

## **El espacio sonoro en la obra teatral de Jesús Campos García**

Ruth María Gutiérrez Álvarez  
*Universidad de Oviedo*  
[ruthgutierrezalvarez@gmail.com](mailto:ruthgutierrezalvarez@gmail.com)

### **Palabras clave:**

Literatura española. Teatro español siglo XXI. Jesús Campos García. Música. Puesta en escena.

### **Resumen:**

Uno de los principales rasgos distintivos de la producción teatral de Jesús Campos García consistiría en la integración de diversos códigos escénicos –a veces incluso aparentemente contradictorios– que el autor combina con perfecto equilibrio con el texto y con la finalidad de la obra. Siendo la música un elemento recurrente y cargado de intención en sus puestas en escena, se trata de analizar, por tanto, de qué manera el autor experimenta y transgrede el espacio sonoro, atendiendo a la variedad de recursos técnicos y mecanismos teatrales que utiliza el dramaturgo desde su primer texto publicado en 1959 (la pieza breve *Tríptico*) hasta el presente, en el que el autor permanece en activo.

---

## **The sound space in the plays by Jesús Campos García**

### **Key Words:**

Spanish Literature. Spanish Theatre XXI Century. Jesús Campos García. Music. Staging.

### **Abstract:**

One of the principal distinctive features of Jesus Campos García's theatrical production would consist of the integration of diverse scenic codes –sometimes even seemingly contradictory– in harmony with the text and with the purpose of the play. Being the music an element appellant in his stagings, it's about analyzing, therefore, how the author experiments and violetes the sonorous space, attending to the variety of technical resources and theatrical mechanisms that he uses from his first text published in 1959 (the brief piece *Tríptico*) up to the present, in which the author is currently active.

---

Una gran mayoría de los especialistas que se han aproximado al estudio de la obra teatral de Jesús Campos García, si no la totalidad, ha coincidido en definir al autor bajo el título de integral hombre de teatro. Ya sean prologuistas, críticos teatrales, estudiosos o compañeros de oficio, ninguno de ellos ha olvidado destacar la concepción globalizadora del hecho escénico que defiende y practica Jesús Campos. Gracias, por tanto, a que el autor asume la escritura y la dirección de una misma pieza teatral para que el espectáculo pueda alcanzar sentido pleno, sus propuestas teatrales establecen un complejo equilibrio entre la condición textual y escénica, un espacio donde los signos no verbales se fusionan con las palabras para trabajar en una misma dirección, de modo que el hecho teatral establecería una suerte de reciprocidad pertinente y necesariamente significativa entre ambos códigos de comunicación<sup>1</sup>. Lejos de violentar y sobrecargar la representación, los códigos escénicos dialogan con el sentido final de cada obra y logran estimularla, aclararla o potenciarla, por ejemplo, desvelando el valor simbólico de la pieza, matizando la dimensión alegórica o, entre otros, reforzando el hiperrealismo –a veces la apariencia de irrealidad– que intencionadamente persigue el autor<sup>2</sup>.

Por lo que respecta a la música, las propuestas escénicas de Campos García reservan un espacio fundamental al elemento sonoro, que en un buen número de espectáculos presenta un alcance comunicativo no solo equivalente a otros signos no verbales, sino que podríamos calificar de protagónico. Nos referimos aquí a los recursos auditivos que el dramaturgo

---

<sup>1</sup> Este presupuesto semiológico -que siempre ha acompañado a Jesús Campos y que ha cuestionado la inercia del logocentrismo, considerando el texto un elemento flexible y susceptible de cambio según las necesidades de la puesta en escena- se manifiesta hasta en los textos impresos de sus obras. En la representación de *d.juan@simetrico.es* (2009), las respuestas de don Luis Mejías durante la conversación telefónica con don Juan resultaban inaudibles y el espectador solo podía escuchar a don Juan. En la versión impresa el autor quiso materializar este signo mediante unas intervenciones apenas inteligibles y difíciles de leer para preservar la fidelidad escénica y llevar al texto dramático el mayor número posible de signos no verbales que diesen idea de la puesta en escena.

<sup>2</sup> En algunos montajes, por el contrario, con el propósito de cuestionar y desestabilizar el concepto tradicional de representación dramática, el autor ha hecho desaparecer de manera temporal o total, como sucedía en *A ciegas* (1997), los signos visuales, sustituyéndolos por otros menos habituales en el teatro, como el olfato o el tacto.



carga de intención y que, por tanto, constituyen por su eficacia un «espacio significativo» dentro de la obra, tal y como definió el autor en el artículo que publicó recientemente en la revista digital *Don Galán* [2014: en línea] y que excluiría del análisis aquellos signos meramente ambientales o funcionales<sup>3</sup>.

El primer estreno de Campos García, *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú* (1976), ya otorgaba a la música un papel destacado por su funcionalidad y significación. El espectáculo, que asumía los riesgos de la vanguardia, relataba el recorrido existencial de una sociedad, más bien de una generación, golpeada por diversos acontecimientos traumáticos, como la Guerra Civil y los años de dictadura franquista. Bajo las formas del teatro ceremonial, el autor compuso la (auto)biografía de un país mediante el ensamblaje de una serie de estampas aparentemente sin conexión y cuyo único nexo de unión era la música, como explica el propio Campos [en Martín, 2002: en línea]. La transición de un ritual existencialista a otro se iniciaba con la introducción de diferentes tipos de géneros musicales, interpretados en vivo o pregrabados, que daban coherencia y continuidad a este collage formado por cuadros.

La escena inicial que describe el ritual del nacimiento identifica el aprendizaje de una canción con el aprendizaje vital. El instructor debe enseñar a la mujer presente en escena que la existencia no es más que sufrimiento y, para ello, hace que la mujer memorice y repita la canción infantil *Tengo una muñeca vestida de azul*, que él interpreta en tono sombrío:

---

<sup>3</sup> Los ruidos ambientales de una tormenta y el goteo de la lluvia, que se reproducen con fidelidad en *Blancanieves y los siete enanitos gigantes* (1997) o *Tríptico* (1959), no presentan la misma intención que el glugluteo inicial de pavos reales que abre la obra *d.juan@simetrico.es* (2009), pues este crea una intertextualidad con el imaginario decimonónico del romanticismo propio de las escenas de galanteo que tanto recuerdan al mito clásico. A veces, un mismo recurso sonoro puede trabajar de distinta manera según la función que cumpla en la obra. Así, por ejemplo, la fuerte tormenta del auto *A ciegas* dista mucho de la intención ambiental de las piezas citadas, en primer lugar, porque este fenómeno natural da paso al alumbramiento del mundo en la obra y en segundo porque las condiciones de oscuridad en que se desarrolla la función potencian cualquier sonido y lo dotan de una significación mayor. En esta obra lo sonoro debía crear el espacio escénico que la falta de luz había arrebatado. Los pasos de los personajes, sus acciones o el manejo de utensilios sustituían al signo visual, de tal manera que el montaje no perdía en teatralidad.



INSTRUCTOR.- Pero si es muy fácil. “Cuando sea mayor, voy a ser mayor”.

MUJER.- (*Ríe desconsoladamente.*)

INSTRUCTOR.- Todo crece: los árboles, las nubes que se extienden sobre el océano, y también las niñas que se esconden en la oscuridad. Todo está creciendo y tú... no lo podrás impedir.

MUJER (*Llora desconsoladamente.*)

INSTRUCTOR Cantes o no cantes, tanto si sí, como si no, el mundo crecerá y te comerá igual que el lobo se comerá a Caperucita.

MUJER ¡¡¡Aaahhh!!!

INSTRUCTOR (*Conciliador.*) Pero si cantas, si te empeñas, al menos no cantes canciones estúpidas; canta algo digno y con sentido. (*Pausa.*) Podemos cantar juntos. ¿Quieres?

[...]

INSTRUCTOR.- ¿Quieres que te enseñe una canción?

MUJER.- (*Silencio.*)

INSTRUCTOR.- (*Cantando.*) “Tengo una muñeca vestida de azul...”.

MUJER.- ¡¡¡No!!! (*Grita desesperadamente.*)

INSTRUCTOR.- (*Paciente.*) No, así no. (*Y repite.*) “Tengo una muñeca vestida de azul...” [Campos García, 1976: 150].

A pesar de la oposición inicial de la mujer, expresada con gritos y sollozos que el Instructor define intencionadamente como un canto, la instrucción, que en la obra se presenta literalmente como un adiestramiento, se lleva a cabo con éxito. Para simbolizar esta derrota, Jesús Campos hace que el Instructor y la mujer interpreten la canción infantil al unísono, aunque ella lo hará completamente enloquecida para «convencerse de su alegría» [150]. Inmediatamente después, un cantaor flamenco, interpretado por Enrique Morente, canta por peteneras una versión de *Tengo una muñeca vestida de azul* para inicio a un nuevo ritual. La elección de un cante flamenco no es aleatoria, ya que este activa una referencia cultural y contextual que nos sitúan en la Andalucía de posguerra y, en concreto, en la celebración de la Semana Santa típicamente andaluza. Entre vítores y alabanzas que los ciudadanos le dedican a la Virgen, una banda de música interpreta el Himno Nacional para acompañar el paso procesional que ocupa todo el escenario. Además de evidenciar el fervor creyente de los españoles de la época, Campos une en una misma ceremonia a la Iglesia y al Estado, expresado con el himno, para representar la influencia del nacionalcatolicismo en la España de posguerra.



Tras el oscuro de esta majestuosa escena, los tambores de la procesión ahora redoblan como una marcha militar que marca el regreso al cuartel. Con esta referencia a

la milicia el autor termina de completar el retrato de una sociedad marcada por las tres grandes instituciones que defendían y representaban la ideología franquista de posguerra. El sonido de los atabales anuncia la escena bélica que vendrá a continuación y que interrumpe con violencia el clima apacible de la habitación. Allí, un niño jugaba con soldaditos de plomo mientras su madre cantaba una nana –la misma que interpretaba a sus hijos la mujer de *Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura* (1997)–. Cuando se hace el oscuro, el ruido de un ferrocarril introduce el próximo ritual, en el que un grupo de jóvenes imitan los movimientos de un tren al mismo tiempo que interpretan una canción infantil. El contraste entre la actitud pueril y la apariencia física de estos jóvenes pone de manifiesto la prolongación del estado de infancia que estos se empeñan en proteger para no enfrentarse a la realidad.

El abandono de la niñez y la ingenuidad da paso a la asunción de la madurez y, por tanto, de la responsabilidad moral y social como individuos. En un acto de desafío a las instituciones oficiales y a los modelos generacionales en los que no se reconocen, el grupo de jóvenes cantará «¡NO!» a ritmo de orquesta. Al compás de la batería se unirá el piano, el órgano, el saxo y otros instrumentos que fusionados darán lugar a un torbellino descontrolado de música instrumental que intensifica el episodio de rebeldía de los jóvenes. Sin embargo, a medida que el volumen de la música sube el «no» se va diluyendo hasta ser imperceptible y finalmente engullido por el ruido de los instrumentos. El ritmo anárquico y eufórico se transforma repentinamente en la marcha nupcial de Mendelssohn –la misma que suena en el rito de *En un nicho amueblado* (1975)–, cuya melodía anuncia el ritual de abdicación que está a punto de comenzar y que toma la forma de un enlace matrimonial.



El oficiante del rito nupcial responderá a cada intervención de los novios con el canto solemne del verso «Hasta que la muerte os separe». Tras concluir la ceremonia, los altavoces proyectan el *dies irae* de la Sinfonía Fantástica de Berlioz, con la que el dramaturgo trató de evocar algo más que una idea musical. El fragmento elegido pertenece a la quinta parte de la composición, que describe un aquelarre de espíritus, nigromantes y monstruos, todos allí congregados para la celebración de un funeral que, en realidad, es un matrimonio. La llegada de la amada inicia el cambio de tono y la misa siniestra de difuntos queda reducida a una parodia burlesca. Esto es precisamente lo que hace Campos al convertir un ritual solemne de amor en una ceremonia funeraria ripiosa de gran alcance paródico.

El acto final de *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú* también está señalado por la música, que ahora abandona la intención grotesca de la anterior para recuperar el tono majestuoso propio de los rituales. Un grupo de sacristanes interpreta una canción que recoge el sentimiento de fracaso y desesperanza presente en toda la obra. Todos los personajes repetirán el siguiente verso: «Toda esta oscuridad que nos rodea no tiene nada dentro, está vacía, y esta desolación es tuya y mía» [Campos García, 1976: 160]. De forma monótona y lineal, el grupo insistirá en este fragmento del canto hasta perder la consciencia de sus palabras para hacer partícipe a toda la sala del ritual sacrificial que está sucediendo sobre el escenario.

En las obras cronológicamente más cercanas a *Nacimiento...*, la música grabada o interpretada en directo por un personaje funciona igualmente como un signo supratextual de gran importancia. Ya la primera obra que compuso el dramaturgo, *Tríptico*, utiliza diferentes recursos acústicos de naturaleza simbólica para materializar las dos ideas principales del drama. Por un lado, la música que suena en *Tríptico* está asociada a la tentación, a la idea de distracción y abandono de las responsabilidades y obligaciones del individuo. Al mismo tiempo, también se vincula con la bailarina Salomé, símbolo de la seducción y la fatalidad en la tradición



cristiana y a la que la música siempre le acompaña, e incluso se intensifica, en sus intervenciones. Por otro lado, el ruido insistente de un «tan-tan» tañido por diferentes músicos en el escenario se distancia de las connotaciones negativas de la anterior y funciona como un aviso, un recordatorio de los peligros que implica desatender las labores cotidianas y las responsabilidades del hombre.

Posterior a esta composición primigenia, «Las escaleras» (2016)<sup>4</sup> acude a la literatura de caña y cordel –prácticamente desaparecida a mediados del siglo XX– para resaltar la condición picaresca de su protagonista y agudizar el componente paródico de la obra. El irónico y buscavidas Carlos, decidido a reírse del mundo y renegar de la absurda maquinaria social, escoge la música ambulante como profesión, una actividad que le proporciona satisfacción, aunque no dinero. La recitación de romances en las calles contrasta enormemente con las aspiraciones profesionales y económicas de cualquier individuo seducido por los ideales de la sociedad del progreso, cuya hipocresía Campos evidencia en esta pieza breve.

Los romances que interpreta Carlos sirven también para abordar algunas de las realidades que afectaban a la sociedad española del momento: la censura y el turismo extranjero que recibió España a partir de la década de los sesenta. La primera escena de la obra nos muestra a Carlos recitando un cómico romance sobre la frustrada historia de amor de un hombre que se enamoró de una sueca en la playa. El público de Carlos, formado por mujeres mayores, es decir, generaciones más adultas que recuerdan la tradición española de este subgénero, se indignan por el notable descenso de la calidad de los romances actuales y la pérdida de la morbosidad frente a los de épocas pasadas, como «El crimen de cuenca» –aunque este no era un romance de ciego como tal, sino un romance de sucesos, una modalidad que con el tiempo

---

<sup>4</sup> La pieza se ha publicado recientemente en la antología *¡breve! ¡breve! ¡brevísimo!*, que recopila todas las obras breves compuestas por el autor a lo largo de toda su carrera. Sin embargo, «Las escaleras» la escribió en la década de los sesenta. De la misma manera que *Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura* se editó veinticinco años después de haber sido escrita o *7000 gallinas y un camello* seis años más tarde, además de otros textos breves que hasta ahora habían permanecido inéditos.



fue adquiriendo las propiedades estéticas del romancero tradicional—. Más tarde, Carlos nos vuelve a proporcionar un episodio de carácter farsesco sobre la censura que Campos García vuelve a personificar, como en *Matrimonio...*, en la figura de una mujer. Durante la recitación de un romance en la calle, una señora vestida de censura amordaza con las manos al músico ambulante para evitar que se pronuncien en voz alta ciertas estrofas de contenido erótico. Estas partes son cantadas mediante ruidos nasales y solo al finalizar la materia prohibida la censura desaparecerá del escenario.

La escena final concluye con la recitación de un romance diferente a este, ya que relata la historia de un enfrentamiento entre la utopía y el mercantilismo o, lo que es lo mismo, entre dos buenos amigos, Carlos y Andrés, separados por los sueños que cada uno tiene sobre su vida profesional:

CARLOS.- (*Recitando con soniquete.*)  
 Eran amigos del alma  
 Que un día se separaron,  
 y aunque bien que se veían  
 ya nunca se encontraron.  
 El uno llegó a ministro,  
 el otro a titiritero,  
 y los dos dicen que el otro  
 siempre ha sido un embustero.  
 Así es la historia, señores,  
 y a quien la quiera entender  
 que escuche con atención  
 que se la cuento otra vez [Campos García, 2015: 296-297].

En la pieza simbólica *Es mentira* (1980), una canción infantil es el amparo en que se refugia Matilde del ambiente de pesadilla en que vive, del dolor y de la soledad de su encierro. La letra carece de contenido lógico, pues se trata de la enunciación sucesiva de palabras intrascendentes que riman entre sí y forman una única estrofa. La enajenada protagonista repetirá con diferentes tonos e intensidad esta cantinela, a veces rozando el histerismo, cuando la violencia y el tedio se manifiesten o el hambre apriete. Al interpretar la canción, Matilde consigue evadirse de la realidad, que no es otra que la de ser una presa del franquismo, pero el hecho de que se trate de una





canción infantil falta de significado otorga a las escenas, por otro lado, cierto patetismo que hace oscilar al receptor entre la risa y el horror.

Tal vez sea *7000 gallinas y un camello* (1983) la que propone el discurso musical más sutil de todas las obras que conforman este primer bloque de piezas compuestas o estrenadas durante el periodo dictatorial. Jesús Campos dividió esta alegoría política en tres partes que conectó a través de *La Primavera* de Vivaldi, un signo no verbal de gran alcance que en el texto intentó disimular para sortear los controles de la censura:

La música clásica que, según tenía entendido, ponían algunas granjas [...] y que se utilizaba para mejorar la productividad del mismo modo que se utiliza con las personas la música ambiental, junto a la presencia protagónica de las gallinas enjauladas, era un signo tan potente que, lejos de resaltarlo, convenía tratarlo de pasada. Más aún en el libreto; aunque, posteriormente lo recuperara en el montaje [Campos García, 2009: 103].

En el prólogo, una orquesta de cámara interpreta en directo la pieza de Vivaldi, una actuación que nos pone en relación con la sofisticación y la belleza y que será interrumpida bruscamente por el repentino y desagradable ruido de las ciento de gallinas que se alojan en las jaulas del muro frontal. En esta parte central, se encuentra un magnetófono que reproduce a todas horas la misma música renacentista y suntuosa, solo que ahora se utilizará la melodía para estimular la productividad de las aves de la granja. *La Primavera* se mantiene de fondo durante casi toda la obra, aumentando de intensidad durante los momentos de mayor tensión dramática para enfatizar el enfrentamiento de Juan y Marta, que vendría a ser el de la utopía y la realidad. La utilización de la composición de Vivaldi al servicio de un fin utilitario y no artístico estaría simbolizando la pérdida de la belleza y su sustitución por un mundo vulgar y miserable. Precisamente este contraste entre la sensibilidad y la ordinariez es el que perseguía Campos en la escena en que Juan tararea la melodía clásica mientras limpia las bandejas de estiércol de las gallinas.



Al final, durante el epílogo de la obra, una banda de rock y el cantaor Enrique Morente interpretarían una versión flamenca de *La Primavera* llena de vitalidad. La letra que se creó para esta adaptación transmitía un mensaje de esperanza en el futuro que confería a la canción el carácter de un himno revolucionario [103]. El fin de la dictadura inspiró esta parte de la obra, en la que todos cantaban al unísono: «Vivir por la Primavera, luchar por la Primavera. Mañana la vida florecerá» [Campos García, 1983: 104]. De esta manera, y como señaló el doctor Huélamo Kosma [2009: 197], la música ponía en relación la ficción con la realidad histórica de la sociedad española y dotaba a la obra, por tanto, de un alcance alegórico:

Los segmentos de apertura y cierre adoptan un tratamiento plástico que mezcla la sorpresa, la espectacularidad y un cierto aire visionario e irreal traspasado por elementos para algunos rayanos al surrealismo. Es la base experimental de la obra y que no siempre fue entendido por la crítica, aunque para Campos se correspondían, en clave musical, con momentos temporales, pasado, presente, futuro de nuestra evolución sociopolítica: la decadencia crepuscular del aristocratismo, la esterilidad de la una burguesía desorientada, y la esperanza, más bien necesidad, de un advenimiento popular cargado de nuevos anhelos.

Las piezas que corresponden al segundo bloque teatral de Jesús Campos García, aquellas que han sido escrita a partir de la llegada de la democracia, por lo general utilizan el espacio sonoro como estrategia de comunicación, a excepción de *Danza de ausencias* (1993), en el que la música dotaba al conjunto de monólogos de una estructura global que funcionó como hilo conductor. Los golpes de tambor y campanilla de la procesión de ánimas suenan al principio y al final de cada pieza breve, en primer lugar, para guiar al público de una sala a otra a ritmo fúnebre y, en segundo, para que la Muerte danzara cuando se cobraba una nueva víctima. Esta marcha siniestra entroncaba, por un lado, con la leyenda gallega de la Santa Compaña, de quien se decía que tocaba la campanilla días antes de que se produjera una muerte allí donde alcanzaba el sonido y, por otro, con el imaginario cultural de las



danzas itinerantes medievales, cuyas representaciones se realizaban con música en los carros.

Por otro lado, y con independencia del espectáculo global, «Danza para violín y revólver» vuelve a recurrir a la música clásica, en este caso la partita nº 2 de Bach, como el signo no verbal más importante de la obra. La pieza musical suena de fondo mientras Luisa, intérprete de violín, relata las desavenencias de su matrimonio, que se centran con especial interés con la insensibilidad, humana y artística, de su marido, un coronel del ejército franquista. La delicadeza del violín y la entrega incondicional de la intérprete a este arte se contraponen a la rudeza de la violencia que representa el difunto esposo y su amor por las armas. A nivel acústico, este encuentro de contrarios es conseguido gracias al contraste entre los dos únicos efectos sonoros presentes en todo el monólogo, la suave melodía del magnetófono y el estrepitoso disparo de revólver que termina con la vida de Luisa y que finalmente se impone.

Incluida posteriormente en la misma antología, «Danza en día de campo» propone una popular canción de guerrilla llamada *Si me quieres escribir ya sabes mi paradero*, que varios milicianos republicanos interpretan con una armónica hasta que un ataque sorpresivo del bando franquista acaba con la vida de estos. Cuando la Muerte regresa para llevarse al único superviviente de la embestida, se puede oír en la lejanía al pelotón coreando la canción. Aunque existen numerosas variantes, la mayoría de las versiones coinciden en la narración de la batalla del Ebro, que fue la derrota final de las tropas defensoras de la República. Sin embargo, Jesús Campos sitúa la danza en las trincheras de la Casa de Campo que resguardaban a los republicanos durante la batalla de Madrid. Por tanto, a través de la música el dramaturgo mantiene viva la memoria histórica y rescata del olvido las historias de las víctimas anónimas de aquel periodo oscuro.

También de la modalidad del teatro breve, las minipiezas que conformaron el espectáculo *Entremeses variados* (2005) utilizaban la música barroca como elemento de transición entre una representación y otra. Según



el estudio que Berta Muñoz Cáliz [2007: 420] dedicó a dicho conjunto, la melodía de carácter cortesano evocaba un imaginario cronológicamente lejano y culturalmente distante de la sórdida realidad contemporánea allí exhibida. De este modo, el autor forjaba una fuerte sensación de distanciamiento que devolvía la consciencia al espectador de estar dentro de un espectáculo. Por otro lado, la inclusión de estos fragmentos musicales servía para conectar el mundo áureo del siglo XVII con el espectáculo, ya que a nivel formal las piezas imitaban la estructura de los entremeses barrocos, ahora deconstruidos por el autor –no en vano una de las características de su poética teatral, como sabemos, es la experimentación teatral que toma como punto de partida la tradición–.

Bajo la misma estrategia de reiterar los efectos musicales para que funcionen como nexo conector del espectáculo, la mayoría de las escenas de *y la casa crecía* (2016) terminan con un fuerte crujido de una casa para indicar que esta continúa creciendo descontroladamente. El dramaturgo incluye junto a los chirridos un fragmento de la banda sonora de la película *Lo que el viento se llevó*, compuesta por el austriaco Max Steiner. Funcionando como leitmotiv, la melodía identifica la casa de Escarlata O'Hara con la mansión de esta pobre pareja. Recordemos que en la película la hacienda de Escarlata es un negocio familiar que conforme avanza la historia entra en difíciles periodos de crisis que deben solucionar, al igual que la pareja de la obra de Jesús Campos. El paralelismo entre ambas mansiones se hace explícito también mediante las diversas referencias en el texto dramático a Tara, la plantación de Escarlata O'Hara, aunque el destino de la pareja y el de la casa será más desgraciado.

En *Triple salto mortal con pirueta* (1997) también cada episodio está enmarcado al inicio y al final por diferentes motivos acústicos. La alarma de un despertador da paso a un nuevo enfrentamiento entre Mario y Josefa, como una campana de boxeo marcando el principio de un nuevo combate<sup>5</sup>. Para

---

<sup>5</sup> Este tipo de estrategia en el espacio sonoro basado en la repetición continua o intermitente de un ruido es muy frecuente en la producción del autor para ayudar a la comprensión del



cerrar cada pieza, el autor incluyó algunos fragmentos de la Valse compuesta por el francés Maurice Ravel a principios del siglo XX. La pieza musical coincidía con las acciones más violentas de los personajes, de modo que el asesinato que se propician mutuamente en cada acto alcanzaba cierta solemnidad y convertía el asesinato en un sacrificio ritualizado y prácticamente idéntico cada vez. Ni siquiera la elección de la pieza era aleatoria, tal y como esclarece el asesor musical del espectáculo, José Luis Redondo [en Campos García, 1997a: 23], en la nota del programa de mano:

[...] en las historias de amor que se acaba no es cierto el dicho del castizo: aquello de que nunca pasa nada... y si pasa, se saluda. Con frecuencia, se convierte, como escribió Ravel de La Valse, en una “vorágine fantástica y fatal”. Por eso, setenta y siete años después de que fuera compuesta, ayer o hace unos días, la misma pareja de aquella preguerra, o quién sabe si de tres distintas, deciden una mañana, cuando van a separarse para siempre, que nada ha de cambiar para que todo cambie, y acuerdan decirse adiós, porque la Valse así lo pide, con una copa de champán en la izquierda y el cuchillo en la otra mano, mientras bailan, progresivamente aturridos por los giros de la danza, una triple Valse mortal con pirueta.

drama, como «Ella consigo misma», para acentuar la atmósfera agobiante del drama, este es el caso de *Entrando en calor* y *7000 gallinas y un camello* o, para servir de elemento de conexión, tal y como sucede en *la casa crecía*, *Triple salto mortal con pirueta*, *Danza de ausencias* y *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú*. Por ejemplo, en *Entrando en calor*, el juego erótico de los protagonistas es interrumpido constantemente por una molesta y ensordecedora alarma que se dispara sola cada cierto tiempo. Como es lógico, el estruendo distraerá a la pareja de sus propósitos carnales y romperá con violencia el clima amoroso que se esfuerzan en crear para devolverlos a la trágica realidad que procuran esconder. La alarma, cada vez más insistente, limita sus expectativas vitales y condena a los personajes a un entorno desquiciante que psicológicamente no podrán soportar. Al final de la obra, cuando deciden darse el tiro de gracia y acabar con la pesadilla, el ruido vuelve a activarse en esta última pirueta para evidenciar la imposibilidad de salvación de los personajes. De manera más sutil que en la anterior, *7000 gallinas y un camello* ponía en marcha todo un engranaje de ruidos reiterativos que debían ser molestos para los personajes y para el público. La presencia de más de doscientas gallinas hacía que los cacareos, el aleteo o el choque de las patas o el pico contra el metal crearan un espacio sonoro natural que incidía en la idea de vulgaridad y adversidad del entorno que les rodeaba. Además, a estas molestias casi imperceptibles de naturaleza no verbal, habría que añadirle el ruido de los cubos de agua que Juan rellena y vacía sin interrupción. En la primera obra citada, «Ella consigo misma», el repiqueteo de una vieja máquina de escribir interrumpe varias veces la acción, aunque no parezca tener relación con lo que sucede en escena. El ruido ganará en intensidad para acompañar los momentos de mayor tensión dramática y alcanzará su mayor violencia cuando se revela que todo es producto de la ficción de una escritora. La insólita ruptura de las coordenadas espaciales y temporales que tiene lugar en el encuentro inesperado de estas dos mujeres cobra sentido gracias al sonido de las teclas. Es lo mismo que sucede con *La fiera corrupta* y el ruido final del galopar de un caballo, que viene a corroborar que lo allí sucedido es real y no un cuento infantil.



En *Patético jinete del rock and roll* (2002), la música rockera que retumba con fuerza en la última escena se alza como un canto irreverente a la vida y a los placeres mundanos, mientras que en *d.juan@simetrico.es* (2009) Campos introdujo en la jornada sexta la obertura de *Don Giovanni* de Mozart con la intención de activar la intertextualidad entre su reescritura y la ópera del compositor austríaco. Acompañada del ulular del viento, un viento dramático según la acotación [Campos García, 2009b: 89], la pieza musical ayuda a configurar una atmósfera sombría que envuelve unos de los momentos de mayor misterio y tensión de la obra, la llegada de don Juan al cementerio donde invoca a los difuntos agraviados. En cambio, para la escena del arrepentimiento final, Jesús Campos incorporó una marcha circense que acentuaba la parodia del clásico de Zorrilla. Con este ritmo de paso apresurado y tono alegre, don Juan y doña Inés celebraban entre afectaciones y sonrisas la ridícula y forzada salvación del galán de la condena eterna. Los sonidos de campanas y otros efectos de una liturgia cristiana también han servido al autor en varias ocasiones para engendrar estos ambientes angustiosos tan característicos de su dramaturgia. La escena del arrepentimiento de *d.juan@simetrico.es*, en la que don Juan debe decidirse entre el acto de contrición o la condena eterna, consigue potenciar la tensión dramática del momento gracias a las campanas que doblan a muerto y la salmodia que se mantiene hasta el final. La combinación de ambos sonidos extraídos del imaginario cristiano aporta cierta solemnidad al tono paródico de los diálogos.

Finalmente, no podemos olvidar la presencia de la música en el teatro para la infancia y la juventud de Jesús Campos García, especialmente porque una de ellas fue un musical de carácter político. Las canciones que el autor compuso para *Blancanieves y los siete enanitos gigantes* (1998) aligeraban el peso dramático de la obra, amenizaban el espectáculo para los niños y favorecían la comunicación con el público más joven. El contenido de las letras mezclaba la crítica con el humor a fin de que el mensaje didáctico resultara fácilmente asimilable. En su segunda obra infantil, *La fiera corrupta*



(2009), por el contrario, la música cumple una función más ambiental que significativa, aunque podemos encontrar algunos elementos sonoros relevantes para la intención paródica de algunas escenas. Las acciones protagonizadas por el Rey y su consejero suelen presentarse con un acompañamiento musical que evoca el universo monárquico de la Edad Media, ya que la fanfarria se utilizaba para las ceremonias oficiales de la realeza. En la obra de Campos García, esta música queda asociada a las escenas de palacio de carácter legendario y diferencia este espacio del mundo actual en que se desarrollan los episodios de los jóvenes. Además, el dramaturgo introdujo algunas variaciones de carácter cómico en la interpretación de la fanfarria, que en algunas salidas de los personajes sonaba con tono flácido, para resaltar el aspecto de marioneta del Rey y su naturaleza cobarde.

El efecto acústico de mayor significado se localiza al final de la pieza. El ruido del galope veloz que se asocia tradicionalmente al imaginario medieval de los caballeros retumba entre las paredes de las alcantarillas justo cuando los amigos de María solicitan la ayuda de San Jorge para salvar la vida de la joven. Las esperanzas depositadas en un *deus ex machina* que restaure el orden original se verán frustradas cuando el viejo consejero afirma: «en los cuentos hay caballos que vienen al galope, y hay fogonazos, y hay alucine, pero aquí no» [Campos García, 2009d: 93]. En este momento, el sonido del caballo trotando se desvanece lentamente hasta extinguirse para connotar que todo lo sucedido en escena es real e irreversible, a diferencia de los mágicos finales felices de las fábulas<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Es frecuente en el teatro de Campos la utilización de ruidos de la realidad cotidiana que con el transcurso del drama adquirirán nuevos significados asociados a una idea o una acción. La desagradable descarga de cisterna que inicia la acción de «Vida social (en lugares comunes)» pasa totalmente inadvertida por el receptor, pero cuando al final de la obra se repite el mismo sonido, este queda identificado con el sentimiento de alienación que sobreviene a los personajes y con el sinsentido de la existencia humana. La obra *Naufregar en Internet* (2000) se inicia en plena oscuridad con una serie de sonidos concatenados que reproducen un accidente de coche y que hasta bien entrada la acción no vincularemos al protagonista. Al final, este ruido a priori insignificante será el desencadenante de toda la acción y el punto de partida de esta, pues todo lo que viene a continuación es la negación de este incidente. Tampoco nos puede pasar desapercibido el grito desgarrador de la mujer que da paso a la





Como vemos, los códigos no lingüísticos, en este caso sonoros o musicales, que explora Jesús Campos García se definen por la diversidad de procedimientos y la experimentación con que son llevados a escena. Por un lado, encontramos signos en apariencia irrelevantes que a medida que avanza el drama se semantizan, es decir, adquieren un nuevo significado fundamental para el desarrollo de la obra. Si al principio estos signos pasan inadvertido para el espectador, a fuerza de repetirlo acaba convirtiéndose en un símbolo, en una idea o en una realidad que resultan fundamentales para la comprensión del drama –tal es el caso de *La Primavera en 7000 gallinas y un camello* o la melodía de cierre en *la casa crecía*–.

Por otro, la música y demás elementos sonoros actúan como hilo conductor de un espectáculo para reforzar la coherencia, como en *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú*, pero también para poner en contacto las formas pasadas con las presentes, como en *Danzas de ausencia* y *Entremeses variados*. Otros elementos experimentan, en cambio, un proceso de resemantización, fenómeno por el que un signo guarda un significado y después se apropia de otro diferente (Ubersfeld, 1989: 24-25) –así sucede con la marcha nupcial de *En un nicho amueblado* y *Nacimiento...*–, mientras que a veces un mismo signo puede ser interpretado de manera opuesta por diferentes personajes –como el baile rockero de *Patético jinete del rock and roll*, símbolo de la vitalidad para Anselmo y de patetismo para Federico– o bien puede atribuírsele una significación polisémica.

Prácticamente la totalidad de su producción explora desde diferentes ángulos la dimensión escénica, potenciando los elementos musicales y

---

primera escena de *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú*. Progresivamente, la queja irá transformándose en el lamento de una mujer a punto de dar a luz, de modo que, como opina Manuel Pérez [2006: 502], Campos García sustituye la idea de nacer con dolor por la de nacer para el dolor, con lo que este signo no verbal adquirirá connotaciones existenciales. Asimismo, en el entremés «La ruleta rusa» es el estruendo de un disparo de revólver quien activa el paralelismo entre el consumo de drogas y la aleatoriedad del juego siniestro que enuncia el título. Un joven sentado en un banco coloca una única bala en un revólver para jugar a la ruleta rusa, que consigue superar con éxito tres veces. Apenas unos segundos antes, el protagonista se inyecta una dosis de heroína con una jeringuilla y de pronto retumba el ruido una bala que le hace desplomarse en el banco. De no ser por este efecto acústico, la pieza perdería cierto sentido y sobre todo eficacia comunicativa.





auditivos, dotándolos de significado y combinándolos con lo visual, lo sensorial o lo gestual, incluso a veces todo a un mismo tiempo con absoluta pertinencia, para matizar, ampliar o transformar el sentido último del espectáculo.

## BIBLIOGRAFÍA

- CAMPOS GARCÍA, Jesús (1959). «Tríptico». *La Estafeta Literaria*, 176 (septiembre), pp. 18-21.
- (1976). «Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú». En *Cuatro autores críticos. José Martín Recuerda, José María Rodríguez Méndez, Francisco Nieva y Jesús Campos*, José Monleón (ed.), pp. 146-162. Granada: Universidad de Granada.
- (1980). «Es mentira». En *Teatro de Oposición (I)*, José Monleón (ed.), pp. 143-195. Madrid: Vox.
- (1983). *7.000 gallinas y un camello*. Madrid: La avispa.
- (1993). *Danza de ausencias*. Castilla-La Mancha: Servicio de Publicaciones de la Junta de Castilla-La Mancha.
- (1997). *A ciegas. (Auto sacro de realismo inverosímil o de la irrealdad verosímil)*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, col. Antología Teatral Española.
- (1997a). *Triple salto mortal con pirueta*. Alcorcón: Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Alcorcón.
- (1997b). «Triple salto mortal con pirueta». *Primer Acto*, 270, pp. 22-23.
- (1998). *Blancanieves y los 7 enanitos gigantes*. Madrid: CCS, col. Galería del Unicornio.
- (2002). *Patético jinete del rock and roll*. Madrid: IN Cultura Editorial, col. Teatro a Teatro.
- (2009). *Donjuan@simétrico.es (La burladora de Sevilla y el Tenorio del siglo XXI)*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro.



- (2009a). *La fiera corrupta*. Bilbao: Centro de Documentación de Títeres de Bilbao, Col. Títere de Sueños.
- (2014). «El espacio significativo. Desde mi experiencia como autor». *Don Galán (Revista de investigación teatral)*, 4. Edición digital. Consultado el 23 de septiembre de 2015 en [http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum4/pagina.php?vol=4&doc=2\\_1&pag=8](http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum4/pagina.php?vol=4&doc=2_1&pag=8)
- (2015). *¡Breve, breve! ¡brevísimos!* Madrid: Ediciones Antígona.
- (2016). *Y la casa crecía*. Madrid: Ediciones Centro Dramático Nacional.
- HUÉLAMO KOSMA, Julio (2009). «Retrato de primavera con armadura». En *7.000 gallinas y un camello*, Jesús Campos García, pp. 181-204. Guadalajara: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.
- MARTÍN, María (2002). *Entrevista con Jesús Campos*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Ed. Digital. Consultado el 12 de marzo de 2013 en [http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12937395339071513087624/p00000001.htm#I\\_1\\_](http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12937395339071513087624/p00000001.htm#I_1_)
- MUÑOZ CÁLIZ, Berta (2007). «*Entremeses variados*, de Jesús Campos García: parodia y recreación de un género teatral». En *Análisis de espectáculos teatrales (2000–2006)*, José Romera Castillo (ed.), pp. 415-430. Madrid: Visor Libros.
- UBERSFIELD, Anne (1989). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra y Universidad de Murcia.

