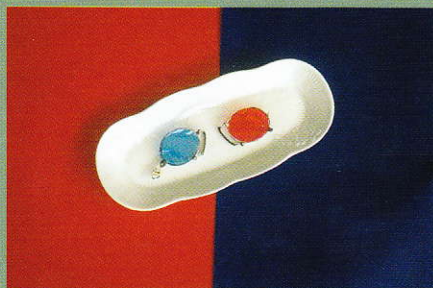


José Romera Castillo

TENDENCIAS ESCÉNICAS  
AL INICIO DEL SIGLO XXI



VISOR LIBROS

JOSÉ ROMERA CASTILLO (ed.)

CON LA COLABORACIÓN DE  
FRANCISCO GUTIÉRREZ CARBAJO  
. IRENE ARAGÓN GONZÁLEZ

# TENDENCIAS ESCÉNICAS AL INICIO DEL SIGLO XXI

Actas del XV Seminario Internacional del Centro  
de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías

Madrid, UNED, 27 al 29 de junio de 2005

VISOR LIBROS

# La creación escénica de Jesús Campos en el panorama teatral de principios del siglo XXI

Berta Muñoz Cáliz  
*Centro de Documentación Teatral*  
berta.munoz@inaem.mcu.es

## 1. Introducción

El inicio del siglo XXI se nos presenta marcado, en opinión de distintos filósofos, historiadores y otros estudiosos, por el signo de la postmodernidad, término controvertido y lleno de contradicciones donde los haya, en consonancia con el propio concepto al que intenta definir; ya se entienda como superación, afirmación, confirmación, legitimación o diferenciación de la modernidad, y tanto si se considera que se trata de una auténtica nueva etapa histórica claramente diferenciada de esta o como si se entiende como una moda pasajera, en cualquier caso, tanto sus paladines como sus detractores parecen estar de acuerdo en admitir que vivimos una etapa marcada por la influencia decisiva de los medios de comunicación, el auge de nuevos modelos económicos y el desencanto ante el proyecto de la modernidad.

En el intento de perfilar las líneas maestras del teatro de este período, se ha dicho que la globalización y el auge de los festivales internacionales han traído consigo espectáculos con predominio de los signos no verbales; el relativismo ideológico que acompañó al fracaso de los proyectos utópicos, inspirados en las ideas de universalidad, racionalidad, verdad y progreso, propias de la modernidad, desembocó en el descrédito del arte socialmente comprometido y en la pérdida de fe en la capacidad del arte para incidir en la sociedad, así como en la recrea-

ción manierista en las formas y la exaltación de los aspectos lúdicos de las obras de arte; el escepticismo ante cualquier sistema estructurado de pensamiento dio lugar a obras que buscaban la incoherencia, la fragmentación y la asistematicidad en todos sus órdenes, donde la única estructura consistiría en una proliferación caótica de imágenes inconexas que harían imposible la lectura lógica y lineal, y, en consecuencia, la construcción de sentido.

Si bien todos ellos son aspectos a tener en cuenta a la hora de entender el teatro español de principios del siglo XXI, una visión más o menos superficial de este complejo momento histórico que nos ha tocado vivir parecería señalar como paradigmáticas a aquellas obras que mejor se ajustan a estos rasgos caracterizadores y excluir de este contexto a aquellos creadores que continúan dando un valor primordial a la palabra en el conjunto de los signos escénicos, que no renuncian al compromiso con la sociedad de su tiempo y que se sirven para sus creaciones de estructuras dramáticas enraizadas en la tradición, rechazando la fragmentación como método compositivo de las mismas. El autor que nos ocupa, Jesús Campos, parece ajustarse a este perfil de creador cuya obra se situaría al margen de los rasgos definitorios de la postmodernidad, entendida de una forma hartamente limitada. No obstante, otros rasgos no menos significativos de su obra enmarcan claramente el conjunto de su creación en este contexto, entendido en un sentido más amplio, como plataforma cultural compartida, en la que los creadores y la propia sociedad han de actuar, y no como una toma de partido ni como un conjunto de opciones estéticas, tal como trataríamos de exponer a continuación.

En realidad, cualquier intento de definir el teatro del período histórico en el que estamos inmersos pasa por destacar como característica primordial su diversidad de temáticas y estéticas, la convivencia de formas heredadas de la tradición y formas innovadoras o renovadoras, sin que ninguna de ellas pueda erigirse en forma canónica, dado que el vacío de normatividad y el consecuente relativismo —o, en todo caso, la pluralidad de cánones— son precisamente rasgos propios de esta era<sup>1</sup>. Así, si la búsqueda de públicos internacionales y el énfasis en

<sup>1</sup> Así, W. Floeck señala que «en efecto, la pérdida de la fe de la posmodernidad en la existencia de valores y normas objetivas y universalmente válidas ha permitido y provocado no sólo un relativismo ideológico, sino también un relativismo estético

los signos no textuales es un signo definitorio del teatro actual, también es cierto que estas formas conviven con otras en las que hay un claro predominio de la palabra, tal como ha señalado Manuel Pérez en sus estudios sobre el teatro español actual, quien distingue entre *formas de la espectacularidad*, *formas de la dramaticidad* y *formas de la textualidad* (2002)<sup>2</sup>. Frente al rechazo del compromiso sociopolítico y el neoconservadurismo de un sector del arte actual, buena parte del teatro español más reciente tiene un importante componente comprometido, tal como ha demostrado Wilfried Floeck (2004a, 2004b). En cuanto a la presencia de estructuras y elementos procedentes de la tradición, hay que advertir igualmente que la revisión y la recreación de los géneros tradicionales son precisamente prácticas que pueden considerarse paradigmáticas de este período<sup>3</sup>.

Centrándonos en el autor que nos ocupa, a lo largo de su ya extensa trayectoria, Campos ha llevado a cabo una continua indagación en las formas dramáticas y escénicas heredadas de la tradición, a las que ha sometido a revisión desde una óptica plenamente contemporánea.

marcado por la heterogeneidad y la yuxtaposición de estilos múltiples» (1999, pág. 162). Desde otra perspectiva, esta convivencia de estilos y lenguajes no sería sino una implementación de la *simultaneidad* de tendencias artísticas iniciada a partir de la modernidad y presente a lo largo de todo el siglo XX, tal como señala en su conferencia Ángel Berenguer.

<sup>2</sup> Recordemos que Alfonso de Toro distingue igualmente cuatro modelos representativos del teatro postmoderno: *teatro multimedial e interespectacular*, *teatro gestual y kinésico*, *teatro de deconstrucción* y *teatro restaurativo tradicionalizante o historizante deconstruccionista* (1990). Para W. Floeck, los dos primeros modelos sugeridos por De Toro no parecen representativos del teatro español actual; por el contrario, «el teatro español actual está claramente marcado por una revalorización de la expresión verbal y por una autonomía creciente del texto dramático» (Floeck, 1999: 158).

<sup>3</sup> Según Patrice Pavis, «sería un error pensar que hay un conflicto abierto entre la tradición teatral y el teatro postmoderno. La relación no es conflictual sino, por el contrario, de coexistencia pacífica, de tolerancia» (1990: 246). Así mismo, refiriéndose a la novela española actual, Joan Oleza señala que hay una forma de entender la postmodernidad que postula la necesidad de recuperar el diálogo con la tradición, incluida la de la propia Vanguardia («La disyuntiva estética de la postmodernidad y el realismo», *Compás de Letras*, 3, 1993: 113-126). Por su parte, Floeck afirma que «La posmodernidad se ha liberado de la exigencia de innovación estética de la modernidad y sobre todo de la vanguardia histórica. En lugar de una innovación permanente, propaga la disponibilidad simultánea de todas las formas y tradiciones, incluso las formas realistas más tradicionales» (1999: 162).

La complejidad barroca de sus estructuras, la deconstrucción que lleva a cabo de los géneros tradicionales, el juego entre ficción y realidad que plantean sus textos, su tratamiento no convencional del tiempo y del espacio, o su predilección por aquellos temas que nos sitúan ante interrogantes sin resolver permiten afirmar que la suya es una producción claramente representativa de este período de cambio de milenio. Así mismo, el gusto postmoderno por aquellos materiales de la tradición relegados al consumo popular y marginados de los cánones literarios (el sainete, presente en muchas de sus obras; el cine «cutre» americano, que el autor cita como una de sus fuentes en el programa de mano de *A ciegas*; la iconografía popular y carnavalesca de la que se sirve en la escenificación de *Danza de ausencias*; la intriga policíaca, presente en *Naufregar en Internet*, e incluso su utilización de elementos de la ya desprestigiada «comedia burguesa de evasión» de los años cincuenta, como sucede en *Triple salto mortal con pirueta*), y su rechazo por las fórmulas que teóricos y estudiosos del teatro postmoderno —paradójicamente— han convertido en canónicas (la fragmentación y la elipsis, fundamentalmente), no dejan de ser características propias de este complejo fenómeno. A continuación, haremos referencia a los espectáculos estrenados por Jesús Campos en estos primeros años del siglo XXI.

## 2. *Naufregar en Internet*

Buena muestra de lo dicho hasta ahora es *Naufregar en Internet*, obra estrenada a finales de 1999<sup>4</sup>, publicada en 2000 y galardonada al año siguiente con el Premio Nacional de Literatura Dramática<sup>5</sup>. Si exceptuamos la breve escena que le sirve de prólogo —que en su forma

<sup>4</sup> Estrenada el 27 de noviembre de 1999, en el Aula de Cultura CAM, de Alicante, dentro de la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, interpretada por Francisco Vidal, con dirección y espacio escénico del autor.

<sup>5</sup> Estos primeros años del siglo XXI son para el autor especialmente proliferos en reconocimientos hacia su labor, pues además de concedérsele en 2001 dos de los más importantes premios de escritura dramática en lengua española: el Nacional de Literatura Dramática y el Tirso de Molina, en 2003 recibe un homenaje del Festival Internacional de Teatro Experimental de El Cairo (Miras, 2003).

escrita se reduce a la acotación inicial—, se podría afirmar que esta obra está construida sobre el esquema clásico de las tres unidades. No obstante, su estructura se aleja en muchos otros aspectos de lo que entendemos por una composición tradicional. Así, por ejemplo, el esquema clásico que articularía la obra en presentación, desarrollo, intensificación, clímax y desenlace, es transgredido mediante la presentación de los hechos en un acto único en el que la acción no parece avanzar de forma clara en momento alguno. Para reconstruir la trama argumental, el espectador ha de guiarse por las conversaciones telefónicas de Daniel, el protagonista, con personajes que no llegan a aparecer en escena y de los que desconocemos si son reales o imaginarios, así como por los soliloquios de este frente al espejo y por la evolución visual de la escenografía. En apariencia, los datos que recibe el espectador apenas guardan vinculación entre sí e incluso resultan contradictorios, pues, por una parte, los soliloquios nos revelan que está intentado ocultar algo cuando habla con los demás; por otra, su memoria, como la de cualquier ser humano, actúa de forma caprichosa y selectiva, negando en un primer momento datos que después resultan ser reales; además, la maraña de cables que, conforme progresa la acción, va poblando la escenografía, acaba por desconcertar a unos espectadores que han de participar de forma muy activa en la reconstrucción de la historia.

Esta forma en que el autor dosifica y suministra la información se podría entender como un ejercicio de virtuosismo constructivo al modo de las estructuras policíacas —que a su vez son aquí evocadas y, de algún modo, parodiadas, a través de la silueta dibujada sobre la escenografía y la aparición del Comisario, entre otros elementos—, en la que casar las piezas del puzzle se convierte en la tarea principal del espectador. Sin embargo, estamos lejos de situarnos ante un mero juego formal que se resuelve conforme a las reglas de la lógica; por una parte, la confusión, la perplejidad y la dificultad que experimenta el espectador a la hora de reconstruir la situación expresan de forma coherente la confusión y la perplejidad de un personaje que ha estado intentando ocultar a los demás y a sí mismo una realidad que le cuesta comprender y que tampoco le es fácil aceptar. Por otra, la presencia de lo irracional y onírico —la Loca de los Duelos—, mezclados con lo cotidiano —la mujer del protagonista y su hijo—, lo disparatado —la prima Justi—, lo trascendente —como acaba por revelarse la figura

del Traumatólogo— y lo metaficcional—el Comisario— nos sitúa ante una historia que, a diferencia de las obras del género policiaco, no puede ser reducida a las leyes de la lógica racional. La contradicción entre los distintos discursos y su presentación a través de múltiples diálogos con personajes que van desvelando distintas facetas de una realidad poliédrica y compleja responde a la quiebra postmoderna de los principios de realidad y de objetividad, al igual que sucede con ciertas estructuras compuestas por yuxtaposición de secuencias breves. El virtuosismo del autor, en este caso, ha consistido en mostrar esta realidad poliédrica a través de una estructura unitaria.

La complejidad para reconstruir la historia va acompañada de la dificultad de interpretar el espacio en el que esta transcurre; un espacio aislado y vacío, alejado del realismo escénico, cuyo único vínculo con el mundo exterior lo constituyen unos pocos artilugios técnicos como el teléfono, los cascos inalámbricos o la pantalla del ordenador. A medida que avanza la acción, dicho espacio irá poblándose de cables de teléfono y de ordenador, no siempre conectados a estos aparatos, creándose, como se dijo, una maraña que materializa la confusión mental del protagonista. Los cables que en muchos casos no conectan sino con el vacío van cobrando así nuevas significaciones, y de posibles vínculos electrónicos pasan a ser vínculos emocionales del personaje. En efecto, a lo largo de la representación, el espectador tiene noticia de las adversidades que acosan a Daniel (la pérdida del control de su empresa, el deterioro de sus relaciones familiares, o la merma de su memoria y de sus facultades físicas), que culminan con la pérdida de su reputación; de ahí su intento de incorporarse a esa otra memoria colectiva en la que se ha convertido la red y que viene a ser un modo de trascendencia; una trascendencia propia de un tiempo en el que coexisten de forma natural realidad cotidiana, realidad ficticia y realidad virtual.

El propio título de la obra, *Naufregar en Internet*, anticipaba la idea de la desubicación de su protagonista, quien no navega, sino que zozobra, en el *no-lugar* por excelencia del hombre contemporáneo. También la ubicación temporal es imprecisa: la confluencia caótica de presente y pasado que se agolpan sin orden en la mente del protagonista sitúan la obra en la acronía de un tiempo que es presente y pasado a la vez, como la propia memoria de Daniel, y que corresponden al tiempo subjetivo de la vivencia psíquica del personaje. *Naufregar en Inter-*

*net* se ubica, por tanto, en el no-lugar y el no-tiempo que corresponden al estado mental del protagonista. La «simultaneidad sincrónica», el «tiempo atemporal» o el «espacio desterritorializado» que se ha dicho caracterizan a la era postmoderna<sup>6</sup>, aquí, irónicamente, forman parte del espacio virtual al que desea trasladarse Daniel, pero también definen el estado en que se encuentra su cerebro en los últimos momentos de su existencia. Como vemos, aun ateniéndose a las unidades de tiempo, espacio y acción, el autor ha creado una estructura muy alejada de los moldes convencionales (cf. Campos, 2004b).

### 3. *Danza de ausencias*

Espacio simbólico es también el escenario itinerante de su siguiente espectáculo, *Danza de ausencias*, estrenado en el Festival de Otoño de 2000<sup>7</sup>, en una nave del Museo del Ferrocarril de Madrid que fue transformada en cuatro espacios contiguos para la representación de los cuatro monólogos que componían el espectáculo. En dichos monólogos, los personajes se enfrentaban al tránsito final, acompañados de un público que se trasladaba de una sala a otra, en un «paseo insólito y macabro», tal como señaló Javier Villán (2000). La representación, con su carácter itinerante, se iniciaba ya en los andenes de la estación, junto a los trenes que evocaban la idea del viaje, cuando los personajes que representaban a la Santa Compañía conducían a los espectadores a la primera sala, en una acción parateatral con la que daba comienzo el espectáculo.

Inspirada en la *Danza General de la Muerte*, también su dispositivo escénico evocaba los escenarios itinerantes del Medievo. La representación escénica del tránsito que supone la muerte se articulaba, pues, mediante los distintos escenarios en los que transcurrían las cuatro «danzas»: desde el tradicional escenario a la italiana, en el que se re-

<sup>6</sup> Gutiérrez Carbajo (1998: 44). A su vez, este estudioso toma estos términos de Beck (1998) y Castells (1998).

<sup>7</sup> Estrenada el 30 de octubre de 2000, en el Museo del Ferrocarril de Madrid, dentro del Festival de Otoño, interpretada por Claudia Gravi, José Lifante, Mario Vedoya, Maite Brik, Teresa Vallejo, Goyo Pastor y Francisco Pacheco, con dirección y espacio escénico del autor.

presentaba la *Danza para violín y revólver*, hasta el escenario circular, gélido y blanco, de la *Danza de la última pirámide*<sup>8</sup>, con la que concluía la representación, cruzando por la pasarela con espectadores a ambos lados en que tenía lugar la *Danza de los veraneantes*, o el escenario angular y distorsionado de *Danza de la chatarra*. Cuatro espacios en los que el espectador contempla los desenlaces de cuatro vidas, cada una expresada con un lenguaje acorde con el personaje que la protagoniza: comedia elegante para la violinista, drama realista para el anciano abandonado, sainete costumbrista para el chatarrero que se niega a comprar arte contemporáneo, y tragedia clásica para la aristócrata que construye y destruye sucesivamente su propio mausoleo<sup>9</sup>. Cuatro formas de entender el mundo que concluyen de manera coherente con lo que supuso su paso por él, y que se igualan finalmente en los tránsitos, prácticamente idénticos en todos los actos, pues, tal como señaló Ángel Berenguer (1994) en su prólogo a esta obra, «el encuentro con la muerte (invocada, ignorada o retrasada) es el acto más igualitario y original que experimenta todo ser humano».

El autor aborda, pues, un tema incómodo; se diría que el tema incómodo por excelencia en una sociedad que parece haberse negado a reflexionar sobre él, tal como escribió en el programa de mano de la representación («la expectativa de la muerte no es un buen estímulo para el consumo»). De ahí la necesidad de remontarse al Medioevo, etapa a la que se remontan las representaciones iconográficas que aparecen evocadas en el espectáculo, además de recuperar de algún modo la idea manriqueña de las vidas como tránsitos hacia la mar «que es el morir». No obstante, desaparece el carácter didáctico presente en las piezas medievales mediante la presentación de unas vidas en absoluto ejemplares, ni como modelos a seguir, ni como advertencias para actuar en sentido contrario; el autor se limita a enfrentar a los personajes con su conciencia. «Estas piezas, meros juegos teatrales, carecen del carácter aleccionador, cuando no amenazante, que tuvieron sus pre-

cursoras de antaño», y su intención no sería otra que la de «reconciliarnos con lo inconveniente», señaló en el citado programa de mano. Ni los personajes, ni la propia mirada del autor sobre ellos, ni la puesta en escena —calificada por la crítica como «valiosa propuesta de vanguardia» (Vizcaino, 2000)— pueden concebirse al margen de la contemporaneidad. Al igual que en *A ciegas* Campos construía un auto laico o «bufo» a partir del auto sacramental (Santolaria, 1998), en este caso, tal como ha señalado Pérez, se conjugan el carácter tradicional del tópico abordado con la contemplación del mismo desde una mentalidad plenamente contemporánea (1997: 15-16).

Dos años después, la obra se reponía en un escenario a la italiana, con una concepción escénica mucho más sencilla y minimalista, con el título *De tránsitos*<sup>10</sup>. Si en el montaje anterior el desplazamiento conjunto de actores y público destacaba el carácter igualador y colectivo de la muerte, este montaje alternativo reformaba la situación de soledad de los personajes en escena y el carácter necesariamente solitario e íntimo de sus últimos momentos. El espacio en tránsito del montaje anterior quedaba ahora convertido en un espacio mínimo, a punto de desaparecer, al igual que los propios personajes, y de fundirse con la cámara negra en la que se llevaba a cabo la representación, tal como sucedía al final de cada escena. También en este caso la crítica destacó su teatralidad, al calificarlo como un espectáculo «de hondura literaria y poderosa teatralidad engastada en una tradición escénica que juega a bailar con los contenidos metafísicos; puro teatro, en fin» (García Garzón, 2000).

#### 4. *Patético jinete del rock and roll*

Su siguiente espectáculo, *Patético jinete del rock and roll*<sup>11</sup>, sucedía igualmente en un espacio sobrio y minimalista. Recordemos, para

<sup>8</sup> El texto de esta «Danza» ha sido editado de forma asilada por Virtudes Serrano (2004) en su antología de teatro breve español.

<sup>9</sup> Asimismo, Ángel Berenguer (1990) definió estos textos como «un material de enorme polisemia en el que se conjugan viejas tradiciones y visiones actuales del tópico terrible que inspiró las danzas de la muerte».

<sup>10</sup> Estrenada el 8 de marzo de 2002, en el Teatro Moderno de Guadalajara, interpretada por Maite Briki, Jesús Campos y Goyo Pastor. En febrero de 2003 se representó en la Sala Fernando de Rojas del Círculo de Bellas Artes de Madrid, sumándose José Francisco Pacheco y Silvia Peleija a este reparto.

<sup>11</sup> Estrenada el 21 de diciembre de 2002, en el Teatro Principal de Ourense, con interpretación de Miguel Palenzuela y Paco Cecilio, y con dirección y espacio escénico del autor. El texto de esta obra había sido galardonado el año anterior con el Premio Tirso de Molina.

quienes no conozcan la obra, que en ella se aborda el conflicto generacional entre un padre, formado intelectualmente en la cultura *hippie* y el mayo del 68, y su hijo, representante de la generación más pragmática y conservadora que sucedió a aquella. El espacio escénico, el interior de una casa del año 2030, apenas mostraba elementos futuristas, decisión que respondía a la visión del futuro expresada en la obra: a un futuro colectivo que se imaginó poblado de artilugios fantásticos y de peripecias extraterrestres, el autor opone un futuro individual en el que los protagonistas se enfrentan a los problemas propios de la vejez y de la condición humana. De ahí que, al margen de los elementos mínimos que servían para ubicar la acción en una casa de un futuro no muy lejano (ciertos muebles y electrodomésticos, las luces que se accionan de forma automática o el espacio diáfano con paredes traslúcidas), el resto de elementos, vestuario incluido, fueran prácticamente iguales a los que utilizamos hoy en día. A su vez, esta austeridad escénica contribuía a incrementar la fuerza expresiva del final, en el que Anselmo, incapaz de moverse sin bastones, nos traslada con su mente a un escenario de rock, de forma que el espacio cobraba, una vez más, un significado simbólico.

A diferencia de otros textos del autor, en los que la dramaticidad es un elemento de primer orden, en este caso, los conflictos reciben un tratamiento minimalista (se reducen a pequeñas peleas por motivos insignificantes, como la negativa de Federico a dar a su padre el chocolate que este reclama, o la disputa en torno a la tesis que aquel abandonó hace treinta años) y, en cambio, cobran importancia los fragmentos narrativos. Los monólogos narrativos son el último recurso de un personaje sin futuro, ni apenas presente, que sólo cuenta con una acumulación de experiencias pasadas —algunas personales e íntimas, otras comunes a sus compañeros de generación— a las que necesita salvar del olvido. Al mismo tiempo, estas narraciones se encuentran con la oposición de Federico, que se niega a escucharlas por considerarlas inútiles o perjudiciales, lo que dota de cierta dramaticidad a estos fragmentos. Dos formas de enfrentarse al pasado opuestas y complementarias —la voluntad de olvidarlo por parte del personaje más conservador y la necesidad de recuperarlo y de trascenderlo que siente el personaje más idealista—, que representan actitudes existentes en la sociedad actual, más inclinada hacia la primera de lo que pudiera parecer a simple vista y reacia a recordar

temas tan incómodos como el de los estragos de la droga en la generación de Anselmo.

Si bien en este caso el género del que parte la obra es el de la comedia, tal como puede apreciarse en el humor que surge de los continuos desencuentros entre Anselmo y Federico o en su carácter de *pieza bien hecha*, tanto la reflexión sobre el pasado, como la significación simbólica que cobra el espacio o la humanidad de la relación que se establece entre los personajes la alejan en gran medida de dicho género. Tal como ha señalado Julio Huélamo, en esta obra, como otras del autor, se puede apreciar un especial interés por indagar en aquellos aspectos de la existencia que la sociedad actual parece decidida a ocultar o a banalizar (2003).

### 5. *La fiera corrupta*

El tema de la droga vuelve a aparecer, ahora con un tratamiento muy distinto, en la obra para adolescentes *La fiera corrupta*<sup>12</sup>. Construida en forma de escenas breves en las que se alternan el lenguaje realista y el del cuento maravilloso, en ella el autor pretende alertar a unos espectadores anclados aún al universo mágico que corresponde a la infancia, con sus desenlaces siempre felices, sobre una realidad, la del consumo de drogas, regida por leyes que poco tienen que ver con la fantasía.

Buena parte de los elementos de la representación situaban la acción en el terreno fantástico del cuento, como los personajes del Príncipe, el Chambelán, el Viejo Consejero, el Caballero, el Dragón o el propio San Jorge, entre otros, así como la combinación de actores y marionetas, o el espacio escénico en el que transcurre parte de la obra. Este último incluía un dispositivo transformable que, dependiendo de las escenas, funcionaba como Palacio real, tablado de marionetas, parque, discoteca o alcantarilla. También aquí los espacios funcionaban a modo de metáforas: así, la alcantarilla, en la lógica del cuento, era el

<sup>12</sup> Estrenada el 23 de marzo de 2004 en la ciudad de Alcalá de Henares, dentro del Festival Teatralía, con dirección y espacio escénico del dramaturgo, e interpretación de Mario Vedoya, Jesús Berenguer, Pedro Santos, Francisco Pacheco, Iria Márquez, María Pedroviejo y Vanesa Arévalo.



habituado del dragón, y en la lógica realista, el lugar de venta de las drogas alucinógenas. Igualmente, el trono del príncipe, símbolo del poder, era al mismo tiempo el orificio por el que se alimentaba el dragón, lo que dotaba a la obra de una dimensión social y política ajena al género del cuento. Incluso el teatrillo de marionetas, espacio fantástico por excelencia, acaba cobrando la dimensión de un espacio realista, pues además de ser el lugar por donde transitan los personajes de la obra, el lugar en el que se inicia el cuento con la partida de María, la biblioteca en la que los títeres que saltan a ritmo de *bakalao*, acaban siendo el lugar del llanto en el momento de mayor tensión dramática de la obra. Las difusas fronteras entre la droga y el poder, entre el dragón de leyenda y el narcotraficante real, dotaban a los espacios de nuevas significaciones procedentes de su propia ambivalencia.

Por tanto, a pesar de los numerosos elementos que vinculan a esta obra con los cuentos maravillosos, nos encontramos una vez más con una obra que se aleja en lo esencial del género del que parte; si los cuentos narran el recorrido de un héroe hacia su propia realización, aquí se nos muestra una vida truncada a causa de la droga. Por ello, tal como se dice al final de la obra, «esto no es un cuento». En efecto, si en las escenas iniciales se pueden ver reflejadas las funciones que Propp (1971) delimitó en su estudio de aquel género, estas se alteran en el momento en que María acepta la droga que le ofrece el «Merca», aceptación que correspondería, desde el esquema propuesto por el teórico ruso, a la pareja de funciones «prohibición-transgresión». A partir de entonces, el resto de funciones parejas comienzan a no corresponder en el esquema de partida: ni el combate con los dragones acaba en victoria, ni el alejamiento en vuelta, ni la persecución en socorro. De este modo, *La fiera corrupta* resulta ser una particular deconstrucción de los cuentos maravillosos, guiada por un sentimiento de compromiso social hacia aquellos que pueden encontrarse en peligro de ser víctimas de la adicción.

<sup>13</sup> Recordemos que deconstruir consiste en deshacer, desmontar algo que se ha reunido, no para destruirlo, sino para comprobar cómo está hecho, cómo se ensamblan y se articulan sus piezas, cuáles son los estratos ocultos que lo constituyen y cuáles son las fuerzas no controladas que allí operan (*Diccionario de Hermenéutica*, Bilbao: Universidad de Deusto, 1998).

## 6. A modo de coda: *Entremeses variados* o la parodia de la postmodernidad

Su obra más reciente, *Entremeses variados*<sup>14</sup>, compuesta de quince escenas breves sin conexión aparente entre sí, precedidas y sucedidas por otras dos que le sirven de marco, plantea una burla del teatro postmoderno entendido como conjunto de «recetas» o de cánones a seguir para que las obras se consideren contemporáneas y, por tanto, despierten el interés de estudiosos y programadores ansiosos por descubrir e impulsar las últimas tendencias. Sin pretenderlo, pues, también esta obra resulta claramente postmoderna en su intención paródica y metateatral, en su mezcla de tradición (el autor se refiere a sus piezas como «entremeses» y, en su escenificación, enlaza unas piezas con otras a través de fragmentos de música barroca) y tendencias actuales (fragmentación, elipsis y otros recursos que, en opinión del autor, parecen más propios de quienes no saben construir estructuras o entienden la modernidad —o la postmodernidad— como una pose). A través de la crítica que hace explícita el personaje del Cliente a la propia estructura fragmentada de la obra se plantea la crítica a unas formas que, si en su día fueron rompedoras, hoy han sido asumidas por el lenguaje de la publicidad televisiva y, en general, por aquellos medios que no cuestionan, sino que se ponen al servicio del sistema establecido. Lo rompedor, hoy, serían las estructuras coherentes, complejas y que requieran grandes dosis de atención por parte del espectador, y no las que reproducen las fórmulas habituales en los medios de comunicación y se adaptan a modos de recepción acostumbrados al *zapping*, parece querer decirnos el autor en esta nueva obra. En este sentido, tal vez se podría hablar de una obra *posibilista* en la medida en que su opción estética viene dada por la conciencia de que, para comunicar, el creador ha de adaptarse a unos estilos de recepción que se han impuesto como mayoritarios; pues, por otra parte, el autor no se dirige a una elite ni a un grupo minoritario sino al conjunto de la sociedad.

<sup>14</sup> *Entremeses variados*, inédita y sin estrenar en las fechas en las que se celebró el Congreso del que ahora se publican estas Actas, fue estrenada durante la corrección de pruebas de este artículo para su publicación, con fecha de 24 de octubre de 2005, en el Teatro López de Ayala de Badajoz. Incluimos, a modo de coda, esta breve referencia a dicho espectáculo.

Programas del corazón en los que los malos tratos aparecen como mercancía consumible y vendible, «pijas» que comentan la fealdad de las noticias de los telediarios mientras van de compras, o la intolerancia de un religioso anhelante de justicia divina para los demás, al tiempo que consiente sus propios vicios son el foco de atención de algunas de estas escenas, que se contraponen con otras en las que un pedófilo nos habla desde la cárcel, un toxicómano se inyecta heroína o una maltratada real pasa a formar parte de una lista de asesinadas; el conjunto de todos ellos deja al descubierto la violencia de la sociedad en la que vivimos y el afán de un sector de la misma por frivolar los problemas reales e impedir que reflexionemos —y, por supuesto, actuemos— sobre lo que verdaderamente nos importa y nos duele. De este modo, el autor plantea uno de los temas centrales que han ocupado a los teóricos de la posmodernidad: el atolondramiento colectivo impulsado en gran medida desde los medios de comunicación de masas. La obra es una crítica, pues, a la postmodernidad entendida en su sentido más tópico —aunque tal vez el más extendido—, al tiempo que, como el resto de su obra, no pueda dejar de ser representativa de esta etapa histórica.

## 7. Conclusión

Como venimos viendo, nos encontramos ante un teatro fuertemente innovador, al tiempo que estrechamente vinculado con la tradición dramática precedente y alejado, en cambio, de formas de escritura muy extendidas en el contexto del teatro español actual. Así, por ejemplo, si buena parte del teatro más reciente se caracteriza por la fragmentación de la acción dramática en escenas breves yuxtapuestas (W. Floeck, 2004: 50), así como por la influencia de otras artes —tales como la narrativa, la poesía, el cine, la danza o las artes plásticas— y el rechazo de la tradición propiamente dramática, en su caso, como se ha dicho, buena parte de sus obras se ajustan a las tres unidades clásicas (*Naufregar en Internet*, *Patético jinete del rock and roll*, o cada uno de los monólogos de *Danza de ausencias* o *De tránsitos*), se articulan en una única escena (*Naufregar en Internet*, 1999; *Patético jinete del rock and roll*, 2002; y entre las anteriores al cambio de siglo, *Entrando en calor*, 1990, o *A ciegas*, 1997, entre otras), se asientan en géneros tra-

dicionales (comedia, sainete, drama histórico, auto sacramental...), y tienen como motor el conflicto dramático.

Refiriéndose a la confluencia de realismo y lenguajes de vanguardia, formas tradicionales y ruptura de las mismas que se produce en su obra *Triple salto mortal con pirueta* (1997), Manuel Pérez señaló que su raigambre clásica aparecía «remozada mediante un tratamiento y una actitud resueltamente contemporáneas» (1997: 17), afirmación que cabría hacer extensible a sus obras estrenadas en el siglo XXI y a la totalidad de la producción del autor. En este sentido, el citado estudio enmarca la obra de Campos, junto a la de otros dramaturgos europeos y americanos, en un tipo de teatro caracterizado por su carga conceptual, su articulación en torno a un conflicto y la eficaz dosificación de la información proporcionada en la trama argumental. Se trataría, pues, de un teatro «que, conociendo las aportaciones de la vanguardia europea de posguerra en los ámbitos de la plástica y de la gestualidad, las incorpora y funde con un diálogo que es nuevamente convertido en el soporte principal de la acción dramática» (1997: 14-15). Esta recuperación de la importancia del diálogo frente a las corrientes antitextuales no equivale, pues, a una recuperación del teatro literario<sup>15</sup>, sino a una síntesis entre escritura dramática y lenguajes escénicos; de ahí, la necesidad por parte del dramaturgo de asumir la puesta en escena de sus obras y el diseño del espacio escénico como parte fundamental del proceso de creación de las mismas<sup>16</sup>.

Por otra parte, este arraigo de sus creaciones en moldes formales que han demostrado su eficacia a través de los siglos está fuertemente vinculado al deseo de que su obra alcance una comunicación eficaz con la sociedad a la que va dirigida, al intento de que el espectador participe, intelectual y emotivamente, de la indagación en el ser humano que lleva a cabo en sus obras. No obstante, esta implicación social poco tiene que ver con la forma en que esta se entendía con anterioridad a la postmodernidad, tan ligada a la pérdida de confianza en

<sup>15</sup> De hecho, tal como señala Pérez (*ibid.*), este aparece «notablemente desliteraturizado», en su intento de reflejar los procesos mentales y las carencias comunicativas del individuo contemporáneo.

<sup>16</sup> Su condición de creador escénico integral ha sido sobradamente destacada por los estudiosos de su teatro (García Teba, 2002; Monleón, 1979; Pérez, 1997 y 2000; Santolaria, 1997; Serrano, 1999; entre otros).

las utopías políticas. A diferencia del teatro realista de los años cincuenta y sesenta, en estas obras se plantean una serie de problemas sin proponer soluciones globalizadoras; por otra parte, no pretenden ofrecer una visión objetiva de la realidad social, pues esta pasa necesariamente por el tamiz de la visión subjetiva, personal e íntima, que de ella tienen sus personajes; también por el del propio código teatral manejado, que es sometido a un peculiar ejercicio de distanciamiento: en efecto, nos encontramos ante un teatro que, sin renunciar a elementos realistas, enfatiza su propia condición de obra artística y ficticia, y lo hace recurriendo a elementos no miméticos, tanto en el texto como en el espacio escénico y en el estilo interpretativo —histriónico al tiempo que lleno de organicidad— que Campos, en su faceta de director, intenta conseguir de los actores.

Como se dijo, lejos de tratarse de una forma de continuismo, este diálogo con el pasado forma parte de una necesidad de repensar la tradición propia de una de las más fecundas líneas del pensamiento y del arte actual. Por otra parte, tras el desconcierto inicial originado por la crisis de los grandes sistemas de pensamiento —que en los estudios sobre el arte escénico se relacionó con la crisis de las estructuras unitarias y el auge de la fragmentación y la elipsis—, de nuevo científicos y pensadores parecen admitir la necesidad de recuperar una cierta coherencia en sus respectivos discursos, o al menos, intentar una «tercera vía» equidistante del racionalismo moderno y el relativismo posmoderno<sup>17</sup>. Tal como ha demostrado E. Goldberg, citado en su conferencia por el profesor Berenguer, el propio cerebro humano parece funcionar

<sup>17</sup> Citemos, por ejemplo, las ideas de Lakoff y Johnson acerca del papel de las metáforas en la construcción de la realidad: para estos autores, las metáforas no son simples juegos de lenguaje, sino un medio de estructurar nuestro sistema conceptual, y por tanto, nuestra percepción de la realidad, nuestras actitudes y nuestras acciones. Frente a lo que denominan «objetivismo absoluto» y al «subjetivismo radical», estos autores proponen una vía intermedia, a la que llaman síntesis experiencialista, que aspira a unificar razón e imaginación: así como las categorías de nuestro pensamiento son en gran medida metafóricas y nuestro razonamiento cotidiano conlleva implicaciones e inferencias metafóricas, la racionalidad ordinaria es, por su propia naturaleza, esencialmente imaginativa (George Lakoff y Mark Johnson, *Philosophy in the Flesh*, New York: Basic Books, 1999). En cierto modo, la idea que el dramaturgo ha expuesto en diversas ocasiones según la cual la creación artística es una «herramienta de conocimiento», viene a reforzar esta hipótesis.

en torno a un elemento rector y estructurador que coordinaría todas sus funciones y no en función de módulos independientes, como se creía hasta hace pocos años<sup>18</sup>. Nos encontramos, pues, ante un teatro cuya audacia formal y deseo de trascendencia social son fruto indiscutible de la modernidad, al tiempo que ha acusado los vaivenes y el desconcierto de la postmodernidad y se ha enriquecido con ellos sin caer en sus tópicos. De este conjunto de obras, en las que confluyen tradición y vanguardia, manierismo formal y compromiso ideológico, complejidad barroca y minimalismo, puede decirse que constituyen una de las propuestas más coherentes e innovadoras del panorama teatral español en los inicios del siglo XXI.

### Referencias bibliográficas

- ABUÍN GONZÁLEZ, Anxo (2004). «Para una teoría del no-lugar en el teatro español contemporáneo». En *Teatro y sociedad en la España actual*, Wilfried Floeck y Francisca Vilches (eds.), 255-267. Madrid: Iberoamericana/Vervuert.
- AUGÉ, Marc (1998). *Los «no-lugares», espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- BERENGUER, Ángel (1994). «Actos de muerte». Prólogo a *Danza de ausencias*, de Jesús Campos, 7-9.
- BERENGUER, Ángel y PÉREZ, Manuel (1998). *Tendencias del teatro español durante la Transición Política (1975-1982)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- CAMPOS GARCÍA, Jesús (1993). *Danza de ausencias*. [Toledo]: Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.
- (2000). *Naufragar en Internet*. Ciudad Real: Ñaque.
- (2001). *Primer recuerdo*. *Art Teatral* 16, 27-31.
- (2002a). *De tránsitos*. Madrid: In-Cultura Editorial.

<sup>18</sup> E. Goldberg, *El cerebro ejecutivo. Lóbulos frontales y mente civilizada* (Barcelona: Crítica, 2004). Introduzco esta referencia tras escuchar la conferencia de Ángel Berenguer en este Congreso, pues me parece clarificadora también para el tema aquí abordado.

- (2002b). *Patético jinete del rock and roll*. Madrid: In-Cultura Editorial.
- (2004a). *Danza de la última pirámide*. En Virtudes Serrano, *Teatro breve entre siglos*, 221-230. Madrid: Cátedra, col. «Letras Hispánicas».
- (2004b). «*Naufregar en Internet*. La tecnología como metáfora». En *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*, José Romera Castillo (ed.), 35-41. Madrid: Visor Libros.
- FLOECK, Wilfried (1999). «Teatro y postmodernidad en España». En *Entre actos: Diálogos sobre teatro español entre siglos*, M. T. Halsey y P. Zatlín (eds.), 157-164. Estreno: University Park, Pennsylvania.
- (2004a). «¿Entre posmodernidad y compromiso social? El teatro español a finales del siglo XX». En *Teatro y sociedad en la España actual*, Wilfried Floeck y Francisca Vilches (eds.), 189-207.
- (2004b). «El teatro actual en España y Portugal en el contexto de la postmodernidad». *Iberoamericana* IV.14, 47-67.
- y VILCHES DE FRUTOS, María Francisca (eds.) (2004). *Teatro y sociedad en la España actual*. Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.
- GARCÍA GARZÓN, Juan Ignacio (2003). «Danza macabra». *ABC*, 22 de febrero.
- GARCÍA TEBA, Javier (2001). «Primer recuerdo (o la nostalgia de la muerte)». *Art Teatral* 16, 95-96.
- (2002). «Estudio crítico, a modo de epílogo». En *Es mentira. A ciegas. La Cabeza del Diablo*, Jesús Campos, 283-318. Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (2002). «Teatro, radio y nuevas tecnologías». En *Teatro, prensa y nuevas tecnologías*, José Romera Castillo (ed.), 43-57. Madrid: Visor Libros/UNED. <http://www.cervantesvirtual.com/portall/AAT/Campos/>.
- HUÉLAMO, Julio (2003). «Uno y diverso». *ABC Cultural*, 21 de junio, 24.
- MIRAS, Domingo (2003). «Festival de Teatro Experimental de El Cairo. La XV edición homenajea a Jesús Campos». *Primer Acto* 300, 183-184.
- MONLEÓN, José (1979). «Campos, un teatro que se hace cada vez». En *Teatro de oposición (I)*, 127-134. Madrid: Vox y CDT.

- MUÑOZ CÁLIZ, Berta. *El teatro en el cambio de siglo (1990-2005)*. En *Liceus. El Portal de las Humanidades (www.liceus.com)*.
- OLIVA, César (2004). *La última escena (Teatro español desde 1975 a nuestros días)*. Madrid: Cátedra.
- PAVIS, Patrice (1990). «¿Hacia una puesta en escena postmoderna?». En *Actas del Segundo Congreso ADE*, 243-50.
- PÉREZ, Manuel (1997). «Prólogo». En *Triple salto mortal con pirueta*, Jesús Campos García, 11-21. Madrid: Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Alcorcón.
- (2000). «Sobre la lectura del texto teatral. Guía para *Naufregar en Internet*». En *Naufregar en Internet*, Jesús Campos, 9-20. Ciudad Real: Naque.
- (2002). «Formas del teatro español actual: génesis y renovación en el período transitorio». En *Teatro y antiteatro. La vanguardia del drama experimental*, Salvador Montesa (ed.), 309-326. Málaga: Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea (Universidad de Málaga).
- PROPP, Vladimir (1971). *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.
- SANTOLARIA, Cristina (1997). «Introducción». En *A ciegas*, Jesús Campos García, 11-31. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, col. «Antología Teatral Española».
- SERRANO, Virtudes (1999). «La otra cara de Jano». En *La cabeza del diablo*, Jesús Campos, VII-XVIII. Madrid: AAT y CEYAC de la Comunidad de Madrid.
- TORO, Alfonso de (1990). «Hacia un modelo para el teatro postmoderno». En *Semiótica y teatro latinoamericano*, Fernando de Toro (ed.), 13-42. Buenos Aires: Galerna/IITCTL.
- VILLÁN, Javier (2000). «Misterios de la muerte». *El Mundo*, 2 de noviembre, 64.
- VIZCAÍNO, Juan Antonio (2000). «El último viaje de Ferrocarril». *La Razón*, 20 de noviembre, 60.

BIBLIOTECA FILOLÓGICA HISPANA/91

Cubierta: Ilustración de Josephángel

© José Romera Castillo

© Visor Libros

Isaac Peral, 18 - 28015 Madrid

[www.visor-libros.com](http://www.visor-libros.com)

ISBN: 84-7522-822-4

Depósito Legal: M. 42.989-2006

Impreso en España - *Printed in Spain*

Gráficas Muriel. C/ Buhigas, s/n. Getafe (Madrid)