Cuaderno de bitácora

MATRIMONIO DE UN AUTOR TEATRAL CON LA JUNTA DE CENSURA

por Jesús Campos García

No siempre lo hice así. De hecho, aquella fue la primera vez que me lancé a la aventura. En mi opinión, hay dos modos de acometer la escritura de un texto: reafirmándote en lo que sabes o indagando en lo que no sabes. Hasta entonces, sin ser consciente de ello, mi escritura se sustentaba en la reafirmación. Y no quiero decir con esto que no hubiera revelaciones parciales, hallazgos más o menos turbadores, o incluso algún final inesperado, que algo de todo hubo, sino que, al margen de los pequeños descubrimientos que pudieran producirse durante el proceso de su escritura, 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.

Aquel día no. Aquel día salté de la cama con una pesadilla sin resolver: «niños descuartizados enterrados en un saco de serrín». Con una pesadilla y con la necesidad de desentrañarla. Me organicé para que nada que no tuviera que ver con esa perturbación me perturbara y, con urgencia, salí hacia «Tejas Verdes», un hotel, creía yo, de San Sebastián de los Reyes, que luego resultó ser un restaurante. Angustiado como quien necesita ir al servicio, regresé hacia Madrid con tal desasosiego que hoy me recuerdo hasta dando saltitos. Finalmente, encontré habitación junto a una gasolinera de Alcobendas, y en la mesa de noche, sentado en el borde de la cama —único mobiliario de aquel cuchitril— pergeñé, en apenas diez horas y no parando ni para comer, el primer borrador de la obra.

Tratar de relatar ahora la singladura de *Matrimonio…* en este «Cuaderno de bitácora» fingiendo ser quien era cuando la escribía sería una impostura, por lo que me limitaré a chequear el resultado y, en última instancia, a situarlo en el contexto de su pequeña historia.

El argumento no lo voy a contar; sólo el arranque. En un hogar acorazado conviven un autor teatral algo siquiátrico —qué cómodo reírse de uno mismo sin tener que andar siempre metiéndose con los demás— que ensaya sus «perfumancias» y sus «japenises»[1] en el salón de casa, y una esposa normal, cargada de razones: ama de casa, madre amantísima, sostén económico —trabaja de enfermera en los quirófanos de un hospital— y sufridora de este creador de pesadillas. Hay también un amante, amigo de la familia y autor recreativo —comercial, se decía entonces—, pero este —el tercero del trío—, como otros personajes secundarios, ya entrarán en escena cuando la peripecia lo demande.

Y este era el «qué»; faltaba saber «cómo». Tratándose de niños descuartizados, la obra, en buena lógica, debía ser de corte policíaco. Parte de una intriga —de un impulso indagatorio—, y es en esta suerte de curiosidad en la que se sustenta. La pieza, por tanto, denota un raciocinio, responde a un orden cartesiano; características difíciles de entender si consideramos la naturaleza orgánica, casi escatológica, del proceso de creación. Claro que hemos visto tanto cine negro… Esas tramas que se desarrollan como ecuaciones. De hecho, *Matrimonio…* podría ser deudora de *Luz de gas.* Nos nutrimos de nuestro bagaje de ficciones, perturbándolo, poniéndolo en cuestión, pero ahí está, tan determinante como el bagaje de nuestra realidad.

También hay otras deudas. Porque si la trama es naturalista, a fuer de policíaca, los personajes no (o al menos, no del todo). Cierto que en su construcción concurren elementos realistas y/o naturalistas, mas, en esencia, al menos los protagónicos, son personajes arquetípicos. Otra influencia: la de los autos calderonianos, con los que el régimen añoraba la España imperial, y en cuyas abstracciones, despojadas del barroquismo, podría tener su origen el carácter alegórico de la pieza. Y no sólo el de esta pieza, pues probablemente esas manifestaciones de la cultura oficial de la época fueron germen del movimiento simbolista que se produce en las postrimerías del franquismo. Algo fácil de entender, si tenemos en cuenta que el teatro que se representaba de forma habitual era un flagelo de obviedades, mientras que los autos calderonianos se mostraban como soporte de un drama de ideas (ajenas, pero ideas); de ahí que, al tratar de expresarnos con dignidad, transformáramos el sistema de signos aprendido en las fachadas de las catedrales[2] en herramientas de la disidencia.

A esta tensión entre realismo y simbolismo, muy presente en mi teatro de aquellos años, habría que sumar la militancia; un sentimiento omnipresente que podía hacerte caer en el panfleto, abismo en el que mucho teatro bienintencionado se despeñó, por lo que siempre anduve sobre aviso. Y estos fueron los mimbres del cesto. El resultado, una cierta atmósfera con la que, sin pretenderlo, me aproximaba al teatro del absurdo, territorio por el que en ocasiones suelo merodear (sin adscripciones, pese a mi veneración por sus maestros).

Faltaba corregir —cuestión de meses—, y también faltaba algo más. Unos días después de vomitar la pieza, y sin tener aún claro a qué se debía la turbación que me llevó a

[1] En los 70, y más en los 80, a estas paridas se les llamaba *performances* o *happening*, porque decir «acciones» no era lo suficientemente esnobista.

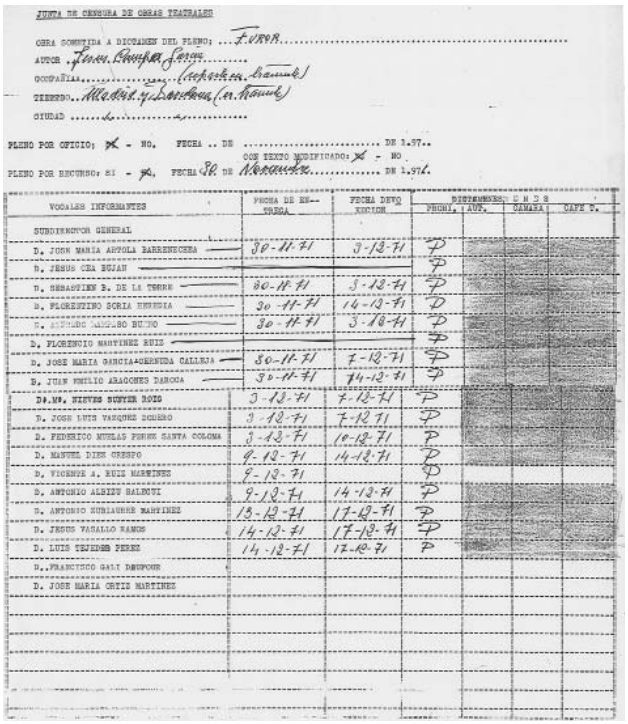
[2] Aunque asistí a representaciones de otras obras de Calderón —*El gran teatro del Mundo,* entre ellas—, dejó huella en mí el montaje de *La cena del rey Baltasar* (1954) que la compañía Lope de Vega, dirigida por José Tamayo, escenificó en la fachada de la catedral de Jaén, ciudad en la que, aparte de los Tenorios y alguna temporada de zarzuela, no se veía más teatro que el representado en verano por el Circo Arriola (Benavente, Muñoz Seca, los Quintero…).

escribirla, caí en la cuenta de que faltaba el título, y sin más lo enuncié como quien alcanza el resultado de una ecuación. Lo escrito era, sin lugar a dudas, el *Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura.* ¡Puto panfleto!, y eso que andaba prevenido. Si se me hubiera ocurrido antes, la obra se queda sin escribir —por éstas—, pero llegó en el momento justo, clarificando, dándole sentido, potenciando con su inconveniencia la expresión explícita y vehemente —no exenta de sarcasmo— de la indignación que arrastraba desde mi primer —y en aquel momento, único— contacto con tan aciaga institución.

Me explico. A resultas de haber llegado con *Furor* —una de mis primeras obras— a la final del *Premio Juan del Encina,* que convocaba el Ministerio[3], y animado por el Director General de la «Cosa», presenté la obra a censura para su aprobación y, sorprendentemente —a mí me sorprendió—, la Junta dictaminó su prohibición (octubre 1971). Me aclaró entonces mi supuesto «protector» que él no intervenía en primera lectura, pero que si presentaba un recurso, pasaría al Pleno, y sería entonces cuando podría defenderla y sacarla adelante. Cándido de mí, así lo hice, argumentando y todo, aunque sin resultado, pues volvieron a denegar la autorización (enero 1972), como volvió igualmente el Director, ahora ya por teléfono, a reiterarme su admiración por mi obra. Aquello me indignó sobremanera; también la prohibición, pero, sobre todo, las palabras de aliento con las que zanjó el tema (eran todos tan liberales), pues tras los ánimos y elogios, se barruntaba un cierto choteo.

Furor trata de sexo; también de muerte. Un furor uterino —según estaba el patio— como metáfora de un furor social —me anticipaba al *punk*—; síntoma, que no dolencia, de otros males mayores. Los hechos —masturbaciones incluidas— ocurrían simultáneamente al entierro de la madre —nada más conservador que un entierro, que con la muerte nadie está para inventos—; y este choque de situaciones, que a mí se me antojaba natural, no debió ser del gusto de los bienpensantes de entonces. Habría que ver hoy. Ahora me río de mi ingenuidad, pero con treinta años la sangre hierve de otro modo, y eso que desconocía, lo he sabido hoy[4], que la obra fue prohibida por unanimidad de los dieciocho miembros que asistieron al Pleno; hecho insólito en la historia de la censura, y honor que considero inmerecido.

La obra, escrita a la antigua, dramón con tesis, no mal dialogada y sobrada de carpintería, debió alertarles sobre la existencia de un autor en ciernes, y su prohibición —esto lo pienso ahora—, más que impedir su representación (con veintiséis personajes más figurantes, si no la estrenaba el Nacional, cualquier obra era irrepresentable), lo que perseguía era advertirme de su existencia («¿pero dónde vas?», «¿en qué mundo vives?»), aleccionarme (aviso


JUNTA DE CENSURA DE OBRAS TEATRALES

OBRA SOMETIDA A DICTAMEN DEL PLENO: ...Furor.....

AUTOR ..Jesús Campos García.....

COMPAÑIA.....(representa en Barcelona)

TEATRO...Alcázar y Lorenzo (en Barcelona)

CIUDAD .....

PLENO POR OFICIO: X - NO. FECHA .. DE ..... DE 1.97..

CON TEXTO MODIFICADO: X - NO .

PLENO POR RECURSO: SI - X, FECHA 30 DE Noviembre..... DE 1.971.

VOCALES INFORMANTES	FECHA DE ENTRADA	FECHA DEVOLUCION	DICTAMENES: D N S S PROH.	AUT.	CAMARA	CAPE T.
SUBSECRETARIO GENERAL						
D. JOSE MARIA ARTOLA BARRENECHEA	30-11-71	3-12-71	P			
D. JESUS CEA BUJAN			P			
D. SEBASTIEN R. DE LA TORRE	30-11-71	3-12-71	P			
D. FLORENTINO SORIA HERRERA	30-11-71	14-12-71	P			
D. ARMANDO ARQUERO BUJNO	30-11-71	3-12-71	P			
D. FLORENCIO MARTINEZ RUIZ			P			
D. JOSE MARIA GARCIA-CERVIGON CALLEJA	30-11-71	7-12-71	P			
D. JUAN EMILIO ARAGONES DAROCA	30-11-71	14-12-71	P			
D.MA. NIEVES SUPTER ROIG	3-12-71	7-12-71	P			
D. JOSE LUIS VAZQUEZ DOUERO	3-12-71	7-12-71	P			
D. FEDERICO MUELAS PEREZ SANTA COLOMA	3-12-71	10-12-71	P			
D. MARTIN DIEZ CUERPO	9-12-71	14-12-71	P			
D. VICENTE A. RUIZ MARTINEZ	9-12-71		P			
D. ANTONIO ALBIZU BALBUOI	9-12-71	14-12-71	P			
D. ANTONIO SUBIJANEE MARTINEZ	13-12-71	17-12-71	P			
D. JESUS VASALLO RAMOS	14-12-71	17-12-71	P			
D. LUIS TEJEDOR PEREZ	14-12-71	17-12-71	P			
D. FRANCISCO GALI DEUPONT						
D. JOSE MARIA ORTIZ MARTINEZ						

Acta de la Junta de Censura de Obras Teatrales de la obra *Furor* de Jesús Campos García.

a caminantes) en el sentido de que, si quería estrenar, en el futuro tendría que contar con ellos.

Obviamente, no aprendí la lección, y los humores de aquella indignación fueron el germen de la pesadilla que me puso en la necesidad de escribir *Matrimonio…* (febrero-marzo 1972). Presentada a censura (el choteo aquí corre de mi cuenta), la obra es aprobada (agosto 1972) con un único corte, el «final». Quien conozca la obra, entenderá que sin final no hay obra. Muy sutiles ellos.

Premiada con el *Ciudad de Teruel* (en el jurado, Monleón, Doménech, Sinisterra y Labordeta, entre otros), el Ayuntamiento, tras pasearme por las calles de la ciudad con la banda de música y los maceros —hay fotos—, incumple la base cuarta y ni subvenciona el estreno, ni publica la obra («al cajón», se decía entonces). Será George Wellwarth quien la edite en el *Modern Internacional Drama* de Nueva York. En inglés, para más inri (de ahí tal vez mi aversión a las traducciones), pues sin que esto merme un ápice mi agradecimiento, la obra estaba escrita para pelearla aquí, y no para ser estudiada como un *made in Spain* cultural.

Arrumbada entre otros textos que igualmente perdieron vigencia, la obra es rescatada por Rosana Torres (1997), que la propone a Visor para su colección Biblioteca Antonio Machado[5], circunstancia que aproveché para incluir la siguiente dedicatoria:

[3] *El Juan del Encina* era un premio para noveles equivalente al *Calderón de la Barca* que ahora convoca el Ministerio.

[4] Tesis Doctoral de Berta Muñoz Cáliz, *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores* (Alcalá de Henares, 2003).

[5] Jesús Campos García, *Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura,* Madrid, Visor, col. «Biblioteca Antonio Machado», 1997. Y también en: www.cervantesvirtual.com

«Al pleno de la Junta de Censura compuesto por:
D. Pedro Barceló Rosello
Rvdo. P. Jesús Cea Buján
D. Vicente Amadeo Ruiz Martínez
D. Jesús Vasallo Ramos
D. Antonio de Zubiaurre Martínez
D. Luis Tejedor Pérez
D. Federico Muelas
D. Florentino Soria Heredia
D. Manuel Díez Crespo
D. Antonio Albizu Salegui
D. Juan Emilio Aragonés
D. José Luis Vázquez Dodero
D. José María García-Cernuda Calleja
D.ª Nieves Sunyer Roig
Rvdo. P. José María Artola Barrenechea
D. Sebastián Bautista de la Torre
D. Alfredo Mampaso Bueno
y D. Florencio Martínez Ruiz
Sin rencor, mas no sin amargura.»

Daba así por cerrado un oscuro capítulo en el que empleé, como otros compañeros, muchas horas perdidas, mucho esfuerzo baldío y mucha frustración. Con matices, pues si bien es cierto que la desproporción entre empeño y eficacia alcanzó en aquellos años las cotas más altas, no todo fueron pérdidas, que perdiendo se aprende. Y allí aprendí a escribir al margen de la voluntad, a desprenderme de las ideas previas, a no quedarme en la reafirmación.

No puedo imaginarme diciendo: voy a escribir una obra policíaca y calderoniana, con su pizca de costumbrismo y algo surreal sin llegar al absurdo, en la que salte por los aires una escenografía convencional y se plantee de forma alegórica la relación de los autores de teatro —críticos y recreativos— con la Junta de Censura; poniendo de manifiesto su hipocresía. ¡Ah!, y para epatar, le pondré un título panfletario.

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. Ese fue el pago que recibí por los esfuerzos: entender que escribir, como vengo diciendo desde entonces, es vomitar lo que la vida te indigestó. ■

Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura
[fragmento]

AMIGO: ¿Y por qué no? ¿Qué problema hay? ¿Quién te impide escribir sobre un niño descuartizado? Una cosa es la vida real, y otra muy distinta, la creación.

HOMBRE: Puede que para ti sean dos cosas distintas, pero para mí son una misma cosa.

AMIGO: Todos escribimos de lo que nos pasa. Pero hay que saber nadar y guardar la ropa.

HOMBRE: ¿Poner el teatro entre nosotros y la realidad?

AMIGO: Poco más o menos.

HOMBRE: Te envidio, créeme que te envidio. *(Poniéndose en pie.)* En fin, habrá que ponerse manos a la obra. *(Pausa.)* Sí, buscaré al niño donde parece ser que está: en mi imaginación.

MUJER: ¿Vas a trabajar?

HOMBRE: Tal vez tenga razón el comisario y todo esto no sea sino el arranque de una nueva obra. La última pieza de una trilogía. La incomunicación de los teléfonos. Las construcciones que te asfixian. Y, finalmente, el futuro representado por un niño; por un niño descuartizado. Símbolos. *(Comienza a subir la escalera para meterse dentro del tabique.)* Todo tiene un significado, y es necesario encontrarlo. ¿Qué puede significar un niño descuartizado? Los nuestros duermen plácidamente mientras las pesadillas nos acechan. ¿No deberíamos despertarlos?

MUJER: ¿Para qué?

HOMBRE: ¿No deberíamos explicarles que el mundo es hostil?

MUJER: ¿Qué necesidad hay?

HOMBRE: Ya, ya sé que, según tú, deben seguir durmiendo. Pero yo me pregunto: ¿existe alguna relación entre el niño que duerme en el cuarto de al lado y el niño descuartizado que vi… o que imaginé ver hace un momento? Mejor dejarlo para más adelante. *(Pide ayuda al AMIGO para entrar en el tabique.)* Ayúdame, anda.

AMIGO: *(Ayudándole.)* A ver si te caes.

HOMBRE: *(Ya dentro.)* Acércame la gaveta.

AMIGO: ¿Esto?

HOMBRE: Sí.

AMIGO: *(Se le acerca.)* Toma.

HOMBRE: *(Cogiéndola.)* Tampoco debería ayudarme nadie. En el fondo... o mejor, en lo fundamental, nadie puede ayudar a nadie. Debo contarlo así: el albañil, el hombre que construye, está solo.

AMIGO: ¡Genial!

HOMBRE: En fin, vamos a ello.

MUJER: Será una gran obra.

HOMBRE: Sí, como la obra del Hombre: grandiosa... e inútil. *(Cuando va a comenzar a trabajar, mira hacia el interior del tabique y dice extrañado.)* ¿Quién ha llenado esto de escombro?

La MUJER y el AMIGO contienen la respiración.

HOMBRE: *(Baja del andamio, desapareciendo dentro del tabique. Se oye cómo remueve el escombro.)* ¡Está aquí! ¡¡Está aquí!! ¡¡El niño está aquí!! *(Intenta salir trepando por el interior del tabique. Asoma su cabeza.)* ¡Ayudadme!

El AMIGO va hacia él, pero la MUJER lo retiene.

HOMBRE: *(Debatiéndose por salir.)* ¡¡¡El niño está aquí!!! *(Queda un momento en silencio, aferrado al borde el tabique. Hace una mueca y, convulso, asciende jadeando.)* Ah... ¡Ah...! ¡¡Ah...!! *(Finalmente, cae en el interior, al tiempo que lanza el último estertor.)* ¡¡¡Aaahhh!!!

La cámara acorazada dentro de la cual se desarrolla la acción estalla en mil pedazos[1], y cabezas, brazos, cuerpos, piernas de muñecos descuartizados flotan en el aire mientras la obra continúa bajo el efecto de una luz irreal.

MUJER: ¡Al fin!

AMIGO: *(Alarmado. Grita al HOMBRE.)* ¡Qué te pasa? ¡Te pasa algo? ¡Contesta!

MUJER: Está muerto.

AMIGO: ¿Muerto?

MUJER: Sí, muerto. Al fin muerto.

AMIGO: ¿Al fin? ¿Cómo al fin?

MUJER: Pues claro.

AMIGO: ¿Pero qué dices? ¿Qué me estás diciendo?

MUJER: Era la única solución.

AMIGO: Pero… pero ¿puede saberse qué es lo que pretendes?

MUJER: Acabar con las pesadillas. Y ya ves: somos libres.

AMIGO: O sea, ¿que era esto lo que querías? Su muerte.

MUJER: No había otra salida.

AMIGO: Me das miedo.

MUJER: ¿Pero es que no te das cuenta? Le habrían encerrado en un manicomio.

AMIGO: ¿Y qué? ¿Es que no era suficiente?

MUJER: ¿Que lo tomaran por loco? No seas ingenuo. Pero déjate ahora, ya hablaremos de eso. Y vamos, hay que sacarlo antes de que lleguen los vecinos.

AMIGO: ¿Los vecinos?

MUJER: Habrán oído los gritos y vendrán a preguntar. Además, tendremos que avisar a la policía. Y, para cuando vengan, el niño tiene que haber desaparecido.

AMIGO: Lo habías planeado… Lo habías planeado todo.

MUJER: *(Golpeando el tabique por la parte de atrás a la altura del suelo.)* ¡Venga! ¡Vamos, rápido!

AMIGO: Pero, ¿se puede saber qué es lo que haces?

MUJER: Hay que esconder la bolsa antes de que lleguen.

AMIGO: *(Cogiendo un martillo.)* Deja, yo lo haré. *(Mientras golpea.)* Esto es una locura. ¿Pero qué necesidad había? *(Y deja de golpear.)*

MUJER: Sigue, no te detengas.

AMIGO: ¿Es que no te bastaba con que lo encerraran?

MUJER: ¿Quieres dejarte de eso ahora?

AMIGO: ¡No! Me niego a seguir adelante.

MUJER: ¿Qué quieres, que nos cojan?

AMIGO: No hemos hecho nada.

MUJER: ¿Con el niño ahí dentro? *(Intentando cogerle el martillo.)* Quita, yo lo haré.

AMIGO: Deja. *(Y golpea con rabia hasta abrir un hueco.)* Ya está.

MUJER: *(Se agacha junto a él, coge la bolsa del interior del tabique y se la da.)* Corre, date prisa. Entiérralo lejos de aquí.

AMIGO: Habrá que tapar el agujero, ¿no?

MUJER: Diré que lo hice, no sé, para intentar salvarlo. *(Empujándole.)* Pero corre, vete antes de que lleguen.

AMIGO: ¿No crees que deberíamos...?

MUJER: Venga, no te detengas ahora.

AMIGO: No, lo siento, no puedo.

MUJER: ¿Cómo dices?

AMIGO: ¿Qué necesidad teníamos de llegar a esto? ¿Puedes explicármelo?

MUJER: Sí, pero no ahora.

AMIGO: No voy a seguir. No, si no me explicas qué es lo que está pasando.

MUJER: ¿Pasando? Que al fin podemos vivir juntos. ¿No era eso lo que queríamos?

AMIGO: Sí, pero para eso no había que matarlo. Quedamos en que lo encerrarían en un manicomio. Eso fue lo que dijimos.

MUJER: ¿Es que no lo entiendes? Mientras siguiera vivo, estaríamos cometiendo adulterio. De nada nos valdría confesarnos. Siempre viviríamos en pecado. En cambio, matándolo, no hay nada que temer. Haces un acto de contrición perfecto y se te perdonan los pecados.

AMIGO: ¿Lo has matado por la salvación de tu alma?

MUJER: ¿No te parece una gran idea?

AMIGO: *(Para sí.)* ¡Cielo Santo!

MUJER: Y ahora, corre. Pueden venir de un momento a otro.

AMIGO: *(Conmocionado.)* ¡Qué barbaridad! ¡Dios! ¡Qué barbaridad! *(Sale huyendo con la bolsa.)*

MUJER: *(Según va hacia la puerta del dormitorio de sus hijos.)* ¡Hijos! ¡Hijos! ¡Despertad! ¡Papá ha muerto! Ya no hay peligro.

OSCURO.

[1] NOTA TÉCNICA

Los paneles que configuran los paramentos de la cámara acorazada estarán despiezados según la forma de las planchas metálicas que representan, y se acoplarán convenientemente de modo que, por acción de un resorte o mediante la caída brusca de un contrapeso, se desplacen verticalmente unos centímetros, desligándose así unos de otros, de manera que, al quedar suspendidos por cuerdas (cuyas poleas de transmisión se encuentran situadas hacia el fondo y laterales del escenario), éstos se balanceen al tiempo que se abren, permitiendo así que se introduzcan en escena trozos de muñecos que, igualmente suspendidos (en este caso con hilo de nailon), quedarán flotando en el aire hasta extinguirse el balanceo.
Simultáneamente a esta transformación, el techo de la cámara acorazada deberá bascular violentamente hacia el peine, girando sobre el lado más próximo al telón de boca, para así permitir los movimientos antes descritos. Cuando las condiciones técnicas del teatro no permitan realizar este juego de forma impactante, será preferible prescindir del techo.