

Autor teatral, director y escenógrafo

info@jesuscampos.com

Resumen: En este artículo se reflexiona en torno al concepto de *documento*, y su relación con el arte escénico; se distingue entre documentos creados con voluntad de dar testimonio de algo, y vestigios o ruinas, cuya finalidad nunca fue la de documentar, aunque, en última instancia, sirvan igualmente de testimonio. El autor defiende que el suyo no es *teatro documento* (en el sentido en el que lo definió Peter Weiss), ni tampoco, a excepción de una de sus obras, un teatro que se basa en la ficcionalización de hechos históricos ampliamente documentados; su teatro es el resultado de sus propias emociones y de las de sus contemporáneos, y el conjunto de sus obras, escritas entre los siglos XX y XXI, puede considerarse como la crónica emocional, o el vestigio emocional, de unos hechos que han tenido lugar en España desde el final de la dictadura franquista hasta nuestros días; idea que ejemplifica a través de tres de sus obras: *Es mentira*, *7.000 gallinas y un camello*, e ... *y la casa crecía*.

Abstract: This article reflects on the concept of document and its relationship with the performing arts; distinguishes between created will bear witness to something, documents and relics or ruins, whose purpose was never to document, although ultimately serve equally testimony. The author argues that his theater is no document (in the sense in which Peter Weiss defined it), nor, except for one of his works, a theater that is based on the widely documented fictionalization of historical facts; his theater is the result of their own emotions and those of his contemporaries, and all its works, written between the twentieth and twenty-first centuries, can be considered the emotional chronic, or emotional vestige of events which have taken place in Spain since the end of the Franco dictatorship to the present day; idea exemplified by three of his works: *It's a lie*, *7,000 chickens and a camel*, and ... *and the house grew*.

Palabras clave: Teatro Documento. Vestigio emocional. *Es mentira. 7000 gallinas y un camello. ... y la casa crecía.*

Key Words: Document theater. Emotional track. *Is a lie. 7000 chickens and a camel. ... and the house grew.*

1. INICIO

Lo que se ve a continuación son entradas de teatro. De teatro romano.



La primera de las tres la compré en Burgos por treinta pesetas, hace unos cuarenta años. No para ir al teatro –como ya podéis imaginar–, sino como pieza de colección. Desde muy joven he coleccionado arqueología. Ahora, menos, y siempre piezas provenientes de otras colecciones. Y es que en aquella época aun no éramos conscientes de que comprar arqueología estimulaba la excavación furtiva y el destrozo de los yacimientos. El anticuario que me la vendió no tenía muy claro lo que era, aunque me aseguraba que la habían encontrado en el teatro romano de Clunia, ruinas que estaban a media hora de camino de donde la compré. Tardé en encontrar en revistas especializadas imágenes de piezas similares y lo más parecido que encontré fueron los dos tejuelos griegos que veis a continuación; en ellos resaltan unas letras que sin duda hacían referencia al sector en el que debía acomodarse el espectador. No es que fueran exactamente entradas compradas en taquilla –generalmente los gastos de los espectáculos los costeaba el Estado–, sino que más bien cumplían la función de controlar desde los vomitorios los aforos de las cáveas respectivas. Y también para comprobar que el rango social de los asistentes se correspondía con el asignado a cada sector: *proedria* para senadores, *ima cavea* para

caballeros, *media cavea* para plebe libre, *summa cavea* para esclavos y libertos y el *matroneo* para mujeres. Es lo que he podido saber leyendo por ahí.

Ya se puede imaginar la emoción de tener en mis manos la entrada con la que siglos atrás alguien había ido al teatro, puede que a ver una tragedia, tal vez una comedia, aunque lo más probable es que fuera un espectáculo de “variedades”, que era lo que más se programaba. En cualquier caso –fuera teatro o no–, fue la imagen de este tejuelo lo primero que vino a mi mente cuando los profesores José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo me invitaron a participar en este seminario cuyo enunciado reza así: *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*. Vale que el tejuelo es anterior al siglo en cuestión, pero era un hilo que me invitaba a tirar de él para extraer algunas reflexiones. De ahí mi agradecimiento al SELITEN@T, por ponerme en el disparadero de pensar sobre estos temas y por darme después la oportunidad de venir aquí a contarles lo pensado.

El caso es que este vestigio de la actividad teatral aporta cierta información y me documenta los usos y costumbres de una época, al margen de que la intención de los que lo fabricaron o lo utilizaron nada tuviera que ver con el deseo de documentar nada. La pieza, como podéis comprobar (*mostrándola*), es un tejuelo de unos 3 cm. de diámetro, sin duda un trozo de vasija *sigillata* fabricada en el torno, rota y recortada para ser reciclada. Para este nuevo uso, sobre el engobe rojo de la *sigillata*, en una de las caras, se grabó torpemente con un punzón el número VI. “El reciclaje es tan antiguo como el hombre”, dice uno de mis personajes.

Y aquí me surgen algunas preguntas: ¿por qué mi afición a la arqueología?, ¿qué busco en los objetos del pasado? Probablemente datos en los que sustentar una ficción: quién rompió la vasija, quién la recuperó fabricando tejuelos, quién finalmente entró con esa entrada en un teatro. Situarnos en un tiempo anterior nos permite ampliar los límites de nuestro propio tiempo. Somos conscientes de nuestra finitud (nacemos y morimos en momentos concretos; ese es nuestro tiempo) y la historia nos da las herramientas para ampliar nuestro tiempo real con ese tiempo incierto e imaginado. Y no solo cuando recobramos el pasado, también cuando nos proyectamos hacia el futuro.

Tal vez eso explique de algún modo la pulsión histórica que se da en nuestros días (el discurso histórico, el gol histórico, las elecciones históricas, la derrota histórica, el éxito histórico, etc.). Intuimos que la historia la documentarán los hechos, los objetos,

los vestigios más impensados y, como quien tiene un hijo, planta un árbol o escribe un libro, todos queremos prolongar nuestra existencia más allá de los límites de nuestra propia vida. (La transcendencia que, al debilitarse las creencias tradicionales, busca otras estrategias). La historia nos amplía. Nos hace partícipes de una entidad mayor. (Por ese camino llegaríamos al panteísmo). Y nos amplía tanto cuando los documentos nos muestran el pasado, como cuando, a fuerza de generar documentos, nos vamos haciendo un huequecito en la posteridad. Qué tierno, ¿verdad?

Va pues de documentos. Hay dos tipos de documentos: los que tienen voluntad expresa de documentar (el acta, la crónica, el monumento conmemorativo) o los vestigios (restos, ruinas, fragmentos), que se generan al margen de nuestra voluntad. Y entre el blanco y el negro, toda la gama de grises. El documento artístico, o el vestigio artístico, estaría entre esos grises. Las emociones que se vuelcan en cuadros, esculturas, músicas o literaturas, cuyo fin inmediato es comunicar, quedarán como rastro de visiones del mundo. (Un valor que se acrecienta en el teatro, ya que al dramatizar, se concretan visiones contrapuestas). Y aunque nadie es consciente de que tiene un hijo, planta un árbol, o escribe un libro para perpetuarse... A saber.

Personalmente hago teatro, creo, por varios motivos: por jugar, por interpretar – o por reinterpretar– la realidad, por comunicarme con los demás, o porque no lo puedo evitar. Jamás por documentar, no se me ocurriría, lo que no significa que no documente: de algún modo.

El otro día oía decir al Papa Francisco que había que abrir la Iglesia a los divorciados. ¡Santo cielo! me dije: *Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura* ya es pasado. La obra trata de más cosas –no se preocupen, que no la voy a contar–, pero acaba con que la MUJER ha matado al marido y, cuando el amante le pregunta que por qué lo ha hecho, esta le responde:

MUJER.– ¿Pero es que no lo entiendes? Mientras siguiera vivo, estaríamos cometiendo adulterio. De nada nos valdría confesarnos. Siempre viviríamos en pecado mortal. En cambio, matándolo, no hay nada que temer. Haces un acto de contrición perfecto y se te perdonan los pecados.

Entonces no había divorcio. Solo al comienzo de los 70, con la presión social que había en torno al tema, tenía sentido un comentario así. Hoy no se entendería. Y es

justo en ese sentido ya periclitado –también en otros, la obra es alegoría de la censura– en el que podría decirse que la obra documenta una época. Ficcionalmente, emocionalmente, pero la documenta.

Llegado a este punto, toca pedir disculpas por extralimitarme. La convocatoria nos cita en el siglo XXI y, una vez más, saco obras de mi mochila del siglo XX. Y es que, al ser un autor de entrambos siglos, aunque mis ramas se extiendan por el XXI, mis raíces están en el XX, y no lo puedo evitar. De hecho, al tratar de elegir una obra sobre la que hablarles (mi condición de autor me capacita más para dar testimonio de peripecias personales que para ponerme a teorizar), pensé en mi último estreno (... y *la casa crecía*...), nada más reciente, pero enseguida vinieron a mi mente otras dos del pasado siglo (*Es mentira* y *7.000 gallinas y un camello*), pues entre las tres se documenta emocionalmente la historia de la que hemos formado parte. Cualquiera otra obra de las escritas o estrenadas últimamente podía haber servido como muestra para lo que nos ocupa. Todas documentan algo, todas por tanto dejarán vestigios emocionales de nuestras vidas: en *Naufregar en Internet* será la tecnología como metáfora de nuestro cerebro, la herramienta potenciando nuestras capacidades (aunque de esto ya hablamos aquí en 2003); en *Patético jinete del rock and roll* será la droga, las adicciones, incluida la adicción a vivir; en *Entremeses variados* será la violencia de género, aunque también el marco en el que se genera; en *Danza de ausencias* será la muerte y las distintas formas de afrontarla (un clásico de Medievo reescrito en nuestros días); y así podría seguir con otros estrenos (*La fiera corrupta*, *d.juan@simetrico.es* o las piezas breves editadas recientemente); todas dejarán su vestigio emocional y todas fueron escritas, estrenadas o editadas en el XXI, pero he preferido centrarme en las tres anteriormente referidas (pese a extralimitarme) porque el conjunto documenta un periodo (el de nuestras vidas) en su vertiente más colectiva.

Como se verá no estoy hablando del *Teatro documento* (mi teatro nada tiene en común con el de Weiss, de momento), ni del teatro documentado, para lo que tendría que referirme a *Gerberto de Aurillac. (La cabeza del diablo)*, única pieza documentada en el *corpus* completo de mis obras, sino que, como reza el título del seminario, trato de centrarme en *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*. Vamos, que salvo la licencia cronológica antes comentada (que no es menor), voy a tratar de ser disciplinado.

Es mentira con las dos Españas de la dictadura, *7.000 gallinas y un camello* en plena Transición, e ... y *la casa crecía* con la crisis de nuestro crecimiento exuberante, bien podrían ser, en su conjunto, mi crónica emocional de los últimos cincuenta años de nuestra historia. Faltaría una cuarta: *Diente por diente* (que va de desencanto y corrupción), de la que solo daré esta referencia por no haber sido estrenada ni editada. Jamás tuve el proyecto de ser cronista emocional de nada, pero salió así. Y es que esto va de hacer teatro, de jugar con situaciones conflictivas. Y para ello, nada como estar atento para captar los cortocircuitos que se puedan producir entre los archivos de la memoria.

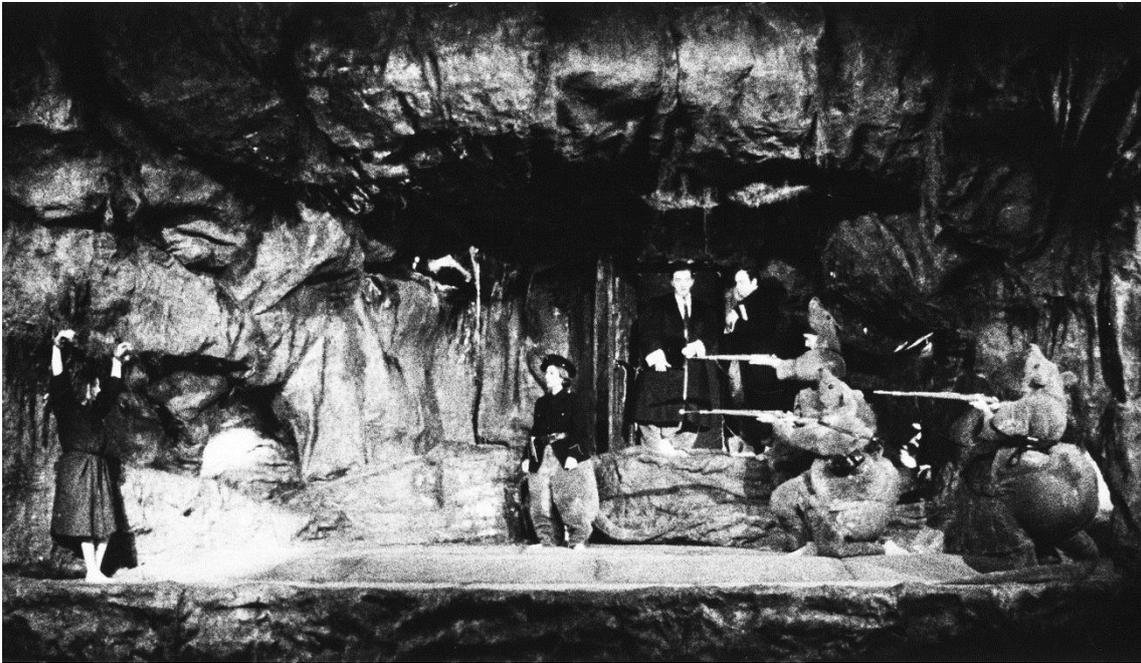
2. ES MENTIRA

Estábamos haciendo una instalación comercial –entre mis muchos oficios está el de la decoración de interiores, de hecho es de lo que he vivido toda mi vida– y, según demolíamos el local, vimos unas manchas en el techo, antiguas goteras que tratamos de reparar en previsión de que volviera a haber humedad una vez acabada la obra. Subimos al piso de arriba y allí encontramos, cuando conseguimos entrar, a una mujer encerrada en un piso vacío (no recuerdo que hubiera muebles) rodeada de ratas, cucarachas y bichos de todo tipo. Desolador. La hermana, que vivía un piso más arriba, aseguraba que estaba loca. Y era ella quien la daba de comer, quien la “cuidaba” y quien la mantenía encerrada. Denunciamos la situación y la internaron en una residencia. El piso lo alquilaron como ampliación del local que estábamos reformando, por lo que finalmente acabé “decorándolo”.

Una experiencia inolvidable que olvidé, hasta que años más tarde volvió a mi memoria. (Yo antes no escribía teatro, pero después sí.) A esto se le llamaba inspiración, aunque yo prefiero hablar de asociación de ideas; lo cierto es que, sin saber por qué, se había puesto en marcha el proceso creativo. Una mujer, encerrada por su hermana, convivía con ratas. ¿Con quién hablaba? ¿Con quién jugaba? Pues con las ratas. Y así comienza la obra. La situación no podía ser más teatral.

El recurso de las dos hermanas como encarnación de las dos Españas estuvo, al parecer, muy en boga, aunque eso lo supe después. Más inesperada fue la aparición de Santa Teresa. Con ratas humanoides, con una hermana que resulta ser rata, con un juez rata y un sacerdote rata, tanta sordidez demandaba elevación. Huelga decir que yo suelo

escribir al dictado de la obra, y que jamás renuncio a las asociaciones de ideas por muy disparatadas que puedan parecer. Ahí suele estar siempre la solución. Y la solución (teatralmente hablando) era el fusilamiento, como puede verse en la imagen siguiente.



Estábamos asistiendo a la pesadilla que vivía Matilde en la hora previa a su ejecución. Una ejecución sin nombres ni apellidos que finalmente resultó no ser tan anónima.

Aunque de pésima calidad, la obra se grabó (algo infrecuente en 1980), por lo que existe un video al que se puede acceder a través de mi página www.jesuscampos.com, lo que nos evita tener que desmenuzar la peripecia argumental. Sí comentaré cómo el posible traslado a la clínica para ampliar el negocio de arriba (aquí la acción se sitúa en el sótano) está tomado de la vida real, algo que me venía al pelo para contar cómo se dio un cierto relajamiento en las represiones dictatoriales con el fin de favorecer el desarrollismo; porque, sin ser el propósito inicial, lo que iba quedando claro es que la obra era una alegoría de la dictadura.

Tardé más tiempo en ser consciente de que la obra la había escrito unas semanas más tarde de que se produjeran los últimos fusilamientos del franquismo. A mí mismo me cuesta creerlo, había estado implicado en las protestas y manifestaciones, y era como si la obra perteneciera a una realidad distinta. Y creo que fue mejor así, pues de ha-

ber sido consciente, a buen seguro que la hubiera estropeado con referencias concretas, mientras que así, más sugerido, la eficacia dramática es muy superior.

Como ya dije anteriormente, refiriéndome al vídeo, la obra se estrenó en 1980. En dictadura no hubiera sido posible. Aun así, la sombra de las dos Españas se sentía como una amenaza cierta: de hecho, aún estaba la obra en cartel cuando se produjo el intento de golpe de Estado del 23F. Menudo susto.

Y esa mi crónica de la dictadura. Una crónica intuita, a la que ya solo se podrá acceder de un modo imperfecto a través del texto, o de la grabación, claros vestigios emocionales.

3. 7.000 GALLINAS Y UN CAMELLO

La segunda, *7.000 gallinas y un camello*, pudo haber sido el último estreno de los Teatros Nacionales en las postrimerías de la dictadura, si bien fue el primero de la democracia (el incendio del Teatro Español fue la causa de que se pospusiese el estreno), por lo que no solo es que refleje las vicisitudes del periodo, sino que, cronológicamente, bien podría decirse que transitó por la Transición.



También en esta obra hay un fuerte componente de peripecia personal. Yo había tenido una granja en un barranco de Almería, y eso me daba conocimiento del medio. Vamos, que conocía el paisaje humano del barranco, y a las gallinas, lo que me fue muy útil para dirigir las en escena. A los camellos solo los conocía de vista. El recuerdo de una pequeña peripecia rural ocurrida en aquel barranco fue el desencadenante.

(El texto y el reportaje fotográfico, únicos vestigios de aquel montaje –no existe video– están en la página web antes citada. También en dicha página puede accederse a un amplio “Cuaderno de Bitácora” en el que se relatan pormenorizadamente todos los avatares de la escritura y puesta en escena de la obra –incendio del Teatro Español incluido–, lo que me permite pasar directamente a lo que nos ocupa sin tener que contar la función).

La obra documenta, ya con su estrategia, la existencia de una censura que había que evitar. Lo usual era situar la acción en otro tiempo o en otro lugar, pero yo quería situarla en el “aquí y ahora”, por eso encomendé la comunicación de toda la carga crítica a los signos no verbales, en el convencimiento de que los censores serían más laxos en la lectura de las acotaciones, tal como ocurrió. Las dificultades, y no pocas, llegaron con la puesta en escena, pues ahí ya las intenciones quedaban más claras. El incendio del teatro, que a punto estuvo de abortar el estreno, y la muerte del dictador –todo en unos meses– culminó con el estreno de la obra en el Teatro María Guerrero.

Al margen de lo que puedan “documentar” las propias vicisitudes del estreno, lo más interesante, en mi opinión, es cómo la obra refleja, sin proponérselo, la incidencia de dos penetraciones del imperialismo económico norteamericano en la vida de dos personajes pequeño burgueses y su entorno rural. Por una parte, tras la II Guerra Mundial, y como respuesta a una alarmante carencia de proteínas animales, en Norteamérica se había desarrollado extraordinariamente la avicultura, un sistema de ganadería industrial que llegaría a España una década más tarde, con el desarrollismo. El negocio avícola, tal como aquí se producía, era seguro para las multinacionales que vendían las aves, para las granjas reproductoras o incubadoras, y también para los fabricantes de piensos o de jaulas; no así para los nuevos granjeros –oficinistas, aventureros y desesperados; rara vez campesinos, al menos al principio–, que entre epidemias y fluctuaciones del mercado con frecuencia se veían abocados a la autoexplotación.

Por otra parte, también desde Norteamérica, la “fábrica de sueños” daba respuesta a la alarmante carencia de expectativas que existía en el mundo tras la contienda fabricando la ficción enlatada que a diario consumíamos en programa doble. Hasta que llegó el cine de carne y hueso. El rodaje de la película *Lawrence de Arabia* puso a la ciudad patas arriba y, lo más sorprendente, la dejó llena de camellos. Trescientos camellos que era más caro repatriar a Marruecos que buscarles alguna utilidad (unos acabaron en el matadero, a otros se les veía arando en los bancales y a algunos se los llevaron a la Casa de Campo de Madrid).

Avicultura y cinematografía, gallinas y camellos, realidad y ficción de un presente transitando entre el pasado y el futuro. De ahí que la representación, que transcurre en una granja, se inicie en una sala de conciertos con una orquesta de cámara interpretando *La Primavera* de Vivaldi, la misma música que se les pondrá a las gallinas para que mejoren la producción y que, finalmente, será un grito liberador en un espacio vacío.

4. ... Y LA CASA CRECÍA

Ya de lleno en el siglo XXI, la casa nos crece de forma desorbitada. La escenografía, cuya función suele ser ilustrativa, se convierte en espacio dramático, cuando al palacete burgués le da por crecer, convirtiéndose así en el desencadenante del drama. La obra, por tanto, es igualmente alegórica, y de algún modo hace referencia al mundo y su sobreexplotación, un mundo que nos ha sido dado –todo facilidades– pero que no obliga a entrar en una espiral acumulativa que, como todo sistema piramidal, conduce a su autodestrucción. Menos basada en peripecias personales que las anteriores, aunque mínima, también mi afición al coleccionismo y mi profesión de decorador de interiores me da soporte para adentrarme en este territorio, y ya de paso hacer algo de autocrítica.



En cuanto a su argumento, también aquí me resisto a contar la obra (tanto el texto como el reportaje fotográfico están en www.jesuscampos.com; el vídeo lo estará). Y no seré yo quien destruya la verosimilitud de un sistema de signos –verbales y no verbales– que se articulan creando una realidad paralela. Una realidad desquiciada, para poner en cuestión nuestra no menos desquiciada realidad. Además, se da la circunstancia de que, como acabo de decir, la obra se expresa fundamentalmente a través de la casa en crecimiento; traducir a palabras su monumentalidad, su organicidad, no sería posible ni eficaz.

Los protagonistas sí son más fáciles de describir. O de intuir en la realidad a partir de su reflejo en la obra. Si imaginamos a una pareja a la que, cuando compró su piso, le ofrecieron una hipoteca lo suficientemente holgada como para que se comprara también los muebles y el coche, y luego, cuando la tiene ya casi pagada, le sorprende la crisis y, al no poder hacer frente a las cuotas, lo pierde todo por completo, tendríamos un caso muy similar al de nuestros protagonistas. De hecho, de haber escrito una comedia realista, ese podría haber sido el argumento. Pero hice una comedia “jardiesca” y así la cosa se complica. No obstante, si la exprimimos, el zumo es ese. Y así, por fortuna, lo entendieron los espectadores, a los que hablándoles de Tara y “lo que el viento se llevó, o debería haberse llevado o tendría que llevarse de una vez por todas”, sabían que estábamos hablándoles de ellos.

Hay otras tramas y otros referentes. Nuestros protagonistas ya habían sufrido la estafa de las preferentes y habían comprado sellos de la “pirámide” de AFINSA. También retumban las guerras periféricas, esas que se hacen lejos para no molestar al primer mundo con el ruido y el polvo de los bombardeos. Vamos, que es como leer el periódico, solo que de otra manera. Y aquí las páginas económicas cobran una importancia infrecuente en nuestro teatro, llamando así a las cosas por su nombre; pues aunque el poder se manifieste a través de la imposición ideológica o del más expeditivo uso de la fuerza, la verdadera naturaleza del poder es económica. Por eso, cuando la comedia llega a su trágico final, solo una cosa quedara clara y es que, al margen de la destrucción de lo construido o de la incertidumbre a la que se ven abocados nuestros protagonistas, el poder continuará, o, como se proyecta sobre las imágenes finales de la guerra: “Continuará, el negocio continuará”.

5. PARA TERMINAR

Y estos son los vestigios que se podrían encontrar si alguien escavara en mi teatro. Así viví tres momentos cruciales de nuestra historia reciente. Esa fue, o esa ha sido mi visión del mundo que me tocó vivir. Quede claro que nunca fue mi propósito dar fe de nada, ni documentar nada, entre otras razones por que soy muy consciente de la naturaleza efímera del teatro, y de que ya solo el cambio de los receptores a los que la obra se dirige, cambiaría su significado. Pero nos hemos reunido aquí para reflexionar sobre la capacidad del teatro para documentar y mi “humilde” conclusión es que de nuestro trabajo solo quedarán vestigios, aunque eso sí, vestigios emocionales.