

**LA ALEGORÍA EN EL TEATRO DE JESÚS CAMPOS:  
ENTRE EL *AENIGMA* Y LA POSMODERNIDAD**

**ALLEGORY IN THE THEATER OF JESÚS CAMPOS:  
BETWEEN *AENIGMA* AND POSTMODERNITY**

**Berta MUÑOZ CÁLIZ**

Centro de Documentación Teatral  
berta.munoz@inaem.mecd.es

**Resumen:** La dimensión alegórica está presente en prácticamente todo el teatro de Jesús Campos, no solo en el escrito durante el tardofranquismo sino también en el creado en democracia. Aunque esta característica lo vincula al llamado Nuevo Teatro Español, del que se ha dicho que emplea la alegoría como una estrategia frente a la censura y como reacción frente al realismo de la generación precedente, esta explicación no es suficiente para comprender ni la presencia de las formas alegóricas en el teatro de estos años ni en el de Campos en particular. En el caso de Campos, tras examinar la presencia de rasgos alegóricos en varias de sus obras, llegamos a la conclusión de que su empleo está íntimamente relacionado con su propia visión del mundo y con su idea de la creación artística.

**Abstract:** The allegorical dimension is present virtually throughout Jesús Campos's theater, not only during the late stage of Francoism, but also in

that created during the democratic era. Although this characteristic links him to what has been called New Spanish Theater, which has been said to employ allegory as a strategy to deal with censorship and as a reaction to the realism of the preceding generation, this explanation does not suffice to explain either the presence of allegorical elements in the theater of these years, nor in that of Campos in particular. In the case of Campos, after examining the presence of allegorical features in several of his works, we reach the conclusion that their use is closely related to his own vision of the world and idea of artistic creation.

**Palabras clave:** Alegoría. Censura. Nuevo Teatro Español. Jesús Campos. *Es mentira*.

**Key words:** Allegory. Censorship. New Spanish Theater. Jesús Campos. *Es mentira*

*La profundidad de la mirada alegórica transforma de golpe las cosas y las obras en una escritura emocionante.*

(W. Benjamin, 2012: 178).

*Una apreciación de la transitoriedad de las cosas, y el interés por rescatarlas para la eternidad, es uno de los impulsos más fuertes de la alegoría.*

(W. Benjamin, *apud* Owens, 1991: 34).

Desde sus obras iniciales hasta las más recientes, todo el teatro de Campos aparece traspasado por un impulso alegórico que dota de una significación distinta y siempre sorprendente a lo que se nos muestra en escena. Desde el director de orquesta volando por los aires y reapareciendo en la escena final convertido en cantaor flamenco de *7000 gallinas y un camello*, hasta los dioses hastiados de *A ciegas* girando sobre un cubilete de feria y luciendo gafas oscuras, todas sus obras, en mayor o menor medida, presentan una significación alegórica, por lo que podría decirse que, aun dentro de su diversidad temática y formal, esta sería una de las constantes del teatro del dramaturgo jiennense. En consonancia con la diversidad que caracteriza su escritura, en algunos casos Campos nos sitúa ante obras aparentemente realistas que acaban cobrando una significación inesperada, y en otros ante obras marcadamente antirrealistas que desde sus comienzos hacen pensar al espectador que su significación hay que buscarla más allá de las apariencias. En este trabajo intentaremos indagar en el porqué de esta cualidad de su escritura, más allá de las explicaciones a las que es habitual recurrir cuando se aborda el llamado «Nuevo Teatro Español», en el que se suele incluir al dramaturgo.

Que el uso de la alegoría fue común a la generación de autores que surge en los últimos años de la dictadura, y que ello vendría motivado tanto por la necesidad de evitar la censura como por la de buscar alternativas al realismo social empleado por los dramaturgos de la generación precedente es algo que se ha señalado en reiteradas ocasiones (Ruiz Ramón, 1992; Oliva, 1989; Vilches de Frutos, 1999) y que no deja de ser cierto, si bien la equiparación que en muchos casos se ha hecho entre textos alegóricos y críticas encubiertas fruto de una coyuntura muy específica merece cuanto menos una revisión. En efecto, para comprender el primer teatro de Campos hay que enmarcarlo en este contexto, y hay que tener en cuenta tanto la existencia de la censura como el predominio del ritual y la alegoría en la dramaturgia de su tiempo. No obstante, si partimos únicamente de la circunstancia histórica del tardofranquismo y del vínculo generacional con los llamados «nuevos autores», difícilmente se podrían explicar ni la continuidad de las formas alegóricas en su obra tras la llegada de la democracia, ni el hecho de que Campos nunca renunciara por completo al lenguaje del realismo (contra el que, supuestamente, reaccionan los dramaturgos del citado grupo generacional). Por tanto, si queremos situarlo en un contexto más amplio y desechar de una vez por todas la idea de la excepcionalidad del teatro y del arte español en el contexto del arte contemporáneo, habremos de analizar su caso con algo más de perspectiva.

No es necesario salir de la tradición escénica española para constatar que la ritualidad y el modo alegórico son recurrentes en ella (Cornago, 2006). Tal como demuestra Mariano de Paco (2000 y 2001), a lo largo de todo el siglo XX encontramos elementos propios del auto sacramental en la obra de dramaturgos tan diversos como Azorín, Rafael Alberti, Miguel Hernández, García Lorca, Pedro Salinas, Gonzalo Torrente Ballester, Luis Riaza, Fernando Arrabal, Francisco Nieva, Ernesto Caballero, el grupo jerezano La Zaranda o el propio Campos, cuyo texto *A ciegas* lleva por subtítulo «Auto sacro de realismo inverosímil o de la irrealidad verosímil». Y más allá de la especificidad del caso español, el impulso alegórico caracterizaría a buena parte del arte contemporáneo: Goya, Kafka, Baudelaire, Beckett o Borges serían creadores de alegorías desde la óptica de Benjamin, Fletcher u Owens.

En definitiva, tal como señaló Angus Fletcher, «la alegoría es un dispositivo proteico, onnipresente en la literatura occidental desde la antigüedad hasta los tiempos modernos» (2002: 11). Alegórico sería, para este crítico, lo que dice «una cosa para significar algo que va más allá de esa cosa» (13), y por tanto alegóricos serían las novelas de caballerías, los cuentos de hadas,

el «Diálogo del yo y el alma» de Yeats, las moralidades medievales y autos sacramentales barrocos, pero también los *western*, ciertas novelas naturalistas, un poema como «Aullido» de Allen Ginsberg, y el teatro de Ionesco y de Brecht (13-14). El hecho de que en los años del tardofranquismo los autores más críticos escribieran numerosas alegorías políticas no debe hacernos perder de vista que nos encontramos ante un modo de expresión que ha caracterizado a buena parte del teatro y la literatura universal, e igualmente, conviene recordar que al margen de su valor estratégico frente a la censura o de su utilización coyuntural en un momento de nuestra historia, el lenguaje alegórico no es menos válido que la mimesis realista a la hora de expresar una visión del mundo compleja, contradictoria y propia de nuestro tiempo, al tiempo que cargada de connotaciones y capaz de impactar emocionalmente al espectador, tal como veremos al acercarnos a las obras de Campos. Así pues, aunque a la hora de contextualizar su teatro será necesario remontarse al Nuevo Teatro y a las múltiples formas alegóricas que surgen en el tardofranquismo, se procurará no perder de vista esta otra perspectiva más general.

## 1. CENSURA Y AENIGMA EN EL TEATRO DE LA DICTADURA

En efecto, durante los años en que Campos comienza a escribir, las formas alegóricas y rituales cobran una inusitada vitalidad tanto en el teatro español como en el de otros países de Occidente. Coincidiendo con la irrupción de las neovanguardias, los últimos años de la década de los sesenta y los primeros setenta supusieron una etapa de profundos cambios para el arte escénico. La escena occidental se renovaría impulsada por nuevas formas de pensar y de sentir —cuyo punto álgido lo marcaría el movimiento estudiantil de mayo del 68—, y ello se tradujo en nuevos procedimientos tanto en la escritura dramática como en la puesta en escena, acordes con una visión del mundo que aborrecía de todo cuanto supusiera rutina o falta de libertad. Tal como ha señalado Cornago, el ritual se erigió en uno de los modelos más eficaces de renovación escénica, continuando una línea evolutiva iniciada con el siglo XX, a partir de la crisis del realismo ilusionista y el rechazo del racionalismo positivista (1999: 35).

En el caso español, este anhelo de libertad y de profunda renovación estuvo muy vinculado a la militancia contra el régimen dictatorial. La lucha antifranquista se había convertido en una prioridad para los creadores del momento, que veían cercenado su horizonte vital por un régimen que les negaba todo tipo de libertades, y en este contexto, la alegoría se revelaría

como un lenguaje privilegiado a la hora de expresar el profundo malestar de los creadores ante esta situación. A la necesidad de expresar una visión del mundo distinta a la de los dramaturgos realistas se unía el hecho de que el uso de la alegoría suponía la única posibilidad de ejercer esta lucha simbólica contra la falta de libertades; en tanto que esta forma permite *decir una cosa para significar otra* (Fletcher, 2002: 11), su utilización complicaba la tarea de los censores, que no siempre fueron capaces de interpretar la intencionalidad política de estas obras y permitieron que algunas de ellas llegaran a los escenarios (así sucedió, sin ir más lejos, con *7000 gallinas y un camello*, según ha narrado años después el propio Campos[2009]). Los dramaturgos de estos años escribieron textos cargados de significados que iban más allá de lo que en ellos se decía, y en muchos casos su interpretación había que buscarla en clave política. Tal como afirmó Alberto Miralles, en el prólogo a la edición española del libro de George E. Wellwarth, los autores allí tratados utilizaban «el mecanismo indirecto de la parábola» para trascender los temas y universalizarlos, si bien en la mayoría de los casos se trataba de obras directamente inspiradas en la realidad política española (Wellwarth, 1978: 12).

El encubrimiento de la crítica por medio de la alegoría, sin embargo, no era algo nuevo en el teatro español. Si lo dicho hasta aquí parecía dar la razón a quienes defienden que el uso de la alegoría es un rasgo que caracteriza a la generación del «Nuevo Teatro», lo cierto es que, sin salir de la etapa de posguerra, los propios dramaturgos realistas habían recurrido a ella en más de una ocasión. Baste recordar títulos como *La mordaza*, de Alfonso Sastre, allá por los años cincuenta; *El cuerpo*, de Lauro Olmo, en los sesenta, o *La fundación*, de Antonio Buero Vallejo, ya en los setenta; títulos que, bajo la forma de dramas realistas, encubrían lecturas alegóricas bien conocidas. De algún modo, estos autores hicieron uso de una rama concreta de la alegoría, el *aenigma* irónico, el cual, en palabras de Fletcher, «cumple su propósito político y social por el hecho de que la autoridad dominante (como en un Estado policial) no vea el significado secundario del lenguaje esópico» (2002: 17)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Tal como señala este autor, «Hay ocasiones en las que, para ser útiles, las ficciones tienen que ser intencionalmente controladas, como ocurre en la alegoría. Se trata de ocasiones en las que existe una censura implacable o un gobierno autoritario, ya sea secular o religioso, que asume el control total de los medios públicos de comunicación. Por muy estricto que sea el sistema de censura que pretenda establecer un gobierno represivo, siempre existirá algún posible subterfugio alegórico» (Fletcher, 2002: 313).

Así pues, lo que distingue a las creaciones de los últimos años del franquismo no es tanto el empleo de una forma de larga tradición en nuestro teatro como su re-descubrimiento y su valoración positiva por parte de los creadores. Lejos del tiempo en que *posibilistas e imposibilistas* debatían sobre la legitimidad de ciertas estrategias para sortear la censura, que pasaban por no abordar la realidad de forma directa, los creadores de este periodo no aspiran tanto a reflejar fielmente la realidad como a agitarla y a transfigurarla, y para ello recurren a aquellos lenguajes que consideran más eficaces e impactantes, utilizando el ritual y la alegoría como arma de sátira y de ruptura con la convención y con lo previsible; en un intento de hacer convulsionar a una sociedad adormecida e inmersa en un modo de vida conformista y gris. Tal como señaló Fletcher:

*Cuando la gente se encuentra adormecida hasta la inacción por causa de la rutina diaria, llegando a olvidar toda aspiración más elevada, tal vez, un autor hace bien en representar el comportamiento por medio de una caricatura grotesca, abstracta. Si, de esa manera, despierta la autocrítica general, el método quedará justificado. Tanto esa crítica satírica como el escapismo apocalíptico hacia el tiempo y espacio infinitos, apuntan hacia altas miras humanas. En ambos casos, la alegoría está al servicio de importantes necesidades sociales y espirituales (2002: 31).*

La alegoría, por tanto, fue una estrategia para sortear la censura, pero también una necesidad expresiva de los creadores. En una sociedad que impedía la libertad de expresión y que asfixiaba a los individuos hasta el punto en que lo hacía el sistema franquista, la propia expresión ritualizada y compulsiva de la alegoría era una necesidad para los dramaturgos del momento, más allá de que la censura la autorizara o no. Los autores de estos años recurrirán a ella de forma constante y la abordarán de formas múltiples y diversas: desde las más elementales alegorías políticas, que en cierto modo originaron un descrédito del género<sup>2</sup>, hasta propuestas tan barrocas e imaginativas como las de Francisco Nieva, Luis Riaza o Miguel Romero Esteo; tan arraigadas en la cultura popular como las de La Cuadra o el Teatro Estu-

---

<sup>2</sup> En palabras de Miguel Bilbatúa: «[...] el dramaturgo quiere estrenar una obra A que contiene resonancias políticas inmediatas; si la escribe como debiera la obra sería prohibida por la censura y, por consiguiente, no podría ser inmediatamente estrenada, lo que constituye el objetivo fundamental del dramaturgo; por ello escribe una obra B, que es la misma que A solo que en ella todos los elementos concretos en que se fundamentaba han sido sustituidos por elementos abstractos» (1974: 7-8).

dio Lebrijano, o tan complejas e inquietantes como las que veremos de Jesús Campos.

## 2. ALEGORÍA Y CENSURA EN EL TEATRO DE JESÚS CAMPOS

Si nos fijamos en las obras escritas por Campos durante los años del tardofranquismo y la transición, la dimensión alegórica es clara en cualquiera de ellas: desde *Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura* hasta *7000 gallinas y un camello*, pasando por *En un nicho amueblado* o *Es mentira*<sup>3</sup>. En todas ellas se dramatizan unos hechos al tiempo que se propone una lectura que va más allá de esos hechos, y en todos los casos, tras las anécdotas particulares se afrontan temas que afectan al orden social y colectivo, permitiendo, en última instancia, una interpretación política. Teniendo en cuenta el contexto dictatorial en que muchas de estas obras se escribieron, en algunos casos, podría pensarse que esta dimensión alegórica está, en efecto, relacionada con la necesidad de evitar la censura. Especialmente, en aquellas obras que abordan temas relacionados con la situación del país, como la propia censura (*Matrimonio...*), la necesidad de un cambio político (*7000 gallinas y un camello*), el matrimonio nacional-católico (*En un nicho...*) o las cárceles franquistas (*Es mentira*). Y en efecto, la censura no fue ajena a la elección de determinadas formas; el propio autor corrobora con su testimonio que en algún caso actuó movido por la necesidad de ver sus obras autorizadas, tal como ocurrió con *7000 gallinas...*<sup>4</sup>.

No obstante, y aunque en algún caso, efectivamente, Campos recurriera a ciertas estrategias para evitar la censura, no creemos que esta explicación sea suficiente para explicar el modo alegórico que adoptan sus obras de estos años. Sobre todo si tenemos en cuenta que, en sus inicios, el dramaturgo no parece tener en absoluto conciencia de lo que supone la censura, tal

---

<sup>3</sup> E igualmente habría que incluir aquí los textos inéditos y sin estrenar como *Rallye internacional*, *La grieta*, *La lluvia*, *Furor*, *¿Es aquí donde ha muerto mi hermano?* o *Qué culta es Europa y qué bien arde*.

<sup>4</sup> Así, refiriéndose al proceso de escritura de dicha obra, años después Campos escribía: «[...] teniendo muy presente la tropa de secuaces que tendría que sortear, no ya para su aprobación, sino con el propósito de que, además, la premiaran en su certamen más insigne (sea la juventud atenuante de la petulancia), me puse a escribir *7000 gallinas y un camello* [...]. Sí recuerdo, aunque vagamente, que me había impuesto como condición no renunciar al 'aquí y ahora', por lo que, descartados los camuflajes más habituales, no quedaba más remedio que desarrollar una nueva estrategia comunicativa que resultara confusa para el «facherío» y meridiana para el resto de los mortales» (2009: 99). Tal vez sea esta su obra más *posibilista*, lo que vendría motivado por el deseo de ganar el Lope de Vega y de que el texto se representara en un Teatro Nacional.

como parece demostrar el hecho de haber presentado ante este organismo su texto *Furor* (1971), en el que una protagonista enferma de furor uterino escandaliza a sus propios familiares durante un velatorio, y que, como era previsible, fue prohibido por unanimidad por el Pleno de la Junta de Censura (Muñoz Cáliz, 2006)<sup>5</sup>. Una muestra tan contundente de haber empleado la alegoría sin pensar en absoluto en los censores parece demostrar que, en su caso, esta es una opción estética que guarda estrecha relación con su visión del mundo y con su necesidad de expresarse, y no tanto una estrategia para defenderse del organismo censor. En la misma dirección nos lleva a pensar el hecho de que unos años más tarde escribiera *Es mentira*, texto en el que aborda la pena de muerte, en forma de alegoría, pese a que el propio autor, que nunca lo presentó a censura, era consciente de que sería irrepresentable en la España de Franco. Y como se dijo, redundaría en esta opinión el hecho de que Campos haya continuado escribiendo alegorías una vez desaparecida la censura, incluyendo algunas de sus obras más recientes, como *A ciegas* (1997). Habrá que analizar, pues, cómo son estas alegorías y qué particular visión del mundo dejan traslucir; por qué el autor continúa escribiendo en esta línea una vez llegada la democracia, y si ello es coherente con su propia forma de concebir la escritura, independientemente de la coyuntura histórica o política.

### **3. DE MATRIMONIO DE UN AUTOR TEATRAL CON LA JUNTA DE CENSURA A NACIMIENTO, PASIÓN Y MUERTE DE... POR EJEMPLO: TÚ: LAS MÚLTIPLES FORMAS DE LA ALEGORÍA**

Aunque, como se dijo, los estudiosos del teatro español suelen referirse al uso del modo alegórico en los años setenta como una forma de evitar el realismo que había caracterizado a la generación anterior, algo desacreditado por entonces, en el caso de Campos el hecho de que sus obras permitan una lectura alegórica no impide la utilización del lenguaje realista, si bien de una forma renovada y distinta a como lo habían empleado los dramaturgos del realismo social. En efecto, a diferencia de muchos de sus compañeros de generación, Campos nunca se desligó por completo de este lenguaje: sus situaciones se ajustan al principio de verosimilitud y sus personajes transmiten emociones más que ideas o mensajes; en consecuencia, sus alegorías no

---

<sup>5</sup> El propio autor ha comentado, refiriéndose a su relación con la censura, que «no sé si por temeridad o por desconocimiento, mis primeras obras las escribo a las claras y sin ningún miramiento. Sobre todo *Furor*, texto que ‘merecería’ la prohibición unánime de los censores» (2009: 99).

adolecen del esquematismo que caracteriza a muchos de los textos escritos durante los últimos años de la dictadura. De hecho, se podría decir que el equilibrio entre lenguaje realista y trasfondo alegórico caracteriza a buena parte del teatro de Campos.

Así, por ejemplo, un texto como *Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura* puede leerse enteramente como un drama policíaco, pese a que se aleja en muchos aspectos de las convenciones del género. De hecho, así lo hicieron los propios censores franquistas, de cuyos informes se deduce que no entendieron el título de la obra, verdadera llave en este caso para acceder a su significado alegórico. Estructurado en forma de una trama policíaca y aderezado con un lenguaje y situaciones realistas, el texto nos muestra a un autor teatral que busca nuevas formas de creación escénica, ante el disgusto de su mujer, que desdeña tales experimentos y que, en cambio, admira al autor comercial. En su deseo de aniquilarlo, esta idea una perversa estrategia que acabará con la vida del protagonista. La lectura alegórica se diría que está reservada solo a un público cómplice, sabedor de que la censura estaba destruyendo el teatro crítico y experimental y mariándose con el teatro más inicuo, pero no todos los espectadores tenían que entenderla necesariamente en este sentido. Tal como señaló Fletcher:

*Lo importante en la alegoría es que no precisa ser leída exegéticamente; frecuentemente comporta un nivel literal que tiene suficiente sentido solo por sí mismo. Pero, en cierta manera, esa superficie literal sugiere una doble intención peculiar y que pueda, como lo hace, pasar sin interpretación, adquiera mayor riqueza e interés cuando es interpretada (2002: 17).*

Una forma muy distinta de plantear la alegoría es la que Campos lleva a cabo en *7.000 gallinas y un camello*. Se podría decir que esta obra constituye un ejemplo paradigmático de confluencia de mimesis y alegoría dentro de su producción, en la medida en que la historia central, plenamente realista, se enmarcaba entre un prólogo y un epílogo netamente antirrealistas que dotaban al conjunto del espectáculo de una dimensión alegórica: la apertura del espectáculo con una orquesta de cámara en la que el director salía volando por los aires, y su culminación con la transformación de dicha orquesta en un grupo de rock, tenía como fin simbolizar el paso de una era marcada por la formalidad, la apariencia y el artificio a otra más auténtica y más libre, dando voz de esta forma al sector más crítico de una sociedad tan esperanzada y tan necesitada de cambios radicales como lo era la española en los últimos años de la dictadura franquista. La historia central, una historia de

pequeños engaños y sueños frustrados, cobraba así una nueva dimensión cuando los músicos se llevaban de la escena a estos personajes de otro tiempo y dejaban libre el escenario para una nueva obra aún por construir.

No son estas las únicas obras de factura predominantemente realista que acaban cobrando una nueva significación que va más allá de lo que vemos en escena. Algo similar ocurre en la inédita y sin estrenar *Rallye internacional*, donde una carrera de coches tan absurda como inútil se convierte en metáfora de la carrera armamentística que por entonces desarrollaban las dos grandes potencias en plena guerra fría. Muchos años después, ya en los ochenta, Campos retomará este tema en *Entrando en calor* (1984), obra cuyos protagonistas, enfermos de radioactividad, intentan desesperadamente aferrarse a la vida, negándose a sí mismos su condición de supervivientes de una catástrofe nuclear y fingiendo hacer una comedia donde solo queda espacio para la tragedia. La convivencia del humor y de lo trágico será, a partir de entonces, otra de las constantes de su producción (aunque también con anterioridad se había dado en textos como *En un nicho amueblado*), y, como veremos, no es del todo ajena al impulso de trascendencia propio de la alegoría.

Pero, como se dijo, no en todos los casos nos encontramos ante textos próximos al realismo; en otros prevalecen los elementos oníricos e irrealistas, y será precisamente gracias a su lectura alegórica como dichas obras acaben adquiriendo un sentido que las sitúa en la realidad social de su tiempo, tal como sucede en *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú* (1973) y en *Es mentira* (1975). En la primera de ellas, el carácter alegórico y ritual está presente desde las primeras intervenciones de los personajes, desde su propia forma de ir vestidos (con túnica negra y coturnos, o con una malla simulando la desnudez), desde el mismo título de la obra. En efecto, dicho título anticipa ya desde el inicio el carácter sacrificial de la acción que vamos a presenciar, acción que durante toda la obra se mantiene «en una línea recta, obsesiva por su firmeza», tal como señaló Fletcher al caracterizar el género alegórico (2002: 155). Se representa aquí no el destino de una persona, sino el de todo un grupo generacional, personificado en un héroe alegórico colectivo y sometido a un mismo patrón fatalista, expresando de este modo el sentir de toda una colectividad que vivió privada de libertad y de los derechos esenciales. Hay en esta y en otras alegorías de Campos de la misma época un sentimiento determinista; los personajes aparecen atrapados en unas situaciones de las que no pueden escapar por sí solos, y si bien en otras obras (*7.000 gallinas...*, *En un nicho amueblado*) hay un *deus ex machina* que resuelve la situación y da lugar a una escena final esperanzadora (aspecto propio de la alegoría, según Fletcher, 2002: 147 y ss.), en la

escena final de *Nacimiento*... los personajes solo pueden expresar su desolación. Se diría que solo la comunicación de ese dolor y esa desesperanza a unos espectadores que son víctimas de la misma sinrazón le da sentido a los hechos que se nos muestran en escena.

#### 4. *ES MENTIRA*. ALEGORÍA POLÍTICA, RELIGIOSA Y FILOSÓFICA

Pero será en *Es mentira*, una de sus creaciones más relevantes escritas durante el período dictatorial, donde las formas alegóricas alcancen una complejidad superior. Si en otros casos vimos cómo se daba una coexistencia de mimesis y alegoría, en esta obra, al igual que años más tarde sucederá en *A ciegas*, apenas hay rastro de realismo; todo ocurre en un plano de irrealidad, de significaciones que van más allá de lo que vemos en escena. Desde la propia escenografía, que reproduce una especie de caverna habitada por ratas gigantes, hasta el lenguaje de la protagonista, un lenguaje en clave cuya comprensión exige la complicidad del receptor; un lenguaje con el que la protagonista juega e intenta establecer una comunicación con sus compañeras de celda y con el que, en definitiva, evita enfrentarse a la realidad.

También en este caso el sentido último de la alegoría es de signo político, pues la historia de su protagonista, encarcelada y condenada a muerte, permite ser leída como una alegoría del poder franquista y de sus víctimas. Así parece sugerirlo el propio autor cuando, al final de la representación, hace aparecer a Manuela, hermana y verdugo de la protagonista, con la parte inferior de su cuerpo en forma de rata y con la parte superior vestida con uniforme de funcionario de prisiones. Una primera lectura nos permitiría identificar a Matilde con los condenados a muerte en las prisiones de la dictadura, si bien una interpretación más amplia haría extensible la condición de víctimas a todos quienes vivieron bajo la represión del régimen dictatorial, tal como sugería José Monleón<sup>6</sup>. Con todo, no termina ahí la posible lectura de este texto; ya en los años de la Transición, el propio Monleón proponía una nueva interpretación de esta obra, alejada de la coyuntura po-

---

<sup>6</sup> «La obra refleja el miedo, la incomunicación con que muchos [...] la vivieron. La idea de sociedad se sustituye por la de soledad, la de relación por la de represión, la de realidad por la de pesadilla. El hombre aparece entregado a los mitos, envuelto por una simbólica oscuridad, donde los 'semejantes' tienen la forma de rata. Es mentira...» (Monleón, 1980: 134).

lítica en que se generó<sup>7</sup>. Y ya en los noventa, Cristina Santolaria señalaba cómo el texto trascendía su interpretación política inicial para alcanzar una metáfora de validez universal:

[...] en nuestros días, esta obra alcanza una significación más amplia, la del hombre cercado por sus propios temores, por la soledad, incomunicado en una sociedad que lo sepulta entre sus redes, en fin, abocado a una muerte que se le presenta, a la vez, como ineludible y liberadora (Santolaria, 1995: 9).

En realidad, lejos de la univocidad que, según Fletcher, suele caracterizar a las alegorías<sup>8</sup>, *Es mentira* permite al espectador un amplio margen de libertad interpretativa. De hecho, cuando la obra se estrenó, buena parte de los críticos, entre ellos Haro Tecglen, destacaron su carácter «abierto» a múltiples interpretaciones<sup>9</sup>. Así, más allá de su lectura política, el texto no carece de connotaciones religiosas: Matilde se nos muestra desde el principio con los brazos en cruz y con las muñecas atadas a unas argollas, volviendo de nuevo a la imaginaria cristiana evocada en *Nacimiento...* Por otra parte, la cueva o cárcel en la que se encuentra encerrada podría interpretarse como una forma de inframundo o de infierno, lugar donde el héroe de las alegorías cristianas se exponía a ser contaminado e infectado (Fletcher, 2002: 203-208), y las propias ratas podrían interpretarse en este sentido si tenemos en cuenta que en dichas alegorías las pasiones eran representadas como animales, monstruos y demás<sup>10</sup>. De hecho en *Es mentira* Matilde dice haber sido infectada por ellas:

<sup>7</sup> «Testimonio de una época, que quizá es hoy menos explícito, pero que sigue en pie. Posiblemente, cuando escribió la obra era, debido a las circunstancias, más ‘política’, con personajes más identificables. Hoy nos remite a una interpretación más amplia. Es un sistema de valores, un pensamiento y hasta una cultura lo que ocupa el lugar del antes esquematizado enemigo. Las ratas están fuera de la cárcel y, por lo tanto, el problema ya no consiste en salvar la puerta. Si saliera, en lugar de morir fusilada, moriría de ‘desencanto’» (Monleón, 1980: 10-11).

<sup>8</sup> Según este estudioso, las obras alegóricas requieren «una lectura autorizada, temática, ‘correcta’, que pretende eliminar cualquier otra posible lectura, restringen deliberadamente la libertad del lector» (2002: 294).

<sup>9</sup> Así, para Eduardo Haro Tecglen (1981), *Es mentira* «corresponde a lo que se llama ‘obra abierta’, que deja al espectador la capacidad de interpretar, e incluso la de aceptar sin interpretar, los equívocos de aquello que ve». Igualmente, Juan Emilio Aragonés (1981) señalaba que esta obra «posibilita deliberadamente casi todas las interpretaciones imaginables entre el ser y el parecer, la realidad y el engaño». Años después, cuando el texto se reeditó en 2002, Javier García Teba señalaba que Campos había sabido dotarlo «de suficiente profundidad, riqueza polisémica y ambigüedades para permitir a los lectores o espectadores diferentes niveles interpretativos» (Campos García, 2002a: 300).

<sup>10</sup> Jean Daniélou, *Platonisme et théologie mystique*, París, 1944: 78 (*apud* Fletcher, 2002: 43).

*Matilde.—Siempre he vivido entre ratas. Rata soy, de las ratas espero, a las ratas me encomiendo.*

*Santa Teresa.—¿Pero qué dices? ¿Cómo puedes decir eso?*

*Matilde.—Estoy maldita, ensangrentada, con la vida infectada<sup>11</sup>.*

El intento de Santa Teresa de mantener a Matilde al margen de las ratas que la rodean, su instancia a que «se eleve» y se «desprenda» de la basura que la rodea, encuentra claras resonancias en las alegorías religiosas que reflejaban la lucha entre el Bien y el Mal, una lucha que aquí se refleja en términos laicos, desesperanzados, donde los propios valores que se dice defender resultan mancillados por oscuros intereses (una de las ratas criticará a Matilde el estar «perdiendo los valores espirituales», y la propia Manuela, la hermana-verdugo, hará traer a un Sacerdote para confesar a Matilde antes de fusilarla para «salvar su alma»), tal como ocurrió durante la dictadura de Franco con la Iglesia católica, lo que nuevamente nos llevaría a una interpretación política del texto.

Finalmente, más allá de sus interpretaciones política y religiosa, *Es mentira* permite una interpretación filosófica cuya exposición rebasaría los límites de este estudio, pero que no queremos dejar sin apuntar. Tal como he comentado en otro lugar (Muñoz Cáliz, 2013), el teatro de Jesús Campos se inscribe claramente en el contexto de la posmodernidad, y en este sentido se distancia del de aquellos dramaturgos que, por los mismos años, entienden su labor principalmente como una forma de militancia política. Incluso en la obra que nos ocupa, pese a su clara intención de denunciar los abusos del régimen dictatorial, los personajes presentan claroscuros y oscilan entre actitudes contrarias: lejos de ser tratadas como víctima y verdugo de forma simplificadora, Matilde, encarcelada y más tarde fusilada por su hermana Manuela, sueña con asesinar a esta y devorarla, mientras que Manuela está convencida de que actúa por el bien de Matilde y así lo defiende con argumentos hasta el final. Sin lugar a dudas, esta ausencia de verdades absolutas ni de mensajes predefinidos aleja a las obras de Campos de las formas más «puras» de creación alegórica y guarda estrecha relación con su propia forma, abierta y contradictoria, de enfrentarse a la creación y de interpretar la realidad. Así, en *Es mentira* no nos encontramos tanto ante un enfrentamiento entre ideologías opuestas como entre distintas actitudes ante una supues-

---

<sup>11</sup> Siguiendo a Fletcher, el contagio es uno de los principales símbolos de la alegoría cristiana (2002: 195), y la idea del pecador como enfermo por una contaminación tiene como consecuencia que un gran número de alegorías se encuentren basadas «en la idea de que el héroe debe mantenerse alejado de cualquier contacto con el mal, pues, de lo contrario, adquirirá dicha enfermedad» (205).

ta verdad absoluta: la de quienes creen estar en posesión de esta verdad y no dudan en imponerla a los demás, aunque ello les suponga sufrimiento (Manuela), y la de quienes solo desean jugar, imaginar realidades distintas y posibles, aunque ello suponga desentenderse de las verdades en cuestión (Matilde): «Yo estaré encerrada dentro y no podré salir adonde estás tú, pero tú estás encerrada fuera y no puedes salir adonde estoy yo» será la expresión triunfal de la protagonista y la constatación de que la verdad de Manuela no es más objetiva ni más real que la suya.

## **5 DE DANZA DE AUSENCIAS A LA CABEZA DEL DIABLO: LA ALEGORÍA EN EL CONTEXTO DEMOCRÁTICO**

A partir de los años ochenta, con la nueva situación política que se vive en España, se producirá también un cambio sustancial en la percepción del teatro que se había escrito hasta entonces, incluido el más crítico e innovador. Si en los años del tardofranquismo esta forma vivió, como se dijo, un cierto auge, a partir de entonces, la alegoría en general, y la alegoría política en particular, caerían en un cierto descrédito, precisamente con el argumento de que había sido una forma de expresión coyuntural íntimamente vinculada con la existencia de la censura. Esta interpretación simplista y mecánica no se correspondería, lógicamente, con una realidad mucho más rica y compleja, pero hizo mella en la opinión de muchos profesionales de la escena y de no pocos estudiosos, para quienes el teatro escrito en los últimos años del franquismo, e incluso el escrito en democracia por creadores que comenzaron su trayectoria pocos años antes, pasó a ser considerado como algo liquidado y caduco. Había llegado la hora de la libertad de expresión, se decía, y el teatro podía permitirse abordar los temas en clave realista; aunque habría que preguntarse si lo que se presentaba como un realismo renovado y acorde con los nuevos aires posmodernos que corrían por el país no era en realidad sino la expresión de lo que Antonio Orihuela define como «un acelerado proceso de domesticación, banalización de contenidos y generosas subvenciones» (2013: 134), y en definitiva, «el triunfo de lo aséptico, lo predecible, lo simplón» (135).

Siempre a contracorriente de cualquier tipo de tendencias dominantes, Campos continuará su personal línea de investigación abordando nuevas formas de escritura alegórica. Así, en plena década de los ochenta, cuando la *inteligencia* teatral del momento proclame que alegorías y metáforas han perdido su sentido y se impone una vuelta al realismo, Campos nos mostrará a unos enfermos Adán y Eva, en un antiparaíso de diseño, carcomidos por

la radiactividad; los primeros seres humanos que poblaron la tierra suicidándose ante la desesperación de no poder procrear, metáfora de una humanidad suicida que se ha dotado de armas nucleares para autoexterminarse. Aunque la obra en cuestión, *Entrando en calor* (1984), transcurre en tono de comedia y emplea de hecho recursos propios de este género, su trasfondo alegórico es evidente. Su otra obra escrita en esta década, *Danza de ausencias* (1982), se inspira precisamente en una alegoría: la *Dança General*. La imagen de la muerte con la guadaña recorre cada una de las escenas, pero esta ha sido despojada de su imagen terrorífica y se presenta a cada cual plácida o atormentada, según haya transcurrido su existencia. Los personajes medievales han sido sustituidos por personajes de hoy (una violinista, un empresario, un anciano abandonado y una aristócrata arruinada), aunque el carácter igualatorio de la muerte continúa intacto. También en este caso es claro el trasfondo alegórico de la obra.

Pese a ir a la contra de lo que parece ser la moda neorrealista del momento, Campos no estará solo en su forma de acometer la escritura. Como ya se dijo, el impulso alegórico es común a toda una serie de obras contemporáneas y no se limita, desde luego, a los años setenta ni al caso español, sino que prosigue con posterioridad, tanto en el teatro como en otras artes, y tanto dentro como fuera de nuestro país. Por citar solo un ejemplo, una de las obras emblemáticas del teatro norteamericano de los ochenta, *Ángeles en América* de Tony Kushner, es una alegoría sobre el Sida y la homosexualidad. En nuestro país, si la práctica ausencia de los dramaturgos neovanguardistas en los escenarios de este período ofreció una sensación de «vuelta al orden», las propuestas que, pese a las dificultades, consiguieron salir a la luz —ya fuera en forma de libro o de revista, o bien en escenarios como los de los Teatros del Círculo—, nos muestran un panorama mucho más rico y diverso en cuanto a formas y temáticas que lo que parecían mostrar los escenarios comerciales y oficiales: propuestas como las de Francisco Nieva, Luis Riaza, Salvador Távora, La Zaranda o Azufre y Cristo tendrán un marcado carácter alegórico y se despegarán del neorrealismo en alza.

Tras *Entrando en calor*, y ya en los 90, después de años sin escribir teatro, Campos acomete la escritura de uno de sus textos más abiertamente alegóricos, *A ciegas* (1995), a la que subtitula, como se dijo, *Auto sacro de realismo inverosímil o de la irrealidad verosímil*. Representada en total oscuridad —una oscuridad cargada de significación e íntimamente relacionada con la trama y con su sentido último—, en ella se aborda el tema de la creación, y solo en los minutos finales podremos ver a unos dioses, Padre, Hijo y Espíritu Santo, descontentos con su obra y hastiados ante la idea de volver

a empezar de nuevo. Pese a su audacia temática y formal, *A ciegas* es posiblemente el texto más representado del autor y ha sido uno de los más celebrados tanto por la crítica como por el público. Cuando se estrenó en el Festival de Otoño de 1997 la fiebre neorrealista ya formaba parte del pasado, y el público del festival más importante del país, como más tarde el del Grec de Barcelona (2007), agradecieron el carácter arriesgado y renovador del espectáculo.

Al año siguiente Campos escribe *La cabeza del diablo* (1996), texto en el que el protagonista, Gerberto de Aurillac (posteriormente papa Silvestre II), emprende una búsqueda imposible y obsesiva, al modo de los héroes daimónicos descritos por Fletcher (2002: 155), en pos de un elemento alegórico que irá cobrando distintas formas a lo largo de la acción: bafomet o cabeza parlante, cabeza dorada, cabeza voladora, papiro con el mapa de un tesoro... También cobrará distintos significados: desde la sabiduría hasta el poder, desde el pacto con lo infernal hasta la búsqueda de la espiritualidad; signo poliédrico que varía de significación en los distintos momentos de la vida del protagonista, dependiendo del camino que emprenda y de sus consecuencias. Situada históricamente en el año 1000, guerra y religión se entremezclarán en su trama, propiciando una reflexión sobre las contradicciones del poder y sobre cómo los medios que a menudo se emplean para obtenerlo acaban por traicionar los fines que se perseguían.

No vamos a referirnos aquí a toda la producción del autor en democracia, pero baste señalar que incluso una pieza que parece iniciarse como una simple comedia de celos de infidelidades, *Triple salto mortal con pirueta*, acaba convirtiéndose en alegoría del infierno en que pueden llegar a transformarse ciertas relaciones de pareja. E incluso el que quizá sea su texto más realista, *Patético jinete del rock and roll* (1998), culmina con una imagen que tiene mucho de alegórica: la de un anciano en pañales en el centro de un escenario iluminado por focos de concierto y bailando un rock imposible y desesperado, imagen de quien se aferra a la vida y pugna por sobreponerse a la vejez y la enfermedad.

## **6. SOCIEDAD E INDIVIDUOS ENCLAUSTRADOS. LA ALEGORÍA COMO RUPTURA DE LÍMITES**

Llega, pues, el momento de preguntarse qué elementos comunes subyacen en obras tan dispares y por qué en todas ellas el autor escoge la alegoría como modo expresivo. Si nos fijamos, en primer lugar, en las escritas duran-

te la dictadura, llama la atención el hecho de que el espacio en el que transcurren prácticamente todas ellas sea un espacio cerrado, opresivo, claustrofóbico: ya sea una cámara acorazada (*Matrimonio...*), un supuesto «nicho» al que parece abocada la protagonista (*En un nicho...*), una pared frontal con cientos de jaulas (*7000 gallinas...*) o una cueva que es al mismo tiempo celda carcelaria (*Es mentira*). Este espacio que oprime a los individuos y que, sin duda, guarda una estrecha relación con el contexto dictatorial en que las obras fueron creadas, no solo es metáfora de la falta de libertad política, sino que expresa una falta de espacio vital, y no guarda únicamente relación con la situación española, sino también con el propio sistema capitalista en que estaba inmersa la sociedad occidental en su conjunto. En el poema impreso en el programa de mano de *7000 gallinas y un camello* Campos escribía:

*Imperceptiblemente  
se nos viene llenando la vida de amargura  
amargura pequeña  
cotidiana  
tejida a mano  
de pura artesanía  
la casa  
la oficina  
el mercado  
la fábrica  
qué raquítrico todo  
qué mundo de maceta [...]*<sup>12</sup>.

Y ese modelo de vida, ese «mundo de maceta», guarda estrecha relación con los espacios angostos que muestran sus escenografías.

---

<sup>12</sup> La circunstancia biográfica del autor puede ser clarificadora en este punto, pues es posible que su propia decisión de hacer teatro, tras más de una década sin escribir y sin contacto con la profesión, esté relacionada con esta falta de espacio vital que expresa de forma tan apremiante, en la medida en que la ficción amplía los límites de la propia existencia, y en la medida en que, tal como ha comentado el propio autor, el teatro le permitía recuperar el territorio del juego, después de haber pasado una etapa de su vida inmerso en un mecanismo de vivir para producir similar al que quedará reflejado en *7000 gallinas y un camello*, una de sus obras más autobiográficas. Tal como expresaba en el citado poema, la idea de dedicar la vida a producir es para el autor limitadora y asfixiante, capaz de segar cualquier hábito vital: «[...] por los altavoces / sutilmente / se nos sigue regando con música sinfónica / pobres gallinas acomodadas / puntuales productoras [...]». Tanto en *7000 gallinas...* como en *En un nicho amueblado* el autor está cuestionando un modelo de vida burgués que por entonces se empezaba a imponer en España.

La idea del espacio cerrado y opresivo no era nueva en el teatro de la dictadura (baste recordar la «casa de ventanas amplias» a la que aspiraba la protagonista de *La camisa*, de Lauro Olmo, o la estrecha escalera de vecindad en la que están condenados a vivir los protagonistas de la primera obra estrenada por Buero Vallejo), pero sí será nueva y distinta la plasmación escenográfica de estos espacios y la vinculación indisoluble de texto y escenografía en la significación global de los espectáculos. De hecho, la alegoría es, en esencia, visual: Owens se refirió a su naturaleza «esencialmente pictogramática» y a su carácter de «jeroglífico» y de *rebus* («escrito compuesto de imágenes concretas») (1991: 36). Tal como han destacado distintos estudiosos, en el teatro de Campos los signos visuales resultan esenciales para la comprensión del espectáculo en su conjunto (de ahí el interés del autor en diseñar personalmente el espacio escénico de sus montajes), y si tenemos en cuenta esta naturaleza pictogramática de la alegoría, veremos que esta concepción unitaria del espectáculo se encuentra íntimamente vinculada a su carácter alegórico.

En estrecha relación con la limitación espacial que se refleja en sus obras y con el propio hecho de haber sido escritas en dictadura, buena parte de sus personajes de esta época parecen obsesionados con una idea única; poseídos, utilizando la terminología de Fletcher, por un *daimon* o fuerza superior; guiados más por algún tipo de compulsión o de comportamiento ritual que por la reflexión, y en cualquier caso, faltos de libertad y de control sobre su propio destino<sup>13</sup>. De algún modo, Matilde, la protagonista de *Es mentira*, se ve obligada a actuar de esta forma compulsiva e irracional (que en su caso se manifiesta en una necesidad compulsiva de jugar) no por falta de racionalidad sino por la propia circunstancia de su encierro y su aislamiento<sup>14</sup>. Algo similar le sucede a la protagonista de *En un nicho amueblado*: su carácter de heroína

<sup>13</sup> «Si nos encontráramos un personaje alegórico por la calle diríamos que está obsesionado con una sola idea, que tiene una fijación mental absoluta o que su vida se rige según patrones de comportamiento absolutamente rígidos que nunca se permite variar. Parecería conducirse siguiendo ciertas fuerzas ocultas, privadas o, visto desde otro ángulo, parecería que no tiene control sobre su propio destino, sino que está controlado por alguna fuerza extraña, por algo ajeno al ámbito de su propio ego» (2002: 46-47).

<sup>14</sup> Así se desprende de su diálogo con Santa Teresa:

*Matilde.*—[...] ¡Qué tiempos!

*Santa Teresa.*—¿Qué tenías entonces que no tengas ahora?

*Matilde.*—Podía jugar.

*Santa Teresa.*—Ahora también juegas.

*Matilde.*—Sí, pero entonces no era por necesidad. Jugar era un juego.

*Santa Teresa.*—Venga, no empieces.

alegórica, condenada, en su caso, a ser enterrada en vida, viene determinado por un entorno que limita su capacidad de ser libre y de crecer y la circunscribe a la condición de personaje *daimónico*. La pugna entre realismo y alegoría que encontramos en ambos textos sería, pues, la forma más adecuada de reflejar a unos personajes llenos de vitalidad y necesidad de autorrealización que se encuentran restringidos y asfixiados por un entorno que les coarta todo hálito vital y toda libertad de movimientos, circunscribiéndolos a lo que el sistema espera de ellos. Es como si ante un sistema tan restrictivo como lo era la sociedad española de la posguerra no cupiera otra posibilidad que la de escribir alegorías, sistemas cerrados y jerarquizados donde no hay lugar para personajes libres capaces de crecer y variar de forma sustancial. Y en medio de estas situaciones de claroscuro y de brutal contraste entre el impulso vital de unos y la fuerza aprisionadora de otros, surge en muchos casos el humor como única forma de hacerles frente, un humor, cáustico a veces, que nace de la necesidad del propio dramaturgo de distanciarse de unos personajes y unas situaciones que le duelen como propios y que necesita enmarcar en el espacio de un escenario, un espacio que contiene la alegoría de aquello de lo que necesita desprenderse para así liberarse, y con él, a través de la catarsis dramática, a su público.

Tras la llegada de la democracia, Campos no volvió a escribir alegorías localizadas en espacios opresivos. En sus obras escritas en libertad, no se puede hablar tanto de espacios reducidos como de personajes con expectativas vitales muy reducidas, y la opresión que estos sufren no vendrá determinada tanto por el entorno como por sus propias limitaciones, por sus propias contradicciones, por su propia condición biológica y por su propia finitud: valgan como ejemplo los personajes a punto de morir de *Danza de ausencias*, los protagonistas enfermos de radiactividad de *Entrando en calor*, los ancianos Anselmo y Federico de *Patético jinete del rock and roll*, enclaustrado en su cuerpo viejo y enfermo uno, y en su propia mente atemorizada el otro, o el Daniel de *Naufragar en Internet*, en estado de coma tras un accidente. El *leit motiv* de la necesidad imperiosa de vivir y el freno a que esta se ve sometida por uno u otro motivo se ha trasladado del espacio al personaje, del sistema al individuo. *Entrando en calor* (1984), obra que podríamos considerar de transición, ejemplifica bien este tránsito, pues los protagonistas son a un tiempo víctimas del sistema, en la medida en que han sufrido una catástrofe atómica, y metáfora de una humanidad suicida, al ser ellos mismos quienes acaben con sus vidas. En este sentido, el desenlace catártico y liberador que comparten dos de sus obras más emblemáticas de sendos períodos, *7000 gallinas y un camello* y *Patético jinete del rock and*

*roll*, resulta más que significativo: si en la primera personajes y jaulas de los viejos tiempos eran sacados de la escena por un conjunto de personajes nuevos, dejando espacio a un grupo de músicos de rock, anuncio de una nueva vida plena y en libertad gracias a un esfuerzo colectivo, en la segunda será solo el anciano Anselmo quien, desde su derecho irrenunciable a imaginar y a desear, convierta el salón en el que se siente enclaustrado en escenario de rock e irrumpa, en bata y pañales, en un baile tan patético como liberador. La pugna entre poderes simbólicos que supone siempre la alegoría no se produce ya entre el individuo y su entorno político y social, sino entre aquel y su condición de mortal.

Así pues, se podría afirmar que en este nuevo periodo del teatro de Campos la alegoría se convierte en el territorio donde se vuelven difusos los límites entre la vida y la muerte, donde lo finito converge con lo intemporal y donde lo trivial se mezcla con lo trascendente. Enlazando con la visión de la alegoría barroca propuesta por Benjamin, será la presencia irremisible de la muerte —el filósofo alemán habla de «ruinas» y «calaveras», de lo «intempestivo, doloroso y fallido», en contraposición a la armonía y la belleza clásica de las formas (2012: 167)— lo que convierta a estas obras en alegóricas. Así, sus personajes más puramente alegóricos de este periodo, los dioses de *A ciegas*, están fuera del tiempo y de la mortalidad, mientras que en *Triple salto mortal con pirueta* se juega a la ambigüedad de no saber si Mario y Josefa están muertos o vivos, ambigüedad en la que se encuentra igualmente Daniel en *Naufregar en Internet*, en estado de coma tras sufrir un accidente de automóvil. En este terreno inestable y ambiguo se encuentra igualmente *La cabeza del diablo*: obra realista en ocasiones (así, las escenas que tratan sobre la peripecia del protagonista, Gerberto de Aurillac), que adquirirá dimensión alegórica no solo al final de la misma, cuando este se enfrente a la muerte, sino también en varias escenas intermedias en las que conversa, fuera del tiempo, con un personaje que murió años antes de que naciera él, el sufí Aben Masarra; y lo hace en una cueva, lugar de significado místico, propicio para lo mágico y lo religioso (Cirlot, 2006). Y junto a la presencia irremisible de la muerte, también en estas obras se percibe un impulso vitalista que lleva a tratar el tema las más de las veces en clave de humor, convirtiendo la angustia en liberación catártica. En todos los casos, por tanto, la alegoría nace en el teatro de Campos de la consciencia de los angostos límites que cercan la existencia del hombre y amenazan con privarla de sentido, así como de un impulso de trascendencia, de un deseo de romper estos límites, que si en sus obras primeras eran los del entorno político y social, en las más recientes serán los de la propia vida en su finitud.

Si retomamos la idea de Owens de la alegoría como puente entre el pasado y el presente, como respuesta «a un sentimiento de alejamiento de la tradición» (1991: 32), podemos aventurar que este concepto guarda una estrecha relación con la necesidad del autor de reinterpretar la tradición. De algún modo, al apropiarse de unas formas de hacer teatro que han dejado de estar vigentes, las somete a este impulso alegórico que pretende hacerlas trascender al momento presente<sup>15</sup>, sin que ello signifique aceptarlas de forma acrítica. Por el contrario, vemos que el personaje de la Madre feliz de casar a la hija, presente en tantos sainetes, en realidad estaba enterrándola en vida y privándola de libertad (*En un nicho amueblado*); que el Comisario que en las obras policíacas solía descubrir la verdad y hacer triunfar la justicia no era en realidad sino una pieza más de un sistema donde reina la hipocresía y donde la justicia brilla por su ausencia (*Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura*), o que tras la elegancia de las parejas de la «alta comedia burguesa» se esconde un verdadero infierno de pasiones e intereses encontrados (*Triple salto mortal con pirueta*). También aquí, por tanto, constatamos la presencia de esa «apreciación de la transitoriedad de las cosas, y el interés por rescatarlas para la eternidad» al que hacía referencia Walter Benjamin en una de las citas con que se abría este artículo.

## 7. ALEGORÍA Y PROCESO DE CREACIÓN: CONTROL Y LIBERTAD EN LA ESCRITURA

Lo dicho hasta aquí creemos que muestra con claridad que el tratamiento de la alegoría que Campos lleva a cabo en su teatro dista mucho de ser una estrategia coyuntural frente a la censura mediante el recurso de encubrir críticas muy concretas bajo situaciones y personajes distintos a los que en realidad se quiere reflejar. En estrecha relación con este punto se encuentra el hecho de que sus personajes nunca encarnen ideas abstractas<sup>16</sup> ni a persona-

---

<sup>15</sup> Tal como señala Owens, las imágenes alegóricas serían aquellas que han sido objeto de apropiación, aquellas que no son inventadas por el artista, sino interpretadas a partir de obras anteriores (1991: 33). Por su parte, en su estudio sobre la alegoría en Benjamin, Lucía Oliván señala: «la alegoría surgió en un principio en el Cristianismo con el intento de exorcizar una parte de la Antigüedad que todavía pervivía en el mundo medieval. La única manera que encontraban de exorcizar esta parte que persistía del mundo antiguo era despojando a los dioses antiguos de su significado inicial y dotándoles de otro significado dentro de la escatología cristiana, es decir, haciendo de ello una alegoría». Sin embargo, fue precisamente gracias a la alegoría que esta cultura pervivió (2004: 10).

<sup>16</sup> Para Fletcher, el héroe de la alegoría «o bien es una abstracción personificada o un tipo representativo, lo cual viene a resultar una misma cosa» (2002: 45). Lejos de cualquier tipo de esquematismo, Campos siempre ha mantenido que el dramaturgo debe defender por igual a todos los personajes,

jes reales (a diferencia de tantas obras de los 70 en las que se representa indirectamente al «poder» o al propio dictador [Miralles, 1977: 155-193]), ni resulten caricaturizados al modo de muchas de las farsas del teatro independiente<sup>17</sup>. Por todo ello, poca o ninguna relación guardan las creaciones de Campos con un tipo de alegoría bastante común en la España del tardofranquismo, caracterizada por su afán pedagógico y por reducir a los personajes a esquemas funcionales al servicio de la transmisión de un mensaje ideológico (Gracia y Ródenas, 2011: 579), al modo de las que, bajo el epígrafe «Del alegorismo a la abstracción», describía Ruiz Ramón en su *Historia del teatro español*<sup>18</sup>. Pese a ello, a la llegada de la democracia, toda una generación de autores fue descalificada con argumentos muy similares a estos.

Pero la crítica a las formas alegóricas en su conjunto no es un fenómeno exclusivo de nuestro país ni de los años en cuestión. Desde que el autor romántico Samuel T. Coleridge se refiriera a ella como un modo de expresión creado de forma mecánica, frente al símbolo, que se gestaría de forma orgánica, la literatura occidental ha estado cargada de prejuicios frente a la alegoría<sup>19</sup>. Sin embargo, tal como observa Owens, sería Walter Benjamin (para quien «el genio de Baudelaire, que se nutrió de la melancolía, era alegórico») el primero en romper con dichos prejuicios, al identificar un impulso alegórico en el origen del modernismo artístico y sugerir una lectura alternativa de obras modernistas en la que se reconociera su dimensión alegórica (Owens, 1991: 38). Ya en los sesenta del pasado siglo Fletcher constataría

---

aunque estos mantengan opciones ideológicas opuestas a la suya propia, lo que se traduce en carnalidad y en complejidad de todos ellos. Esta es una premisa fundamental en los distintos talleres de escritura que Campos ha venido impartiendo desde 1984.

<sup>17</sup> La caricatura, para Fletcher, «es alegórica en esencia, dado que se esfuerza por simplificar los personajes a partir de rasgos únicos o predominantes» (2002: 41).

<sup>18</sup> El citado estudioso hablaba de un tipo de teatro en el que el personaje era «más bien un signo, un elemento funcional», en el que lo que sucedía en escena tenía «un valor referencial» y debía ser visto «como un sistema a descodificar», y en el que los fragmentos que formaban parte de la acción no constituían una «historia», sino «calas ideológicas» (1992: 527-528). Hay que señalar que Campos no se encontraba entre los autores incluidos en este epígrafe, como tampoco en ningún otro de la citada *Historia del teatro español*, ya que esta se publicó cuando el dramaturgo aún no había estrenado ni publicado ninguna de sus obras.

<sup>19</sup> Para Coleridge, la distinción entre símbolo y alegoría permitía distinguir entre formas «orgánicas» y «mecánicas». En palabras de este autor, la alegoría «no puede ser proferida sino conscientemente», en tanto que en el símbolo «es muy posible que la verdad general sea inconsciente para el escritor» durante su construcción. (Coleridge, 1875: 437-438. *Apud*. Fletcher, 2002: 25). Desde entonces, tal como señaló Owens, pese a su fuerte presencia en la literatura y el teatro de todos los tiempos, la alegoría «ha sido condenada durante casi dos siglos como aberración estética» y el propio Borges, pese a haber sido él mismo «uno de los autores contemporáneos más alegóricos» (1991: 32), se refirió a ella como «error estético» (1991: 32).

que bajo la denominación de alegórico nos estamos refiriendo a obras tan dispares como la narrativa de Kafka, la pintura de Goya, la de los surrealistas o el teatro de Beckett (Fletcher, 2002: 14), y señala asimismo que «La alegoría también puede considerarse una creación emotiva y, a esa luz, muestra una estructura interna de tal fuerza que no nos permite seguir siendo fríos analistas de un paradigma geométrico» (177).

Como vemos, la frialdad y el mecanicismo que Coleridge atribuía a la alegoría no están muy lejos de las críticas que una serie de estudiosos del teatro español, a través de un discurso hartamente simplificador, achacaban al Nuevo Teatro en su conjunto<sup>20</sup>. No obstante, tal como se dijo, las formas alegóricas en estos años son múltiples y diversas, y llegan a alcanzar una importante riqueza y complejidad en la obra de ciertos dramaturgos y compañías del momento. En el caso concreto de Campos, ni el diseño racional de un plan previo ni los mecanismos de creación plenamente conscientes forman parte de su forma de concebir la escritura, opuesta a cuanto suponga exposición de ideas preconcebidas o didactismos de ningún tipo<sup>21</sup>. Lejos, pues, del prejuicio alentado desde el romanticismo según el cual la escritura alegórica parte de un mensaje previo y lo traduce a un sistema de signos, el dramaturgo jiennense escribe sin saber a dónde le va a conducir la propia obra, y solo en un estadio muy avanzado del proceso de creación entrevé la dimensión alegórica que dota de significación al conjunto de la misma (Campos, 2004; Santolaria, 1994)<sup>22</sup>.

Estrechamente relacionada con esta forma de enfrentarse a la creación se encuentra, como es lógico, su propia visión del mundo y su forma de aproximarse a la realidad. Si Campos recurre a las formas alegóricas tanto

---

<sup>20</sup> Así, por ejemplo, el influyente crítico Haro Tecglen descalificaba la vigencia de todo el grupo (1979: 18-19), aunque cuando hizo críticas de los montajes de Campos estas siempre fueron abiertamente positivas.

<sup>21</sup> El propio Campos, al reflexionar sobre su proceso de creación, ha observado que la mayoría de sus obras han sido concebidas sin apriorismos ni esquemas previos, especialmente a partir de *Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura* (1972):

*Hasta entonces, sin ser consciente de ello, [...] el plan de mis obras respondía, en su globalidad, a la dramatización de una idea previa, y lo que es más significativo, a la confirmación de una idea consciente. [...]*

*[Con la escritura de esta pieza descubrí que] Las obras están dentro, y no cabe más aprendizaje que el de encontrar el modo de dejarlas salir sin contaminarlas con las verdades que nos enseñaron* (Campos, 2004: 29).

<sup>22</sup> En ningún caso, pues, estamos ante «una traducción de nociones abstractas a un lenguaje de imágenes» (Coleridge, 1875: 437; *apud* Fletcher, 2002: 24, nota 29), sino ante lecturas alegóricas que sorprenden al propio autor cuando los textos ya han sido prácticamente escritos

antes como después de la dictadura ello se debe a que, tal como señala Owens, la alegoría no es solo una técnica, sino también «una actitud», e igualmente no sería solo un procedimiento, sino «una percepción» (1991: 33). En definitiva, creemos que el estudio del teatro de Campos echa por tierra más de un tópico y más de un prejuicio fuertemente implantados en nuestra historiografía teatral, como son la vinculación determinista entre lenguaje alegórico y censura, o la vinculación romántica, aún no del todo desterrada por ciertos estudiosos, entre alegoría y mecanicismo. Así mismo, la doble presencia de realismo y alegoría constante en la práctica totalidad de las obras de este autor escapa a los esquemas propuestos por la perspectiva historiográfica dominante, según la cual las formas alegóricas habrían constituido poco menos que un paréntesis entre el realismo social de los 50-60 y el neorrealismo de los 80, y permite entrever que la complejidad de las relaciones entre realismo y alegoría en el teatro español contemporáneo es muy superior a lo que se ha venido considerando hasta ahora.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAGONÉS, J. E. (1981). «*Es mentira*, pieza de teatro abierto». *Nueva Estafeta* 28, 119-120.
- BENJAMIN, W. (1973). *Charles Baudelaire, a Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. Londres: New Left Books.
- (2012). *El origen del Trauerspiel alemán*. Madrid: Abada.
- BILBATÚA, M. (1974). «Riaza: entre el realismo y el posibilismo». *Pipirijaina-Textos* 3, 5-8.
- CAMPOS GARCÍA, J. (1997a). *Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura*. Madrid: Visor Libros.
- (1997b). *En un nicho amueblado*. Madrid: Visor Libros.
- (2002a). *Es mentira. A ciegas. La Cabeza del Diablo*. Sevilla: Centro Andaluz de Teatro. Epílogo de Javier García Teba.
- (2002b). *Patético jinete del rock and roll*. Madrid: In-Cultura Editorial.
- (2004). «Cuaderno de bitácora: *Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura*». *Las Puertas del Drama* 19, 27-30.
- (2009). *7.000 gallinas y un camello*. Sevilla: Centro Andaluz de Teatro.
- CARRILLO, J. (2011). «Recuerdos y desacuerdos. A propósito de las narraciones del arte español de los 60 y 70». En *De la revuelta a la posmo-*

- dermidad* (1962-1982), Sonsoles Espinós (et al.), 51-75. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- CIRLOT, J. E. (2006<sup>10</sup>). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.
- COLERIDGE, S. T. (1875). *The Statesman's Manual*. Nueva York: W. G. T. Shedd.
- CORNAGO BERNAL, Ó. (1999). *La vanguardia teatral en España (1965-1975). Del ritual al juego*. Madrid: Visor Libros.
- (2006). «Alegoría y ritualidad como paradigmas teatrales: Entre el auto sacramental y la escena contemporánea». *Hispanic Review* (University of Pennsylvania) 74. 1, 19-29. En Internet: <http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=272> (Última consulta: 10-II-2013).
- FLETCHER, A. [1964]. *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*. Madrid: Akal, 2002.
- GRACIA, J. y RÓDENAS, D. (2011). *Historia de la literatura española, 7: Derrota y restitución de la modernidad (1939-2010)*. Barcelona: Crítica.
- HARO TECGLEN, E. (1979). «El manifiesto de las denuncias». *Hoja del Lunes* (29 de enero). Reproducido en *Pipirijaina* 10 (sep.-oct. 1979), 18-19. En línea: [http://elpais.com/diario/1981/01/08/cultura/347756409\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1981/01/08/cultura/347756409_850215.html) (Última consulta: 3-IX-2013).
- (1981). «O es verdad». *El País*, 8 de enero.
- MIRALLES, A. (1977). *Nuevo Teatro Español: una alternativa social*. Madrid: Villalar.
- MONLEÓN, J. (ed.) (1980). *Teatro de oposición (I): Crucifernario de la culpable indecisión, de Alberto Miralles, y Es mentira, de Jesús Campos*. Madrid: Vox.
- MUÑOZ CÁLIZ, B. (2013). «La poética teatral de Jesús Campos». *Anales de Literatura Española Contemporánea* 38.3, 211-233.
- OLIVA, C. (1989). *El teatro desde 1936*. Madrid: Alhambra.
- OLIVÁN, L. (2004). «La alegoría en *El origen del drama barroco alemán* de Walter Benjamín y en *Las flores del mal* de Charles Baudelaire». *A parte rei. Revista de filosofía* 36. En Internet: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/olivan36.pdf> (Última consulta: 1-VI-2013).
- ORIHUELA, A. (2013). *Poesía, pop y contracultura en España*. Córdoba: Berenice.
- OWENS, C. (1991). «El impulso alegórico. Hacia una teoría del postmodernismo». *Atlántica. Revista de las Artes* 1 (mayo), 32-40 (Traducción de Fernando Galván).

- PACO, M. de (2000). «El auto sacramental en el teatro español contemporáneo (1940-1997)». En *Homenaje a José María Martínez Cachero*, VV. AA., 295-310. Oviedo: Universidad.
- (2001). «El auto sacramental en el siglo XX: Variaciones escénicas del modelo calderoniano». En *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico*, Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.), 365-388. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha. En Internet: [http://www.uclm.es/centro/ialmagro/publicaciones/pdf/CorralComedias/11\\_2000/16.pdf](http://www.uclm.es/centro/ialmagro/publicaciones/pdf/CorralComedias/11_2000/16.pdf) (consulta: 3-VI-2013).
- RUIZ RAMÓN, F. (1975). *Historia del teatro español. El siglo XX*. Madrid: Cátedra: 1992.
- SANTOLARIA, C. (1994). «Notas sobre la enseñanza de la escritura teatral en España». *Teatro (Revista de Estudios Teatrales)* 5, 229-237.
- (1995). «Prólogo». En *Es mentira*, de Jesús Campos, 5-10. Madrid: Universidad de Alcalá de Henares.
- VATTIMO, G. (1985). *El fin de la modernidad (Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna)*. Barcelona: Gedisa, 2007.
- VILCHES DE FRUTOS, M.<sup>a</sup> F. (1999). «La generación simbolista en el teatro español contemporáneo». En *Entre actos: diálogos sobre teatro español entre siglos*, Martha T. Halsey y Phyllis Zatlin (eds.), 127-136. Pennsylvania: Estreno.
- WELLWARTH, G. E. (1978). *Teatro español underground*. Madrid: Villalar (Prólogo y notas de Alberto Miralles).

Recibido el 4 de abril de 2013.

Aceptado el 19 de septiembre de 2013.