

del anterior régimen, era necesario «rescatar» para una mejor comprensión y análisis del presente del teatro español, y aun de su reciente pasado. Jesús Campos fue uno de esos autores. En la sesión protagonizada por Campos en ese ciclo—tras un comentario de su teatro a cargo de Monleón y una exposición de las líneas maestras de su trabajo por parte del propio autor—se ofrecieron muestras de la presencia musical en las obras estrenadas por Campos y se hizo una lectura escenificada de *Es mentira*. El propio Jesús Campos escogió *Es mentira* para la sesión como ejemplo más representativo de su teatro. La elección de esa pieza no fue un capricho; no en vano el mismo Campos la considera su mejor propuesta. Luego *Es mentira* fue publicada (1), y a su lectura nos preguntamos—cosa frecuente al leer los textos de Jesús Campos—cómo se plasmaría en escena el rico, ambiguo y estremecedor mundo que encerraba aquella historia. La respuesta llegaría algo más tarde. *Es mentira* fue estrenada (2).

En la frontera de la pesadilla y la realidad, dice Jesús Campos en unas anotaciones hechas en el programa de mano. Y aún más: referencias a los rostros negros de Goya, al *Guernica*; a Beckett, Poe, Genet y Kafka... No son gratuitas esas referencias, como tampoco lo es citar a Antonio Machado: «oscura la historia y clara la pena». Y no lo son porque *Es mentira* es una historia de pesadilla, un conjunto de imágenes que brotara de una alucinación, pero que deja la resaca amarga del dolor, de la crueldad extrema e injustificada, de la muerte irracional. La acción transcurre en un sótano, donde Manuela mantiene encerrada a su hermana Matilde. Ninguna de las dos recuerda la causa de ese cautiverio. Matilde sólo tiene contacto con el exterior a través de las visitas de su hermana, que, entreabriendo la puerta del sótano, le tiende la comida. En el sótano hay ratas y Matilde conversa con ellas, y, en su diálogo, inventa historias. Periódicamente, Santa Teresa se le aparece; hablan y juegan también a imaginar historias. Del exterior llega el sonido de descargas de fusiles, que Matilde quiere creer cohetes de una gran feria. Más adelante, Manuela se muestra extrañamente amable con Matilde: quiere ingresarla en un sanatorio, pero le pide que cuando

(1) «Teatro de Oposición I». Alberto Miralles: *Crucifernario de la culpable indecisión*. Jesús Campos: *Es mentira*. Editorial Vox, Colección Primer Acto, Madrid, 1980. (Jesús Campos tiene publicadas además: *Matrimonio de un autor teatral con la junta de censura*, en *Modern International Drama* de la Universidad de Nueva York, 1974; *En un nicho amueblado*, en *Primer Acto*, Madrid, 1975, y *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú*, en *Gabinete de Teatro* de la Universidad de Granada, 1976.)

(2) Jesús Campos: *Es mentira*; intérpretes: Maite Brik, Lola Pons, Gloria Vergara, Nuria Clemente, Elisa Montes, Victoria Rodríguez, Félix García y Onofre Fraile; ayudante de producción: Joan Llaneras; ayudante de escenografía: J. Campos Crespo; espacio escénico y dirección: Jesús Campos; estreno: Teatro de Lavapiés, Madrid (18 de diciembre de 1980).

vengan a buscarla marche en silencio. Matilde se pregunta por la suerte de todos los que como ella sufren en los sótanos. Se niega a dejarse conducir en silencio. Su destino será morir fusilada, y cuando los verdugos se aprestan a cumplir la sentencia—su hermana-carcelera al frente—, descubrimos que tienen cuerpo de ratas. Sólo Matilde es humana.

Hasta aquí, el argumento de *Es mentira*, pero ¿a dónde nos remite Jesús Campos con esta pesadilla, en la que lo real y lo imaginario se confunden? «Maldoliente resaca de la historia», «la memoria, negación del olvido», son frases con las que Jesús Campos se refiere a su obra. ¿Qué memoria, qué historia? Una primera lectura nos permite identificar el contenido de *Es mentira* con un período histórico muy concreto: la guerra civil española. Las claves son evidentes: dos hermanas, una encarcela y fusila a la otra; o, lo que es lo mismo: un pueblo dividido, una de las partes encarcela y fusila a la otra. Y más: sólo la víctima es humana; sus verdugos son ratas. El precio de la libertad es el silencio, la complicidad con la barbarie. Santa Teresa, al cabo, quiere que Matilde claudique, que acceda a la petición de su hermana-opresora: la religión no es refugio ni consuelo, se pone de parte de los torturadores. Esas descargas de fusiles que la prisionera quiere creer fuegos de artificio evocan la crueldad de la ejecuciones ininterrumpidas. La muerte de Matilde resume la trágica y desgarradora muerte fratricida. La realidad—aquella realidad histórica española—es tan dantesca, tan salvaje e inhumana, que la voluntad se niega a creerla—«es mentira»—y la imaginación juega a crear otra...

Sin embargo, siendo válida y coherente esta lectura, conservando su carácter testimonial, la obra de Jesús Campos admite una interpretación más amplia, por que en ella se organiza un sistema de valores que trasciende a la concreta anécdota primera que la inspiró. Es decir, *Es mentira* es una reflexión sobre el miedo, la incomunicación, la tortura y la violencia irracional que desemboca en la muerte. En última instancia, el conflicto dramático que se nos presenta se convierte en una confrontación entre la opresión y la libertad. No hace falta enmarcarla en un tiempo y un espacio determinados. Como apunta Monleón, en *Es mentira* la idea de sociedad se sustituye por la de soledad; la de relación, por represión; la de realidad, por pesadilla... Este cuadro de sustituciones se ha dado y se repite en el devenir de la historia, sin que sea exclusivo de una geografía delimitada. En la obra funcionan categorías de alcance universal. Y la lúcida ambigüedad con que Jesús Campos provee a su obra incide en el hecho de que pueda ser aplicada a otras épocas

y situaciones. Cada público diferente será el encargado de poner nombre y rostro a las ratas, de reconocer a las víctimas y de identificar la oscuridad del sótano. De ahí la eficacia de la propuesta de Jesús Campos.

Y unas últimas palabras acerca de la puesta en escena. Sobre todo, para destacar a Maite Brik en el papel de Matilde, sin duda una espléndida y difícil creación, así como la efectividad de «las ratas» en su incómoda interpretación. El espacio escénico creado por Campos merece también alusión. Campos, en su idea de que la representación es una realidad presente, ha construido un sótano meticulosamente realista que, prolongándose en el patio de butacas, nos quiere indicar que el público también está encerrado en él. La presencia de las ratas habladoras en este marco tan real provoca una desasosegadora sensación de extrañeza que subraya el clima de alucinación o de pesadilla de la historia que se nos ofrece. Una pesadilla estremecedora.

III

GROTESCOMAQUIA Y TEATROIDE DE MIGUEL ROMERO ESTEO

Miguel Romero Esteo (Montoro, Córdoba, 1930) sostiene que el teatro convencional es una «honorable forma de aburrimento» y que el aburrimento supone un bloqueo psíquico a fondo, con lo cual lo que vemos y oímos en ese teatro convencional no despierta el más mínimo interés; todo resulta plano. Así, pues, Romero Esteo postula un teatro de transgresión que sirva para asesinar ese cadáver en que se ha convertido el teatro convencional, y enterrarlo, cumpliendo con una obra de misericordia. Y esto con la aclaración de que matar a los muertos no es ningún crimen. Pero ¿por qué el teatro convencional, para Romero Esteo, es un cadáver? Podríamos resumir su teoría de la siguiente manera. Con el racionalismo, la burguesía priva al teatro de su condición de forma popular de liberación y expresión, para someterlo a los dogales del didactismo. El teatro, entonces, deja de ser una fiesta para ser «un instrumento de comunicación básicamente formativo-informativa», una culta y solemne forma de capitalizar conocimientos, a base de discursivismo y «buen gusto». El desarrollo siguiente del arte dramático, desde el neoclasicismo hasta el neorrealismo, pasando por el romanticismo, el naturalismo, el realismo, el simbolismo, el sociorrealismo, etc., Romero Esteo lo define como una forma culta y oculta de catecismo, por supuesto dirigida hacia el espectador burgués y con su beneplácito, que ve en