SOCIOPOLÍTICA DA INVISIBILIDADE

Insólito proceso de creación e posta en escena de 7.000 *gallinas y un camello*, de **Jesús Campos**

Julio Fernández Peláez

7.000 galliñas y un camello é unha peza de Jesús Campos García, gañadora do Premio Lope de Veiga en 1974 e representada no 1976 nos teatros _Princesa_ de Valencia e _María Guerrero_ de Madrid. Foi editada en 1982 na colección _La Avispa_, e en 2009 entrou a formar parte da colección _Cuadernos Escénicos_, da Junta de Andalucía. Con textos do propio Jesús Campos, Berta Muñoz e Julio Huélamo, esta última publicación recolle mediante unha detallada descrición tanto o proceso de creación como de recepción da obra, é dicir, a súa escritura, caderno de bitácora da posta en escena, fotografías da representación, críticas da época e valoracións retrospectivas dende o contexto actual, conformándose deste xeito como un documento teatral de especial relevancia, sobre todo á hora de analizar a situación teatral nos últimos anos da censura franquista.

Conta Jesús Campos como tras ser rexeitadas varias obras anteriores (_Furor_ sería censurada de forma "unánime"), decide escribir unha obra «que resultase confusa para o "facherío" e meridiana para o resto dos mortais» (99: 2009). E é neste momento inicial onde a inspiración se ve acompañada por dous acontecementos, un insólito pero anecdótico, e o outro formando parte da súa propia biografía: Por unha banda, a situación case surrealista de 300 exóticos camelos abandonados á súa sorte en Almería -tras servir á rodaxe de _Lawrence de Arabia-_, e por outra a súa anodina experiencia como avicultor –el mesmo rexentara unha granxa avícola na mesma cidade-. Ámbolos dous elementos, sintetizados en termos contrapostos: idealismo fronte a vulgaridade, o indómito fronte ao gregario; van compor a dialéctica escritural da peza. Unha dialéctica que ten o seu reflexo na realidade mundana da época, dominada nos seus aspectos máis simbólicos por un franquismo fortemente abrazado polo desenvolvemento capitalista, pero contestado polos turxentes e maioritarios desexos de liberdade; e que implicaría un difícil pero esperanzador camiño no proceso de apertura e transición democrática.

É evidente que os que se encargaron da supervisión do texto non adiviñaron semellante fondura política, a pesar da máis que evidente parábola galiñácea (que segundo conta o propio Campos se atopaba "disimulada" no interior do libreto). A favor de Campos conxurábase ademais da torpeza da censura, o carácter costumista do corpus textual. De maneira que dificilmente podía adiviñar o aparello censor a capacidade escénica da peza para articularse coma crítica social. Algo deberon de sospeitar, con todo, os vixiantes do pensamento e orde nacionais cando o propio dramaturgo se fixo cargo da montaxe. Por sorte para o Sistema, os dramaturgos non se adicaban a dirixir porque se había na España da época un título sospeitoso de ser sinónimo de ser anarquista, revolucionario ou algo peor, ese era o título de dramaturgo (ou dramaturga). Pola contra, o propio nome de director «adoitaba ser moi respectado, dada a natureza do seu traballo, que non hai nada tan do gusto dos ditadores como o "ordeno e mando"» (107: 2009). Cales podían ser entón as intencións dun escritor metido a director? Non podía ocorrer que tratase de darlle á súa escritura un sentido non explícito, agochado entre as anotacións, para que na representación se fixese fortemente visible a través de signos non verbais?

Estas sospeitas facíanse máis notables coa teimosía do autor en varios aspectos relativos á montaxe. Por unha banda, a Campos non lle valían galiñas "calquera", as galiñas que aparecían na granxa onde se desenvolvía a obra tiñan obrigatoriamente que ser reais. É máis, tampouco a auga que corría polo regato próximo á granxa podía ser de mentira; era preciso que a auga fose auga e que fluíse como flúe na vida a auga de verdade. Esta primeira condición de verosimilitude tivo que soar nos oídos dos produtores e xerifaltes da política cultural da época coma un mal chiste. Dende sempre, ou polo menos dende que os edificios teatrais se mantiñan en pé coma tales, as cousas cumprían en escena o seu obxectivo sígnico ficcional (unha paisaxe pintada era unha paisaxe, unha cadeira un cabalo, e unha galiña de plástico unha galiña choca); así que no acto de colocar a "realidade" dentro de escena debían agocharse intencións "non escénicas", posiblemente políticas, e seguramente espectrais: Podería ocorrer que o público se vise reflectido nas cidadás galiñas

colocadas a modo de inmenso mural? Só nun importante detalle Campos era capaz de ceder nas súas pretensións hiperreais: Non era preciso que a galiña á que se lle daba morte (sen xuízo previo e por culpa da súa inactividade) fose unha galiña auténtica; abondaba coa súa representación.

O segundo detalle digno de receo era que as galiñas fosen animadas a producir mediante música clásica, en concreto grazas ao *Concierto de Aranjuez,* composto por Joaquín Rodrigo. Segundo nos conta Campos, a técnica de fomentar a posta de ovos a través da música era habitual nalgúns centros avícolas, pero isto non era razón suficiente para aliviar a sospeita. Descartando unha burla cara a este modo de produtividade, non parecía isto unha metáfora do control dos habitantes dun país a través da "harmonía palacega"? [1] Rodrigo negouse a que o seu importante concerto servise para una vulgar posta de ovos, polo que Campos viuse obrigado a substituír a melodía por outra igualmente "tranquilizadora": *A primavera*, de Vivaldi. É posible que máis dun espectador agudo relacionase, naquela primavera de 1976 –cando finalmente se representou a peza-, a "sinfonía" da transición (con monarca incluído, e capaz de amansar os desexos más progresistas) coa interpretación dunha música clásica por parte duns músicos *atrezzados* de indios, frankensteins..., máis aínda cando o concerto remataba de forma paródica sendo "extraído" o director da orquestra e fuxindo os seus acólitos intérpretes ante o cada vez más ruidoso cacarexo dunhas vulgares e aldeás galiñas[2].

É posible, si, como dicimos, que algo así pasase pola cabeza de máis dun espectador e de máis dun crítico, aínda que sobre isto e sobre outras "sospeitas" se preferise calar, non fose que en España estiveramos ante un difícil e irresoluble caso de estrañamento brecthiano. De igual xeito, era probable que un motivo de preocupación para os vixiantes dos valores fundamentais, o constituíse o feito de que a propia tradición teatral fose superada pola "decadente" estética *pop-rock* –un remedo de *A Primavera*, de Vivaldi- e que daba peche ao drama de xeito estrondoso: «Un zumbido, case imperceptible, aumenta o seu volume lentamente, á vez que tamén lentamente, vai baixando a luz. Xentes doutra xera-

ción, entran en escena e achéganse a Juan e Marta –os dous protagonistas-, tamén ao músico; obsérvaos, intercambian miradas e, sen dubidalo, levántaos e sácaos fóra do escenario. Mentres isto ocorre, o zumbido, que continúa aumentando de volume, fúndese co berro dun camelo» (90: 2009). Aínda que é certo que esta acotación foi escrita "a posteriori", unha vez iniciado o proceso de representacións (recoñece Campos incluír o queixume do camelo a partir do paseo co camelo "promocional" polas rúas de Valencia), non é menos certo que dalgunha ou outra forma a aparición de elementos de vangarda, aqueles que se opoñían á idea dun teatro textocéntrico (como o era a finalización dun drama de corte costumista con efectos de carácter espectacular[3]), tivo que ser unha razón para a desconfianza por parte dos estamentos oficiais.

Pero non foi o propiamente escénico o que desatou o estupor das autoridades, senón a idea de Campos "de invadir" o espazo público mediante un auténtico camelo ao servizo da teatralidade. Unha cousa era aceptar que a escenografía fose viva (aínda que improbable, tampouco hai que descartar unha posible lectura municipal da *obra de arte vivinte*, de Appia), e outra ben distinta era que esta vida escapase do mundo palacego e de ficción destinado para o divertimento da burguesía para instalarse na praza de Santa Ana (contigua ao Teatro Español, lugar onde previsiblemente se estrearía a obra). A contundencia da resposta negativa dende o Concello, que ademais aproveitaba para pór en dúbida o apropiado do proceso iniciado, non deixa alternativas: «...non parece que o Teatro español sexa marco adecuado para exhibicións e montaxes que rompen o que constitúe a súa extrema seriedade e consideración» (129: 2009).

Seguramente, nesta prohibición non habitaba a suspicacia de que a utopía puidese pacer libremente en pleno Madrid (animalizada no signo escénico do camelo), pero estaba claro que saltaba as elementais regras de decoro e "urbanidade".

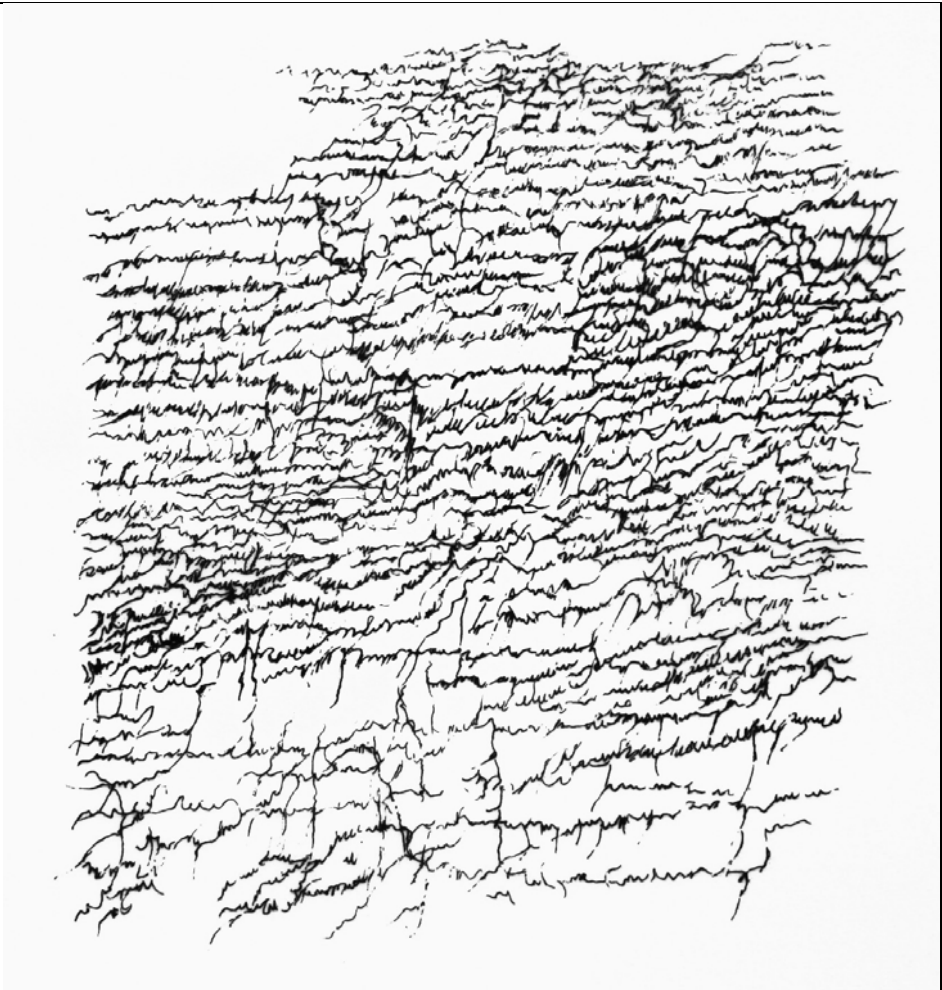
Era de esperar, en consecuencia, que unha vez intuídas as intencións de Campos, a obra deixase de ser do agrado oficial. Con todo, non foi isto o que sucedeu. É certo que ata cinco días antes da estrea, a burocracia institucional impedira que se iniciasen os traballos de fabricación escenográfica, e era bastante probable que se producise un atraso na estrea; pero non unha suspensión da mesma. A visita do comisario a un dos ensaios propiciou, pola contra, a celeridade nos labores de apoio e realización da montaxe. O comisario quedara gratamente sorprendido. Ningún indicio de censura á creación de parábolas sociais. O aparello censor fora claramente burlado grazas a que os signos visuais se facían invisibles aos seus ollos. Só a palabra parecía ser obxecto de condena política –e no texto de Campos non era visible perigo algún neste sentido-, pois dábase por sentado que era a palabra a principal causante da transmisión das ideas máis perigosas, mentres que o incipiente poder da imaxe teatral quedaba relegado a un segundo termo "corporal"; de tal xeito que exenta de obscenidade (ou provista de moralidade) toda imaxe era admisible –como xa se demostrara no cine-. As metáforas, polo tanto, constituían un código só descifrable para os "intelectuais", é dicir, para aqueles que xa anteriormente se deixaran contaminar por mensaxes verbais. A representación prevista seguiu adiante, en consecuencia, e só o aparatoso incendio do *Teatro Español* malogrou pór incerteza á estrea[4]. Uns meses despois, e xa en plena transición, a posta de longo da obra tería lugar no *Teatro da Princesa*, de Valencia, e por suposto, con camelo.

Aínda que a principios dos 70 do XX comezaron a xurdir propostas dramatúrxicas de teatro social en España, que quedarían reflectidas principalmente nas revistas *Primeiro Acto* e *Pipirijaina*, todas elas se toparon coa

dificilísima ou imposible tarefa da súa pública representación[5] –sendo este, a fin de contas, o obxectivo principal das mesmas-. Con escasas alternativas reais ao oficial, e anquilosado en esquemas decimonónicos, o teatro producido na España de 1975 non estaba preparado para asumir plenamente a súa función sociopolítica, se ben hai que recoñecer que dende un punto de vista formal estábanse a producir –ou estaban a piques de producirse- importantes innovacións de carácter espectacular nas que á súa vez tiña especial peso a ideoloxía do autor dende un posicionamento vangardista; e para demostralo abondaría con mencionar a estrea de *La carroza de plomo candente y El combate de Ópalos y Tasia,* de Francisco Nieva, no *Teatro Fígaro* de Madrid, en 1976. Non é de estrañar, polo tanto, as argucias que autores descoñecidos e recoñecidos chegaron a imaxinar con tal de superar todas as dificultades existentes e ver a súa obra representada dignamente.

A xulgar por todo o exposto podería parecer, porén, que a peza de Jesús Campos estivese exenta dunha auténtica crítica social dende un punto de vista argumental, atopándose esta función exclusivamente asociada ao campo espectacular. Dalgún xeito, este era tanto o prezo a pagar como o logro obtido, por canto a consecución do premio obrigaba á súa posta en escena[6]. aínda que o texto –co obxectivo de pasar a censura- só constituía o punto de partida da verdadeira acción, aquela que poñía en relación aos espectadores con todos os signos teatrais, non só os verbais. Pero isto, admitámolo, é unha verdade a medias, pois xa na superficie do texto se advirte un claro interese por reflectir a realidade sociopolítica dunha España que desconfía dos ideais e que se ve a grandes pasos inmersa nos "naturais" procesos capitalistas de industrialización e produtivismo. Para Julio Huélamo Kosma, a posta en escena de 7.000 *gallinas y un camello* tivo «unha carga de profundidade con espoleta retardada» (198: 2009), onde quedaba claro a pobreza moral dos seus protagonistas ao tempo que permitía "a súa salvación" a través de soños ilusionantes[7]., eses que habían traer «xentes doutra generación».

Á espera seguimos.



(2009). Campos García, Jesús. *7.000 gallinas y un camello.* Cuadernos escénicos. n.16. Consejería de Cultura e Centro de Documentación das Artes Escénicas de Andalucía.

NOTAS:

[1] Non é descartable un diálogo intertextual para coa propia censura (moitas pezas dramáticas na ditadura, co fin de ter o visto e prace do réxime, pasaban a desenvolverse en ambientes palacegos e bucólicos, tal e como o facía o *Concerto de Aranjuez*, aínda que de forma clara por distintos motivos).

[2] Para Jesús Campos, o binomio música/galiñas «evidencia a utilización alienante da música no presente e anuncia un futuro utópico ao se convertir en himno de rebelión» (102: 2009)

[3] Non foi este o único corte vangardista da peza. Entre outros poderiamos citar o emprego burlesco do famoso monólogo de Hamlet: *To be or not to be...*, a inclusión nas réplicas dalgúns elementos inherentes ao propio proceso de creación escénica: «Rodrigo non o autoriza...» reprodución do *Concerto de Aranxuez* ou a aceptación do absurdo como unha das claves metateatrais que logran dar coherencia á trama: «JUAN: Xustamente o sentido de non ter sentido; o sentido de ser algo imprevisto, sorprendente, fóra do común.»

[4] Este incendio produciuse, ao parecer, por mor dunha soldadura no tear do teatro mentres a compañía ensaiaba o monólogo parodiado de Hamlet .

[5] En moitos casos, as representacións das pezas "máis atrevidas" adquirían un carácter case privado, ao realizarse en círculos universitarios e ao bordo da clandestinidade.

[6] Esta condición sería borrada das bases deste premio –como tam én doutros- dándose un desafortunado paso atrás na reconciliación entre literatura e teatro.

[7] Sobre esta tese, Huélamo advirte as dúbidas de José Monleón respecto diso, para quen este soño, *o soño do camelo*, podería tratarse dun engano, dun estéril soño fabricado por un "falso rebelde".