

Triple salto mortal con pirueta, de Jesús Campos *

Manuel Pérez Jiménez
Universidad de Alcalá

Que el año 1975, de importancia definitiva en el ser de la sociedad española contemporánea, sea el del primer estreno teatral de Jesús Campos (*Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú*) y, también, la fecha de creación de *Es mentira*, una de las obras más emblemáticas del autor y más significativas del panorama teatral español del último cuarto de siglo, constituye una circunstancia premonitoria de la ejemplaridad que, con respecto a toda una corriente del teatro español contemporáneo, reviste la obra de este dramaturgo.

En efecto, su trayectoria, a partir de esa fecha, patentiza, al ritmo pausado y seguro de su creación posterior, el recorrido que, en busca de sí mismo, va a trazar ese sector del teatro español que hace del diálogo clarividente con su tiempo -con nuestro tiempo- la razón de su propia existencia. Desde la perspectiva de hoy mismo, ya en el nuevo milenio, el vigor de la corriente teatral en la que se inserta nuestro autor admite una visión de conjunto, cada vez más necesaria, del panorama teatral español de la etapa democrática y una consideración de la obra de Jesús Campos como aportación inexcusable a ese contexto teatral.

Como sucede en casi todos los órdenes de la vida social española, la Transición Política iniciada en 1975 supone, también en el campo del teatro, una reordenación -no exenta de ciertas iniciales vacilaciones e insatisfechas expectativas- de un horizonte hasta entonces confuso, sobre el que, sin embargo, puede arrojar cierta luz la consideración de las distintas corrientes teatrales vigentes en el período transitorio y su correspondencia (en el plano temático) con las diferentes mentalidades que articulan el conglomerado ideológico y vital de la sociedad española, así como (en el plano formal) con los diversos estilos que articulan la progresión estética del teatro español del período.

En perfecta coherencia con aquéllas y éstos, el abundante teatro estrenado entre 1975 y 1982 sirve como pocas veces de elocuente crisol en el que los dramaturgos aciertan a verter las diferentes expectativas que los grupos sociales adoptan ante las señales cada vez más nítidas del nuevo horizonte.

* La presente edición de este trabajo constituye una revisión de la publicada en 1997.

De esa manera, mientras unos pocos autores estrenan entonces espectáculos de notable beligerancia ideológica que, a la vez que fustigan el proceso de la Transición Política, materializan la actitud reaccionaria de los sectores sociales partidarios del anterior régimen autoritario, otros exponen sobre los escenarios las actitudes de quienes consideran insuficiente la naturaleza y ritmo del proceso de cambios, por lo que tienden a realizar un teatro de intencionalidad política, en la línea del teatro resistencial del período anterior. Junto a ambas posiciones, un grupo numeroso de autores de la Transición Política crea un teatro que, sin menoscabo de su considerable variedad, materializa finalmente en su conjunto el carácter mayoritario y plural que, en la sociedad española del período, revistió la actitud de reforma. Este último modo teatral había sido cultivado desde los años sesenta por aquellos dramaturgos que, siguiendo la línea instaurada por Buero Vallejo, habían creado sus obras utilizando unos estilos dramáticos que, o bien hacían suyos los presupuestos realistas del marxismo teórico, o bien, a partir de la última década autoritaria, incorporaban progresivamente elementos claramente relacionados con las técnicas del teatro brechtiano.

Lugar aparte, en este panorama del teatro español del período transitorio, corresponde a un notable grupo de dramaturgos que, sirviéndose de procedimientos simbolizadores, presentan los universos escénicos de sus piezas como instrumentos de referencialidad indirecta con respecto a los factores más problemáticos de la realidad social coetánea. Con *Es mentira*, Jesús Campos se situaba de lleno en esa línea que, tomando el relevo al realismo social, buscaba concitar en el escenario connotaciones y realidades situadas más allá de la apariencia inmediata de los universos imaginarios.

Ahora bien, esta obra mostraba, al mismo tiempo, la presencia de elementos temáticos y formales que llegarían a ser constantes en la producción posterior del autor, y que *7.000 gallinas y un camello*, el segundo de sus estrenos del período, ya había anunciado. La articulación, en un nivel superior, de las significaciones de unos elementos escénicos tratados, sin embargo, desde una rigurosa presentación naturalista; la invocación de motivos temáticos de carácter existencial, si no ya filosófico; la reflexión permanente sobre aspectos de la convivencia que pertenecen al momento generacional del autor; la conciliación de asuntos que afectan a la condición social del ser humano con aquellos otros, más profundos, que exploró con dedicación el teatro europeo del yo; la utilización de factores sorprendentes (argumentales o espectaculares) de alto rendimiento dramático; o la concepción de sus obras como productos eminentemente escénicos, que la participación constante y directa del autor en el proceso de puesta en escena no haría sino subrayar, acabaron por constituir otras tantas señas de identidad de una obra teatral caracterizada por su propia coherencia.

En suma, la creación dramática de Jesús Campos había empezado a caminar enseguida por senderos propios en medio del paisaje variado del teatro de la Transición Política, cuyos autores estaban recorriendo, en busca de fórmulas estéticas capaces de dar cuenta de las señales aportadas por el nuevo entorno, caminos genéricos y formales notablemente variados.

En el período histórico que, abierto en 1982, llega sin dificultad y sí con nítidos rasgos diferenciadores a los umbrales de nuestros días, una parte del teatro español actual lleva a cabo su misión de diálogo clarificador con el entorno a través de un molde genérico que, conjugando las variantes que dan sentido a la obra específica de cada autor, se encamina decididamente hacia su consolidación como modelo creativo del teatro reformista en la nueva etapa.

Si la reflexión, a veces notablemente crítica, sobre el marco de la relación convivencial de la nueva sociedad española queda patente en la obra que ahora siguen haciendo autores con y sin obra anterior, la indagación formal se traduce en la reiteración de un tipo específico de obra, bien determinado, además, en el ámbito del teatro europeo y norteamericano del momento. Se trata de un drama de notable densidad comunicativa, tanto por la carga conceptual que conlleva, como por una concentración compositiva articulada en torno a un evidente conflicto (con frecuencia sostenido por un reducido número de personajes) y desarrollada mediante una progresión dramática basada en la sucesión de correlaciones de las fuerzas encarnadas por los agonistas y en la eficaz dosificación de las partes que transmiten la narratividad de la trama.

Estas obras muestran la madurez 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 y que ahora aparece notablemente desliteraturizado y puesto más bien en relación con los vacilantes procesos mentales y con las carencias comunicativas del individuo contemporáneo.

Por lo general, los autores de este teatro asentado sobre la faceta de la dramaticidad llevan a cabo sus creaciones desde la elaboración completa y personal del plan escénico de la obra, apoyado, muchas veces, en el conocimiento directo de la práctica escénica.

Triple salto mortal con pirueta puede ser inscrita, salvaguardando los ya mencionados rasgos originales que recorren toda la obra de Campos, en el paradigma descrito para la corriente teatral sucintamente descrita, a la que el autor se había por otra parte aproximado ya en sus anteriores creaciones del período.

En efecto, el teatro último del dramaturgo mantiene esa constante de reflexión sobre la circunstancia inmediata del devenir humano, que es propia del tipo de teatro que estamos tratando de caracterizar. El sentido último de tales obras viene dado por la voluntad de indagar los mecanismos que sustentan el comportamiento del individuo en este fin de siglo y las reacciones que en él suscita la permanente relación con el entorno, ya en el ámbito más general que plantea *Entrando en calor*, ya en los reductos más íntimos de la conducta privada, en la línea de una mentalidad marcadamente posmoderna, como sucede en este *Triple salto mortal con pirueta*. Si la primera planteaba la incidencia personal de los grandes interrogantes que el post-armamentismo nuclear vertía sobre las conciencias de los hombres y mujeres de hoy, *Triple salto mortal con pirueta* reordena en el ámbito -ambiguamente escindido entre lo vivido y lo imaginado- de la experiencia individual los resortes ocultos en los intrincados pliegues

de la personalidad moderna. Con anterioridad a estas dos obras, *Danza de ausencias* había planteado, desde la brevedad de su propia configuración monologada, una reflexión en la que se conjugaba el carácter tradicional del tópico abordado (la muerte) con la contemplación del mismo desde una mentalidad plenamente contemporánea. Algo de esto último hay también en las motivaciones que animan la creación de *Triple salto mortal con pirueta* y en su evocación, ya desde el título, de cuestiones situadas en un plano que trasciende la cotidianidad más efímera.

* * *

Con *Triple salto mortal con pirueta*, Jesús Campos recupera, en el seno de la corriente teatral en la que se inserta dicha obra, el antiguo molde del drama como instrumento adecuado para dar forma a la reflexión que pretende transmitir al espectador o, en su caso, al lector. Incluso este último podrá, ya desde la precipitada (por ansiosa) aproximación deparada por una primera lectura, tomar cuenta cabal de la notable pulcritud compositiva de la obra, testimonio a su vez evidente de la madurez creativa que alberga la obra reciente del autor.

La densidad temática de la pieza vuelve a alcanzar, una vez más en la obra de Campos, los linderos de un extraordinario polimorfismo conceptual, tan complejo y multivalente como las posibilidades interpretativas que, de manera consciente, deja abiertas al receptor la técnica compositiva adoptada. De este modo, los aspectos temáticos que se desprenden al ritmo gozoso del paso de las páginas, tales como las relaciones de pareja, las fobias inconfesables que conmueven nuestra conciencia individual y amenazan nuestra existencia colectiva o los tópicos clásicos que ha tematizado el arte desde que es arte, no hacen sino remitir solidariamente, en conjunción con otros muchos motivos presentes en la semántica de la pieza, a la indagación sobre la idea, psicótica y racional, onírica y lúcida a la vez, que el hombre y la mujer occidentales poseen de sí mismos y de su papel en el nunca adivinado plan de la existencia, dentro del torbellino de este incipiente siglo que nos transporta.

Jesús Campos ha construido su obra sobre un conflicto de tan intensas aristas, que la contradicción desgarradora que encierra acaba siendo el tema último de la pieza. En el plano anecdótico, éste se asienta sobre varios conflictos menores cuya raigambre clásica (antes que tradicional) es remozada mediante un tratamiento y una actitud resueltamente contemporáneos. El extraordinario geometrismo de la pieza encierra un desarrollo asentado, a su vez, en la proporción áurea del silogismo: trazados sin vacilación los presupuestos de partida, se exploran a continuación y mantienen hasta el final sus consecuencias últimas, en las coordenadas de una mentalidad enormemente racionalizada y resueltamente moderna.

La anécdota avanza al compás del juego establecido entre los personajes y también (el autor incorporó hace tiempo los recursos de la intriga a la construcción de sus tramas) al ritmo con que son ocultados o desvelados aquellos elementos cuyo sentido resulta finalmente aclarado por otros elementos ulteriores. Las claves e indicios sorprenden continuamente y estimulan la complacencia de un espectador transportado

por una lectura plena de pulso e interés. Si en *7.000 gallinas y un camello* los factores sorprendentes aparecían en gran medida superpuestos al núcleo argumental, constituyendo series de códigos escénicos paralelos que manifestaban su máxima eficacia en su representación sobre el escenario, *Entrando en calor* inaugura un procedimiento, ya anticipado en *Danza de ausencias*, que inscribe lo sorpresivo en el desarrollo de la trama y que se verá continuado, con especial rendimiento dramático, en *Triple salto mortal con pirueta*. Aquí el juego consiste en un permanente movimiento de anticipación, que ofrece al espectador indicios de gran poder estimulante para su intelección y cuyo verdadero sentido necesita ser aclarado mediante nuevas claves que abren, a su vez, nuevas expectativas. Si dichos procedimientos aseguran la eficacia comunicativa a través de la exigencia de que la mente del receptor recomponga el sentido de la anécdota, los mismos otorgan a estas piezas la posibilidad -enormemente placentera- de una “doble recepción”: en efecto, poseído el conjunto completo de incidentes y desenlaces, la segunda lectura de la obra posee la virtualidad de restituir un equilibrio intelectual enormemente gratificador.

Como ocurría en *Entrando en calor*, también ahora los personajes son los componentes de la pareja humana. En *Triple salto mortal con pirueta*, Campos alcanza una notable altura en el trazado de unos individuos de tan gran coherencia como honda autenticidad. Los antagonistas, Mario y Josefa, sostienen con resolución unas posiciones que, desde la indesmayable coherencia que los convierte en hijos de nuestro siglo, permite sin embargo percibir su diferenciación radical a través de la relación dialéctica que encarnan. Si Mario mantiene el perfil decidido y resuelto del arribista triunfador, cuya vida gira en torno a sí mismo, Josefa deja entrever indicios de vacilación que la muestran como un ser inseguro, arrastrado finalmente en el vendaval que de algún modo se ha visto obligada a aceptar. Como todos los grandes personajes del arte, ambos poseen el valor de una universalidad en la que acabamos reconociendo nuestras propias contradicciones. Ambos arrastran obsesiones incompatibles con los modos de relación que ellos mismos han elegido y ejemplifican bien la coexistencia, sin duda esquizoide, de posturas y elementos contradictorios en la conciencia actual. En sus propias carencias y oscuridades, estos seres evidencian los dobles fondos que, desde Strindberg u O’Neill, entre otros, han venido poblando las hendidas personalidades del individuo actual.

Dichos procedimientos evidencian al mismo tiempo un elevado grado de dominio técnico. Hay no poco de ejercicio creativo, riguroso y lúdico a la vez, en el resultado final de este *Triple salto mortal con pirueta*, cuyo título evoca precisamente el virtuosismo de una ejecución artísticamente esmerada. En este sentido, las transiciones y los elementos de enlace crean singulares relaciones entre las escenas, que deparan una impresión de apertura, no sólo estructural, sino también interpretativa. La relación entre las partes componentes, proporcionada y dispuesta con arquitectónica medida, afecta finalmente a la propia experiencia de realidad que la obra es capaz de proporcionar a cada lector o espectador de la misma, tan variada y libre como la enorme imbricación de universos tangibles, virtuales o imaginarios que pueblan la experiencia receptiva del individuo actual. En último término, la realidad deparada por lo imaginado o lo soñado

aparecerá, como quería Artaud, “en pie de igualdad con la vida”.

A esta polisémica configuración de la realidad representada contribuye, no poco, la utilización de los recursos técnicos puestos en juego por el autor. La circularidad temporal que conforma la narratividad de la trama complementa de manera eficaz la remoción de ligaduras concretizadoras en las soluciones de continuidad de la acción. Apoyado eficazmente en una concepción del espacio escénico que, como explicita eficazmente la acotación inicial, superpone elementos desrealizadores a la ubicación aparentemente concreta de la trama, el elemento temporal contribuye a elevar la semántica de la obra al plano subliminal e impreciso de los estados de conciencia.

Triple salto mortal con pirueta manifiesta, en último término, una escritura teatral genuinamente escénica, en la que aparecen certeramente presentidos y cuidadosamente meditados los efectos de su presentación sobre el escenario. Como el mejor teatro de este siglo, como el teatro de nuestro tiempo, el texto de la pieza es punto de partida para un acto teatral auténtico, en el que la relación con el espectador se asienta en los elementos propios de la teatralidad: un espacio funcional y sugeridor, una construcción audaz e inteligente, una historia de enorme interés anecdótico y conceptual, y, sobre todo, un texto que posibilita y exige un despliegue del gesto y de la interpretación que, en la representación de la pieza, pone a prueba la capacitación de los actores y complace al sorprendido espectador.

El efecto de todo ello se sitúa, en último término, en el plano, rico y ambiguo como lo son los individuos de hoy, de los estímulos de estados de conciencia, de los interrogantes sugeridos y de las reflexiones sin solución final tranquilizadora. El modo catártico de la pieza aparece estrictamente referido al plano mental, puramente racional, del psiquismo receptivo. Si la obra es ante todo una indagación, reflexiva y ahondadora, en los perfiles de la problemática complejidad de la conciencia moderna, el debate se atiene en todo momento a los límites de la más rigurosa racionalidad. De este modo, la sucesión de réplicas recorre, con objetividad milimétrica, los diferentes posicionamientos que la lógica escénica de los personajes impone a las reacciones de los mismos. Como sucede en las creaciones últimas del autor (*La cabeza del diablo*, *A ciegas*), los elementos emotivos quedan supeditados al imperio de una reflexión que, por lo mismo, se eleva de alguna manera hasta el ámbito de lo filosófico.

Manteniendo a toda costa la lógica escénica previamente establecida, que somete el código verbal a los principios de economía y funcionalidad exigidos por el conflicto, Campos consigue, sin embargo, en esta obra la creación de un diálogo de notable altura lingüística, codificado en un registro que, lejos de toda apriorización, traduce un universo intelectualizado y fuertemente culturalista, al tiempo que se ajusta a la necesidad de traducir los procesos mentales del individuo moderno o las elipsis de una comunicación lastrada por la insolidaridad radical de las sociedades contemporáneas.

Con este *Triple salto mortal con pirueta*, en suma, el lector tiene ante sí un producto cultural de primer orden, una creación de candente interés en la clarificación del debate que el teatro español actual mantiene para encontrar su espacio y su tiempo propios, en el seno de una sociedad española que, en el umbral de la nueva centuria,

busca también la propia identidad colectiva y personal de los individuos que la componen. El placer que depara, en su lectura, el texto de la pieza no hace sino acrecentarse en su representación sobre el escenario, ámbito que, al fin y al cabo, acaba por otorgar el sentido al verdadero teatro y que resulta factor esencial (considerando la condición de director escénico que con perfecta coherencia ostenta el autor) en las obras de Jesús Campos.