

Existencialismo y rito, fondo y forma de la vanguardia experimental

Manuel Pérez Jiménez
Universidad de Alcalá

El estreno en 1975 de *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú*, de Jesús Campos, generó en la crítica teatral de entonces una notable atención, centrada, como era lógico, en mostrar las relaciones de la obra con la coyuntura sociohistórica y en intentar encajar los aspectos de novedad que el acontecimiento entrañaba. La ampliación del campo de visión y la consiguiente consideración del hecho desde una perspectiva que incluyera los anchos límites del teatro occidental de la época, eran tareas reservadas para el historiador del teatro, a cuyo cumplimiento espera contribuir ahora el presente estudio. En efecto, el propósito principal del mismo viene dado por el intento de describir la percepción actual de la obra (desde la panorámica que ofrecen los varios lustros transcurridos desde su creación y estreno), así como también por la pretensión de arrojar –partiendo de aquella descripción- alguna luz sobre el bosquejo de los caminos seguidos por el teatro español actual, algunas de cuyas formas tienen su origen inmediato en el período transitorio, en cuyo año más emblemático se sitúa, precisamente, la aparición de esta obra de Jesús Campos.

Desde estas coordenadas, resulta sorprendente constatar la considerable proporción en que el componente actitudinal -suficientemente respaldado por su correspondiente sistematización filosófica- estuvo presente en la Revolución Experimental aportada por la segunda oleada vanguardista a la escena occidental y, en consecuencia, también al teatro español del período transitorio. La investigación más perspicaz ha mostrado con claridad meridiana cómo la materialización de los insatisfechos anhelos surrealistas que, tras la estela rutilante y difusa de Antonin Artaud, llevan a cabo los dramaturgos del Absurdo respondió de manera primigenia a la necesidad -y aun al propósito reconocido- de transportar al escenario una percepción del existir coincidente con la "experiencia trágica" incardinada en la terrible circunstancia de la segunda posguerra mundial y anticipadamente descrita, en el plano conceptual, a través de las formulaciones filosóficas debidas, sobre todo, a Martin Heidegger.

El Existencialismo, entendido bien como visión del mundo, bien como sistema filosófico, no estaba llamado a producir *per se* materializaciones teatrales necesariamente renovadoras y, de hecho, no tuvieron tal carácter -en el plano

estrictamente escénico- las creaciones de los considerados como dramaturgos existencialistas, pese a la densidad reflexiva que fueron capaces de inducir en las mentes occidentales las obras de un Sartre o de un Camus. Por el contrario, la historia del teatro europeo de posguerra muestra cómo, para generar la revolución radical que, en efecto, se produjo, fue necesario que el aliento producido por la carga conceptual existencialista hallara un cauce de renovación formal apto para comunicar en la escena dicho pensamiento, pero, al mismo tiempo, portador en sí mismo del germen de las nuevas formas. Ionesco y Beckett, sobre todo, hallarían en los principios surrealistas los materiales para construir la base sobre la que iba a asentarse la Revolución Experimental acontecida en el teatro europeo de los años sesenta y constitutiva, en sí misma, del carácter de efectiva ejecución en el teatro de la línea vanguardista inaugurada (y ya desarrollada, en la mayor parte de las artes) en los primeros decenios del siglo XX. Así, el inmenso caudal de experimentación en que consistió el teatro vanguardista de la segunda mitad de la centuria vendría a dotar de una portentosa variedad formal a ese propósito –reclamado como propio, en otras artes, por los surrealistas y efectivamente realizado, en el teatro, por los autores del Absurdo- de proyectar sobre la escena los materiales del subconsciente, proyección que, en el plano del contenido, evidenciaba sobrecogedores espacios de vacío y soledad en torno al individuo, tras de los cuales era posible vislumbrar el horizonte infinito de la existencia inmotivada o del ser para la muerte.

Como hemos defendido en otras ocasiones, una parte del teatro español (y solamente una parte, también, del teatro occidental) se mostró atenta a aquella segunda fase de las vanguardias, de manera que la Revolución Experimental iba a aportar también aquí su correspondiente caudal, entre indeciso y combatido, de iniciativas vivificadoras y de realizaciones efectivas. Pues bien, esta homología entre las formas teatrales vanguardistas españolas y europeas, evidente en el ámbito de los estilos teatrales, tuvo su proporcional correlato en la esfera de los contenidos.

Bien es cierto que, aquí, la grávida determinación ejercida por el entorno, bajo forma de dictadura, se manifestó en la asimilación a la realidad política de buena parte de los referentes de aquel teatro experimental. El estilo adoptado para tal fin fue, con preferencia, el del drama simbolizador o alegórico, cuyo universo referencial aparecía organizado como un nivel paralelo, miembro a miembro, a un sector de la realidad cuya evidenciación para el espectador se llevaba a cabo, por tanto, de manera indirecta e intensamente alusiva. Como se afirma de manera habitual, las coerciones de la censura activaron el surgimiento de esta forma teatral en el tardofranquismo. Pero, sin duda, a estas motivaciones de nivel pragmático se sumaron otras de rango estético, relacionadas con la separación de la figuración estrictamente realista que la influencia de la vanguardia, precisamente, estaba proponiendo a dramaturgos y a grupos de creación colectiva como alternativa de renovación.

No era, sin embargo, el del drama alegórico el camino emprendido por la vanguardia occidental y, como nos revela *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú*, tampoco iba a serlo de manera absoluta para el seguido por el teatro vanguardista español. En efecto, la contestación de la figuración teatral, implantada en la raíz misma de las vanguardias históricas, exigía la búsqueda de nuevos modos de

ordenación del universo de las piezas, alejados ahora de la configuración anecdótica que, en la tradición realista, constituía el eje del sistema figurativo. A tal fin, los autores del Absurdo adoptaron formas de ordenación basadas en estructuras recurrentes, para el teatro de Beckett; o bien, para el de Ionesco, en líneas de acción prácticamente abstractas, a base de ser despojadas de las trazas de concreción que venía proporcionando, sobre todo, el plano de la narratividad. La labor de búsqueda continuaría con denuedo, siempre en dirección opuesta a la ordenación realista, en el teatro experimental de los sucesores. De esta forma, el *happening* iba a adoptar la disposición del *collage*, mientras que gran parte de la vanguardia teatral europea creyó hallar en la ordenación ceremonial la forma adecuada para proyectar en el escenario el subconsciente individual o colectivo, o bien, para expresar una separación de lo real elevada al rango de principio estético materializador, a su vez, de una determinada visión del mundo. En este contexto, la pujanza de algunas concepciones teatrales próximas a la antropología haría decantarse hacia la forma del ritual a buena parte de las creaciones emanadas de la experimentación.

* * *

En el centro de dicha encrucijada, *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú* adopta una posición que, desde la perspectiva actual, resulta reveladora, si ya no emblemática. Su autor, Jesús Campos, había configurado la pieza como una sucesión de partes que se hallan emparentadas, de una manera u otra, con la ceremonialidad, bien sea por la configuración netamente ritual de aquellas cuyos referentes se insertan en el ciclo vital general del ser humano, bien sea por su carácter de transposición de retazos de conductas colectivas dotadas de patrones ceremoniales, en el caso de los fragmentos más directamente vinculados a la trayectoria biográfica del autor hasta el momento de composición de la obra.

Entre las del primer tipo, se encuentran las partes que abren y cierran (antes del recitativo final) la pieza, organizadas ambas como nítidos rituales que vinculan el universo imaginario a un plano metafísico de potentes resonancias teológicas y existenciales, de intensa huella en la historia del teatro y en las tradiciones literarias española y universal. Así es como la obra se inicia con el ritual del NACIMIENTO, que el autor construye desde la óptica de la parturienta, si bien insertando, en el punto central, la ceremonia específica del alumbramiento, materializada en la actuación disémica de los Oficiantes y en el signo sonoro constituido por el "llanto del niño".

La semántica de este primer ritual adopta desde el comienzo unas claras connotaciones existenciales, desplegadas en varios niveles de simbolización. Uno de ellos viene dado, de manera abrupta, por el primero de los signos escénicos, constituido por el grito que desgarrá penumbra y silencio, antes de convertirse en la casi única señal de la Mujer que podrá percibir el espectador. Complementado, también de manera recurrente, por los códigos verbales que conforman los discursos del Instructor y del Narrador, el lamento de la parturienta se traduce conceptualmente, más allá del bíblico "parir con dolor", en el existencialista "parir para el dolor", abriéndose con ello la secuencia semántica contenida en el mismo título de la obra.

Un segundo nivel de significación vincula este existir para el sufrimiento a la influencia que, en forma de habituación, ejerce sobre el ciclo de la vida, si no ya el entorno, sí al menos la circunstancia orteguiana. En efecto, al Instructor corresponde, en el desarrollo del rito doloroso, la función de adiestramiento para el dolor cuya experiencia va a constituir el horizonte existencial del ser humano. A las palabras iniciales, negadoras de toda esperanza de felicidad para la Mujer y su descendencia, une aquella figura la desesperanzada insistencia de sus alusiones al paso del tiempo y a la influencia inmarcesible y voraz del mismo sobre el proceso de la vida. No es ésta, sin embargo, la única función del Instructor, cuyo discurso materializa el vacío a través de fragmentos verbales reproducidos literalmente y, sin embargo, insertos en contextos que los privan de toda significación. Estos procedimientos, que reaparecen en el teatro posterior de Jesús Campos (*Es mentira* constituirá el ejemplo, quizá, más elocuente), se servirán del lenguaje formulario (retahílas, canciones populares o infantiles, cantinelas, etc.) con idéntica función desesemantizadora a la que habían establecido los dramaturgos del Absurdo buscando traducir el vacío existencial y hallando, como se ha señalado, la vía para que la vanguardia posterior acabase de separar la obra de toda servidumbre figurativa.

El propósito de experimentar, también, con el material lingüístico que el procedimiento descrito revela (extendido, de hecho, a la práctica totalidad del discurso de la obra) adopta una nueva modalidad en las réplicas que corresponden al Narrador, figura que, salvo una escueta presencia iconográfica (por otra parte, común a otros personajes: “túnica negra”), se hace coincidir precisamente con su propio discurso y con el tono y el ritmo que presiden la emisión del mismo. Desde el punto de vista semántico, éste se manifiesta, más que como instancia evidenciadora o disgresiva, como un nivel autónomo en el que los códigos que lo integran conforman una superficie de poeticidad que sobrevuela el plano de la estricta comunicación del ritual, confirmando a éste una dimensión conceptual cercana a la reflexión metafísica.

Por lo demás, el carácter de elemento de apertura que, con respecto a la composición global de la pieza, posee este primer ceremonial se refuerza con la inserción en el mismo de referentes (tanto verbales como estrictamente escénicos) que, si bien hunden sus raíces en las fuentes primigenias del pensamiento occidental, hallan precisamente en el teatro algunas de sus manifestaciones más brillantes. Así, la fusión (de naturaleza visual, gestual y auditiva) entre el nacimiento y la muerte remite enseguida, no sólo a la iconografía barroca que asimila de manera antitética la cuna a la sepultura (tan intensamente quevedesca), sino también a la intertextualidad calderoniana (*La vida es sueño*) que ya había fecundado, precisamente, el ámbito conceptual del teatro de Samuel Beckett (*Esperando a Godot*). Ahora, la pieza de Jesús Campos va a reforzar este legado intelectual y artístico con nuevos procedimientos expresivos, ya verbales (la referencia a la lógica impasible del cálculo numérico contenido en la canción infantil), ya metafóricos (el nacimiento como matanza y la vida como existencia embutida), ya corales (el aire triunfal con que ponen fin al rito los sujetos activo y pasivo del mismo).

La transición que supone la soleá interpretada por el cantador da paso al segundo fragmento de la pieza, que el autor identifica como SEMANA SANTA EN ANDALUCÍA. Se

inicia con éste la serie de los que deparan una concreción en la significación de la obra, produciendo con ello una aproximación a la circunstancia que envuelve la condición vital y un consecuente alejamiento del nivel metafísico. El polimorfismo que así va a introducirse en el estilo escénico de *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú* se complementa con sus consecuencias en los planos genérico y figurativo. En efecto, esta parte de la pieza constituye un acabado ejemplo de ritual transplantado, esto es, de transposición a la estructura general de la obra de una ceremonia tomada de la experiencia cotidiana. Puede resultar voluntariamente polisémica la significación que el autor imprime a este fragmento, pero su ubicación en el conjunto apunta a la apropiación de un ritual externo en la fase inicial (infancia) de la existencia.

En todo caso, la secuencia de escenas y tipos netamente costumbristas que compone Jesús Campos, al tiempo que revela el componente autobiográfico inserto en el núcleo de la obra, prefigura otros aspectos que caracterizarán de modo singular la labor creadora del autor. Así, la acabada factura realista que, con frecuencia, ha destacado la crítica en una parte muy notable de su obra posterior halla una primera manifestación, tan destacable como paradigmática, precisamente en la composición de esta segunda parte de la pieza, en donde la transposición, ya mencionada, del ritual de la Semana Santa andaluza aparece realizada con las más depuradas técnicas del realismo, logrando con ello fundir la emotiva ceremonialidad contenida en aquella celebración colectiva con el humorismo de ley que el autor sabrá destilar en determinados fragmentos de muchas de sus obras posteriores. Constituirá, en efecto, un rasgo esencial de la extensa producción teatral llevada a cabo hasta hoy por Jesús Campos la inserción de determinadas escenas de alta precisión figurativa en universos separados, por su configuración general, del marco realista, bien porque éstos se atengan al patrón del drama alegórico (*Es mentira*), bien porque se eleven hasta un orden de entidad metafísica (*A ciegas*), bien, incluso, porque se ubiquen en marcos compositivos destinados precisamente a la conculcación del aparente realismo de las partes (*Triple salto mortal con pirueta*), bien porque sobrevengan en ellos ulteriores contextualizaciones debeladoras del inicial referente realista (*Naufragar en Internet*).

En *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú* la configuración de este segundo fragmento adopta la modalidad de un costumbrismo notablemente depurado en su ejecución técnica, que pone en juego desde una variedad de tipos arrancados de la realidad cotidiana (y, a la vez, ceremonial) que sirve de referente, hasta la segmentación del conjunto en breves escenas que componen, en razón de su propia yuxtaposición, un impresionismo visual y auditivo muy conseguido, o hasta la plasmación precisa de registros lingüísticos dialectales y populares. La propia denominación de "estampa" con que se alude al fragmento confirma su condición de "cuadro", lo cual le imprime (en la serie de importaciones genéricas que, como veremos, se sobrepondrán a la configuración ritual de la pieza) la impronta del sainete, cuya funcionalidad humorística aparece aquí reforzada por las fórmulas bien irónicas, bien recurrentes, que adoptan las réplicas del fragmento.

Si éste desempeña, en la trayectoria existencial que articula la pieza, una cierta función de iniciación en la experiencia ceremonial, correspondiente a la etapa infantil del ciclo vital, el tercer fragmento supone la inmersión del niño en la experiencia bélica

y su configuración presenta, de nuevo, notables singularidades. En efecto, esta MIRADA INFANTIL SOBRE LA GUERRA supone tanto un nuevo tipo de materialización de la experiencia vital arquetípica y, por ello, ceremonializada de algún modo, como la aproximación del entramado formal de la pieza a un nuevo subgénero escénico, cual es el mimo. El modelo actoral será ahora el de la marioneta articulada (simuladora del juguete infantil), cuya cadencia halla un sólido apoyo en las imágenes auditivas de la escuadrilla de bombarderos. Ambos sistemas sígnicos conforman, con el eficaz recurso de las imágenes ralentizadas y potenciadoras del tono trágico, la imaginería bélica entrevista primero por la mirada infantil y transmutada luego en duradera obsesión, que el Niño-Hombre va a rememorar a través del nuevo paso en la experimentación escénica que supone la entonación, entre recitada y cantada, del discurso.

Sigue a éste un nuevo fragmento, cuya asimilación al ritual viene dada por la función de mostrar el VIAJE INICIÁTICO que, en el período vital del ser humano, supone la salida del recinto familiar. Centrado, de nuevo, en la figura femenina (quizá, ahora, la de la madre, en su propia y juvenil relación filial), posee la clara configuración realista que habíamos visto en el segundo fragmento, si bien el costumbrismo es ahora reemplazado por la reflexión, la cual conduce a una nueva y singular formulación de la visión del mundo existencialista (“Puede que encuentres otras preguntas, pero respuestas no, porque respuestas no existen”).

En el siguiente fragmento, reconstruye el autor la figuración ritualizada del FINAL DE LA ADOLESCENCIA, simbolizado éste en la necesidad de afrontar las primeras decisiones. Su composición se sirve de los juegos de compañerismo juveniles y, en el plano verbal, de las cantinelas vaciadas de significación y ocultadoras de una conciencia confortable, entre las que surge un diálogo dotado, una vez más, de un grado de realismo muy logrado. La asunción de responsabilidades comenzará por la toma de conciencia de haber habitado hasta el momento un mundo de alienación (“El mundo que parecía maravilloso, mira por dónde, resulta que es mentira”), cuyo abandono coincide con el cuestionamiento de la propia realidad. Para la decantación del proceso, recurre el autor a dos subfragmentos configurados, respectivamente, bajo los moldes de la farsa y del gran guiñol. A través de aquélla se compone, en el primero, una parodia de diálogo paterno-filial (en realidad, monólogo unidireccional), que el propio autor tipifica bajo la denominación de “panfleto”. La evidente ironía que destila la escena contribuye poderosamente a destacar la falsedad del discurso paterno, cuya finalidad es la represión del utopismo juvenil y el mantenimiento del inmovilismo social. El asentimiento coral que cierra la escena dará paso, en el subfragmento siguiente, a una contestación manifestada, igualmente, a través de la proclamación coralizada. En esta parte, las posiciones parentales son colocadas en el punto máximo de la contestación merced a los recursos granguñolescos, de tan acendrada tradición en el teatro español del siglo XX. Ahora, la gestualización marionetista, la onomatopeya y la intensa comicidad abocan a la proclama inconformista materializada en el “No” de intensidad progresiva.

La culminación semántica y escénica de la pieza tiene lugar en el último de los rituales que la conforman, cuya configuración, muy elaborada, le confiere un alto valor artístico. Se trata ahora de la BODA, ceremonia dotada de notable complejidad significativa, que se articula en varios ejes semánticos. El primero de éstos viene ya

introducido, en la transición precedente, por la figura de Uno, mantenedor durante breves instantes de la actitud contestataria con que se cerró el ritual anterior, y a quien ahora liquidan las otras figuras corales, cubriéndolo, a continuación, con los paños negros que vestían, precisamente, el lecho nupcial necesario para la ceremonia. En esta misma línea conceptual, el significado de la unión matrimonial es sometido a un proceso de inversión que identifica los términos del compromiso con el concepto de renunciación, estrechamente unido primero a la resignación y después a la propia muerte.

Nuevamente, la composición del ritual adopta una configuración específica, a la que se suma una filiación genérica propia. En efecto, al indicar que se trata de una “escena ripiosa”, alude el autor a la intensidad comunicativa que adquieren los códigos verbales, conformados por sucesiones de términos rimados, de manera que cada réplica se caracteriza por el tipo particular de su rima. Se desprende de ello un evidente efecto paródico, que refuerza la inversión semántica mencionada. Si todo ello contribuye a desrealizar esta parte de la obra, aproximándola quizá a la esfera de la farsa, se produce al mismo tiempo, de manera un tanto paradójica, cierto grado de proximidad del ritual a una circunstancia tan concreta como lo es la de la posguerra, perceptible en los arquetipos sociales, biológicos y funcionales que son aplicados a los respectivos cónyuges.

Por su parte, la plasticidad adquiere en este ritual una entidad propia, de la que deriva, a su vez, una línea de significación que, sólo al final, resulta concurrente con la descrita para el plano verbal. En efecto, se lleva a cabo, a la vista del espectador, la identificación física entre lecho nupcial y túmulo funerario, intensamente reforzada por los signos musicales empleados respectivamente en el inicio y el fin de la ceremonia. En este último punto, el discurso explicita el significado de esta transmutación, desembocando en el también ripioso “Diciendo siempre sí, seremos funerables” de los novios, que el Oficiante refrenda con el paródico “Podéis morir en paz”. La intensidad significativa de la pieza culmina aquí, como se ha indicado, mediante la visualización de la equiparación barroca entre la cuna y la sepultura, que el autor, de un lado, transmuta a su propia circunstancia histórica y, de otro, comunica a través de procedimientos expresivos (verbales y plásticos) enteramente originales y de clara naturaleza escénica.

La parte final de la obra constituye un RECITATIVO, que posee un cierto carácter epilogal en relación con el conjunto, a la vez que supone una nueva configuración del ritual que alberga. La intensa coralidad de esta coda (“los intérpretes –con la túnica negra de la primera escena- se van congregando frente al túmulo”) evidencia su proximidad a los modos interpretativos que fueron característicos de los colectivos independientes, los cuales se manifiestan asimismo en la distribución fragmentaria con que se comunican los códigos verbales. Éstos, por su parte, adquieren una entidad poemática, poblada de recurrencias y dotada de un intenso simbolismo que sirve de glosa al núcleo conceptual de la pieza, señalando: “Toda esta oscuridad que nos rodea / no tiene nada dentro, está vacía. / Y esta desolación es tuya y mía”.

Al ser completado, de esta forma, el ámbito semántico de *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú*, queda simultáneamente evidenciado el carácter paradigmático de dicha pieza en la evolución del teatro español contemporáneo, asunto que, en definitiva, ha articulado el propósito de este breve estudio. En efecto, la presencia común de la dicotomía conceptual nacimiento/muerte en esta obra y en los maestros del Absurdo –origen éstos, como se ha indicado, de la efectiva plasmación de la vanguardia en la escena-, señala ahora al historiador del teatro, en el horizonte deparado por los años transcurridos, el camino para la adecuada consideración del trasfondo mental y cultural que, junto a otros factores más relacionados con la coyuntura, alienta tras la renovación acontecida en el teatro español, en cuanto parte del teatro universal. En este contexto, el Existencialismo se muestra como componente importante del núcleo conceptual que genera la ingente labor de búsqueda de nuevas posibilidades expresivas en que consiste la Revolución Experimental acontecida en el teatro occidental de la segunda posguerra. En este contexto, también, adquiere todo su sentido la asunción por Jesús Campos del ritual como fórmula compositiva que se inserta, como creemos haber mostrado siquiera sucintamente, en el corazón mismo del teatro vanguardista de la segunda mitad del siglo XX.