

1-2007

Triple salto mortal con pirueta: Acrobacia escénica en clave de «alta comedia»

Berta Muñoz Cáliz

Centro de Documentación Teatral

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>

 Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Muñoz Cáliz, Berta. (2007) "Triple salto mortal con pirueta: Acrobacia escénica en clave de «alta comedia»," Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies: Número 21, pp. 161-172.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

TRIPLE SALTO MORTAL CON PIRUETA: ACROBACIA ESCÉNICA EN CLAVE DE «ALTA COMEDIA»

Berta MUÑOZ CÁLIZ
(Centro de Documentación Teatral)

Resumen

Análisis de la obra *Triple salto mortal con pirueta*, de Jesús Campos García, en relación con la alta comedia. La confrontación de los distintos elementos de esta obra –espacio escénico, tiempo, estructura dramática, etc.– con sus correspondientes en dicho género, pone de manifiesto que estamos ante una *deconstrucción* del mismo. La *estrategia* comunicativa del autor ha consistido en utilizar los mecanismos de este género, del que tradicionalmente se ha servido un sector de la sociedad para reafirmar su visión del mundo, para cuestionar precisamente esta visión del mundo. El resultado es una obra en la que la relación de pareja se muestra desde una óptica radicalmente distinta a la que es habitual en la alta comedia, y en la que los recursos de esta conviven con otros propios del teatro de vanguardia.

Abstract

An analysis of the play *Triple salto mortal con pirueta*, by dramatist Jesús Campos García, with regard to its connection with high comedy. By comparing the various elements of this piece –scene on stage, time, theatrical structure, etc.– with their equivalent ones in the aforesaid genre, we realize that we are faced with the deconstruction of it. The author's communication strategy lies in using the mechanisms of the genre, which has traditionally been used by a sector of society to reassert their own view of the world, precisely to question this view of the world. It results in a play where the relationship between partners in a couple is shown from a completely different standpoint to the usual one in high comedy, and where the resources of this genre coexist with other characteristic resources of avant-garde theatre.

Palabras clave: Comedia, deconstrucción, postmodernidad, estrategia creativa.

Key words: Comedy, deconstruction, postmodernity, communication strategy.

En el marco de una publicación monográfica dedicada a la aplicación de la teoría de motivos y estrategias, propuesta por Ángel Berenguer¹, nos ha parecido especialmente

¹ Dicha teoría aparece expuesta en su trabajo «Motivos y estrategias. Introducción a una teoría de los lenguajes escénicos contemporáneos» (En Internet, 1). El presente estudio se enmarca dentro de la metodología propuesta por este estudioso, cuyo objetivo, como señala en otro lugar, no es otro que el de «establecer la génesis de una creación dramática en el complejo y simultáneo universo dentro del cual se sitúa el dramaturgo a la hora de concebir y de proponer aspectos concretos de la realización de su obra teatral» (Berenguer, 1999: 5).

oportuno dedicar este artículo al estudio de una de las obras de Jesús Campos, autor que define su oficio como el de «un creador de estrategias dramáticas, y no un proveedor de palabras» (Campos García, 2002: 255).

La obra que nos ocupa, *Triple salto mortal con pirueta*, se estrenó en noviembre de 1997 en el Festival de Madrid Sur, y tras una gira por distintas ciudades españolas, se representó en Madrid durante el mes de septiembre de 1998, en el Teatro Fernando de Rojas del Círculo de Bellas Artes². El formato de esta obra, que en un primer momento puede asemejarse al de la llamada «alta comedia» o «comedia burguesa de evasión», pudo sorprender a quienes conocieran la trayectoria del autor, y especialmente, a aquellos que asistieran a su anterior estreno, el insólito *A ciegas* (Festival de Otoño 1997), espectáculo que se desarrollaba en total oscuridad y cuya audacia formal y temática había recibido, apenas dos meses antes, una entusiasta acogida de la crítica madrileña³. Este aparente cambio de rumbo, que le lleva de la más arriesgada experimentación hacia un género desprestigiado y de fácil aceptación por el gran público, podría llevarnos a pensar que una de las motivaciones que impulsaron al autor a concebir este espectáculo pudo ser el de utilizar un lenguaje de demostrada eficacia para comunicarse con un público más amplio. Pronto comprobaremos, sin embargo, que esta primera impresión se acerca sólo muy parcialmente a la realidad.

Detengámonos, en primer lugar, en los elementos de la alta comedia que Campos utiliza en esta obra. La sujeción a las unidades de lugar, de tiempo y de acción (en cada una de las escenas que la componen), la ubicación en el interior de una vivienda lujosa, el dominio de la «carpintería teatral» que demuestra el autor, la concurrencia de elementos cómicos y melodramáticos, la temática en torno a celos e infidelidades, la agudeza verbal, el esplendor físico de los personajes, o el tono brillante de la interpretación, son elementos suficientes como para establecer una clara relación con el género citado, aunque algunos de ellos sean comunes a otras formas dramáticas. Ahora bien, si nos detenemos a analizar cada uno de estos elementos, veremos que nada es lo que parece, pues todos ellos reciben un tratamiento que transgrede los límites del género; es más, en pocas obras del teatro español actual se podría aplicar con tanta propiedad el término *deconstrucción* como para referirnos a la estrategia que ha empleado el autor para componer este espectáculo.

1. EL ESPACIO Y EL TIEMPO DE LA ACCIÓN DRAMÁTICA

La acción tiene lugar en el interior de una vivienda amplia y elegante, en la que el diseño del mobiliario y el vestuario de los personajes sugieren un alto nivel adquisitivo. No obstan-

² En la puesta en escena de este espectáculo el autor se encargó tanto de la dirección escénica como de la escenografía, mientras que la interpretación corrió a cargo de «Juan y Medio» y Lola Marcellí. El texto de la obra fue editado en 1997, dentro de la colección de obras galardonadas con el Premio de Teatro Ciudad de Alcorcón, con un estudio introductorio de Manuel Pérez (Campos, 1997a). Puede leerse el texto de esta obra en edición digital en la página: <http://www.jesuscampos.com/portadillasweb/poratriple.htm>, en la que se recogen igualmente fotografías del montaje, programa de mano y otros documentos de interés sobre este espectáculo. Así mismo, una grabación en DVD del espectáculo completo se puede consultar en el Centro de Documentación Teatral del INAEM (Ministerio de Cultura).

³ Puede consultarse un extracto de algunas de estas críticas en la «Introducción» de Cristina Santolaria a la primera edición de esta obra (Santolaria, 1997).

te, ya de entrada nos encontramos con que, a diferencia de lo que es habitual en la «alta comedia», la acción transcurre en el dormitorio, y no en el salón de la vivienda; es decir, en el espacio de la intimidad, y no en el de la vida social. Además, hay dos elementos especialmente inquietantes que alejan aún más este espacio de las coordenadas del género: las manchas de sangre (en la cama y en la ropa de los personajes) y la transparencia del mobiliario; esta, sumada al color casi inexistente (gris claro) del resto de los elementos escénicos, produce una imagen etérea e irreal, de forma que, desde el momento en que se produce la apertura del telón, se induce al espectador a leer la representación en clave no realista⁴.

Conforme avance la representación, este espacio irá cobrando distintas significaciones ante los ojos del espectador. Así, la imagen de Josefa y Mario ensangrentados sobre la cama, con la que se inicia el espectáculo, invita a pensar que estamos en el escenario de un crimen:

Se alza el telón muy, muy, muy lentamente con los últimos acordes del vals («La Valse» de Ravel). Josefa y Mario están echados encima de la cama, en postura desordenada. Ella boca arriba, los pies en las almohadas, la cabeza a los pies, y un brazo que le cuelga. Él, cruzado de bruce sobre ella, con los zapatos puestos y las piernas sobresaliendo de la cama. (En Internet, 2: 2).

Sin embargo, tras el impacto de la imagen inicial, y a medida que avanza la acción, tanto la sangre como la transparencia del espacio se convierten en elementos desconcertantes que parecen no tener relación con lo que ocurre en escena: suena el despertador y los protagonistas se desperezan y se ponen en pie; Mario prepara una maleta y le confiesa a Josefa su intención de irse a vivir con otra mujer; con buenas dosis de cinismo, hablan de sexo y de dinero, enzarzándose en una discusión que se resuelve cuando Josefa le clava las tijeras una y otra vez. Hasta ese momento, durante toda la primera escena, el espectador tiene que hacer abstracción de ambos elementos para poder seguir la historia que está presenciando, y sólo tras el crimen, la sangre, y en menor medida, las transparencias, comienzan a cobrar sentido. Aunque sólo en parte, pues en la escena siguiente, que se inicia sin conexión lógica aparente con este desenlace, de nuevo se produce el desconcierto.

A medida que avanza la historia, estos elementos irán modificando su significado, hasta que, al final de la representación, el espectador podrá encajar las piezas del *puzzle*. Sólo entonces se entenderá que este espacio irreal y sangriento no es sino una proyección de la mente de los personajes y de la situación existencial en la que ambos están atrapados. También se interpretarán de distinto modo las palabras de Mario —que se repiten al principio y al final de la representación— cuando dice que están «atados el uno al otro», o inmersos en una «pesadilla» (En Internet, 2: 3-4 y 77-78). E incluso, quien leyera el programa de mano, comprenderá entonces las referencias que allí se hacían a la «otra vida», la «eternidad» o al «infierno», entendido este como un estado mental⁵.

⁴ Aunque en la puesta en escena no se llegó a realizar, en la edición de la obra se hace referencia además a un fondo de nubes que se ve a través de las paredes de cristal y que se van transformando a medida que transcurre la acción. Otra variación importante entre edición y montaje es que en aquella se indicaba que todo el escenario debería estar salpicado de sangre; en la puesta en escena, sin embargo, el autor y director prefirió focalizar la sangre en la cama, lo que, unido a su posición algo más elevada, le confería cierto carácter ritual.

⁵ Dicha nota del programa de mano se publicó en *Primer Acto*, 270 (sep.-oct. 1997), 22-23. El programa original se puede consultar en el archivo del Centro de Documentación Teatral del INAEM (Ministerio de Cultura).

Pero no sólo el tratamiento del espacio quebranta los límites del género; también el del tiempo presenta una nueva e importante alteración. Como es sabido, lo habitual en la comedia es que se respete la unidad de tiempo en cada uno de sus actos, así como que entre uno y otro acto haya un intervalo, que puede ser de horas o de años, pero en cualquier caso, lineal y cuantificable. En esta obra, la unidad de tiempo se mantiene en cada una de las tres escenas, coincidiendo así, en principio, con los cánones del género. Sin embargo, no sólo no existen intervalos de tiempo cuantificables entre una y otra, sino que resulta imposible averiguar, desde la lógica argumental de una comedia, qué ha sucedido para que cada escena se inicie de la forma en que lo hace, dado el desenlace de la anterior, y sólo se explica si admitimos que el tiempo en esta obra no es lineal, sino cíclico. Una estructura temporal muy próxima a las formas de la vanguardia irrumpe así en esta aparente comedia burguesa de evasión.

2. PIRUETA DE GÉNEROS DRAMÁTICOS

En estrecha relación con lo antes expuesto, la estructura de esta obra presenta importantes rupturas formales con respecto a los moldes del género. Si el esquema tradicional consta de planteamiento, nudo y desenlace, en *Triple salto mortal con pirueta* cada escena tiene su propio planteamiento, nudo y desenlace, como si de tres piezas breves se tratara; con la particularidad de que, si hacemos abstracción de los respectivos desenlaces, el conjunto funciona como una historia única.

Lo visto hasta ahora es suficiente como para que nos cuestionemos el género al que realmente pertenece esta obra, en el caso de que pueda encuadrarse en alguno de los géneros clásicos. La comedia al uso, tal como explica Manuel Pérez (2003), responde a unas pautas de género claramente definidas, a una fórmula, la de la «pieza bien hecha», que se basa en el dominio por parte del autor de la llamada «carpintería teatral», es decir, en su habilidad para dosificar la información y para hacer progresar la acción dramática manteniendo el interés del público de principio a fin. En *Triple salto mortal con pirueta*, es evidente que el autor muestra un dominio de la «carpintería» y del «oficio». Sin embargo, a diferencia de las comedias tradicionales, aquí no hay unas pautas de género claramente definidas; es más, el género de la obra parece variar, ante los ojos del espectador, según transcurre la acción.

Así, en la primera escena, toda la anécdota gira en torno a la infidelidad de Mario, que abandona a Josefa para irse con una mujer más joven, al tiempo que le anuncia que piensa quedarse con sus acciones de la empresa familiar; la impresión, por tanto, es que nos encontramos ante una comedia burguesa de evasión, como se dijo, con elementos de melodrama. No obstante, la modernidad con que se abordan los temas en la conversación de estos personajes y la aspereza de su relación poco tiene que ver con las edulcoradas comedias conservadoras; y sobre todo, los desenlaces de las escenas vulneran uno de los principios fundamentales del género, tal como ha señalado Manuel Pérez: su *dramaticidad atenuada*⁶,

⁶ Tal como señala M. Pérez, partiendo del concepto de *dramaticidad* como articulación de la obra en torno a un conflicto y al desarrollo del mismo, en el género comedia, esta se presenta de forma *atenuada*, «tanto en la intensidad, en modo alguno trascendente, del enfrentamiento conflictual, cuanto en la configuración de la composición interna de la obra en función de un cierre conciliatorio (o, al menos, no propiciador de un modo de catarsis basado en la catástrofe), cuanto, finalmente, en el tono medio (proporcionado a la trascendencia de las posiciones que adoptan) de los agonistas mantenedores del conflicto». (Pérez, 2003: 63).

que fundamentalmente consiste en la necesidad de que los desenlaces sean felices y conciliadores. En la obra que nos ocupa, la contundencia de los desenlaces, con asesinato incluido, de cada una de las escenas, no es precisamente un final conciliador. Veamos un fragmento de la acotación con la que se cierra esta primera escena:

Mario tira de ella, casi la arrastra. Josefa alcanza unas tijeras y, sin mediar palabra, se las clava en la espalda. Mario suelta la maleta, se vuelve hacia ella y la abraza, al tiempo que recibe una nueva puñalada. Forcejeando, giran con torpes evoluciones de vals. [...] (En Internet, 2: 33).

Es más, se diría que estos desenlaces son más próximos a los de la tragedia que a los de la comedia. Sin embargo, tampoco podemos hablar propiamente de desenlaces trágicos, ya que el tratamiento de la puesta en escena impide en parte la catarsis del espectador, al distanciarlo mediante recursos escénicos que subrayan el carácter ficticio de la representación: aunque, desde la dirección, se buscó una interpretación orgánica y creíble, los asesinatos, bajo una iluminación espectacular y al compás de un vals frenético⁷, cobraban un carácter casi coreográfico. Y tras ellos, nuevamente se producían bruscos cambios de registro, gracias a la irrupción de monólogos cargados de ironía, como este que pronuncia Josefa tras el final de la primera escena:

JOSEFA.- ¡Dios, qué gusto! (*Se limpia el sudor. Y la sangre.*) Lo necesitaba. (*Tras una nueva pausa, vuelve a sacudir el cuerpo.*) ¡Uah! Se queda una en la gloria. (*Se vuelve hacia él.*) Lo siento, no era mi intención, pero no lo pude evitar. (En Internet, 2: 33).

En la segunda escena, la acción continúa en clave de alta comedia: Mario y Josefa han celebrado un cóctel en su mansión durante la noche anterior, y discuten sobre la inconveniencia de que uno de los invitados haya dormido allí. La discusión les lleva a un nuevo desenlace sangriento, y al igual que en la transición anterior, la escena tercera reanuda la acción ignorando el segundo asesinato. De hecho, si no fuera por las irrupciones violentas, la obra discurriría por cauces más o menos lógicos. E intentando encontrar esa lógica, se

⁷ «La Valse» (1919) fue concebida por Maurice Ravel como una apoteosis del vals vienés, combinada con una creciente tensión cuyo destino final es la muerte, de ahí su repetición arbitraria de un motivo musical que es manipulado hasta su total destrucción. Vale la pena reproducir aquí la nota que escribió José Luis Redondo, asesor musical del montaje, en el programa de mano de *Triple salto mortal con pirlueta*: «Para unos la Valse es una narración escueta, certera como la flecha volando recta a la diana, sobre la descomposición del Imperio austríaco. [...] Otros, los más, aseguran que el distante, diminuto y elegante Maurice Ravel, quiso ilustrarnos sobre la Europa de la primera preguerra con las pasiones de los Estados, codiciosos, bullendo por bajo [...] y las hermosas parejas de ciudadanos, ¿despreocupados?, girando mientras tanto al ritmo internacional del vals, muñecos delicados a los que sólo afea un poco el agujero en la espalda, hasta el corazón, por donde Ravel les da cuerda para que bailen, airosos al principio, tropezando luego con el descompás de la música, en el instante previo a que todo se derrumbe y llegue la masacre, los trece minutos y pico de la Valse. [...] Pero podemos aprender también que en las historias de amor que se acaba no es cierto el dicho castizo: aquello de que nunca pasa nada... y si pasa, se saluda. Con frecuencia se convierten, como escribió Ravel de la Valse, en una «vorágine fantástica y fatal». Por eso, setenta y siete años después de que fuera compuesta, ayer o hace unos días, la misma pareja de aquella preguerra, o quién sabe si tres distintas, deciden una mañana, cuando van a separarse para siempre, que nada ha de cambiar para que todo cambie, y acuerdan decirse adiós, porque La Valse así lo pide, con una copa de champán en la izquierda y el cuchillo en la otra mano, mientras bailan, progresivamente aturdidos por los giros de la danza, una triple Valse mortal con pirlueta».

podría pensar que estamos ante un conjunto de tres piezas breves, interpretadas por los mismos actores en un mismo espacio escénico. Pero, tras el tercer desenlace, la acción nos lleva a una situación idéntica a la del comienzo de la representación, de modo que la obra se entiende finalmente como una estructura cíclica.

Por todo ello, su adscripción genérica resulta, cuanto menos, complicada; y en cualquier caso, no parece que la obra responda a una «fórmula» en la que el autor se ha limitado a reproducir mecanismos de eficacia probada; por el contrario, a pesar de que demuestra conocerlos, ha ido transgrediéndolos sistemáticamente. Lo que sí se puede afirmar es que este continuo cambio de registros obliga al espectador a una recepción especialmente activa, lo que, unido a la «impureza» de géneros, nos remite a las claves del barroco, con el que la obra de Campos en su conjunto —como buena parte del mejor teatro postmoderno— guarda una estrecha vinculación.

3. VIOLENCIA Y METAFICCIÓN

Y puesto que se transgrede la «fórmula» (en definitiva, se emplea una *estrategia* creativa distinta a la que sería previsible dentro del género), podemos cuestionarnos cuál ha sido el *motivo* del autor para crear una estructura tan compleja a partir de un género que, en su forma más convencional, no parece interesarle demasiado. Llegados a este punto, cabe recordar otro espectáculo anterior que supuso un claro precedente del que ahora nos ocupa. En efecto, el viraje desde el tono de comedia a un registro totalmente distinto estaba ya presente en *Entrando en calor* (escrita en 1984, estr. 1990), aunque entonces el autor utilizó una estrategia diferente: la obra se desarrollaba en tono de comedia casi en su totalidad, aunque bajo esta apariencia se encubría una tragedia, que afloraba en momentos puntuales a lo largo de la obra, y de forma clara en la escena final. La comedia que intentaban construir los personajes a partir de su trágica situación se constituía en aquella obra en metáfora de la apariencia despreocupada y elegante de una sociedad sometida a la amenaza nuclear. En *Triple salto mortal con pirueta*, la amenaza no procede tanto del exterior como de la propia relación que los personajes han establecido y del entramado de intereses que ellos mismos han creado. Y en este sentido, para mostrar una relación carente de autenticidad y basada en intereses económicos y sociales, como es la que mantienen Mario y Josefa, la «alta comedia», con toda su artificiosidad, parece un registro especialmente adecuado.

La «alta comedia» plantea unas relaciones idealizadas; nada es agrio, estridente ni vulgar, sino que reinan la armonía y la elegancia. Recordemos, a modo de ejemplo, a los personajes de *El baile*, de Edgar Neville⁸, triángulo en el que no hay lugar para los celos, ni para el egoísmo, ni para ningún otro sentimiento inferior. En un principio, en *Triple salto mortal con pirueta*, el curso de la acción invita a pensar que Mario y Josefa, aparentemente elegantes, cultos y educados, al igual que los personajes de la alta comedia, en ningún momento van a perder la compostura:

⁸ Precisamente durante los ensayos de *Triple salto mortal con pirueta* se visionó la versión cinematográfica de esta obra, protagonizada por Conchita Montes, Alberto Closas y Rafael Alonso, como referente a tener en cuenta para la interpretación.

JOSEFA.- (*Levantándose de la cama.*) ¿No crees que debería montar una escena? (*Coge del suelo unas tijeras.*)

MARIO.- No necesariamente.

JOSEFA.- No digo una escena violenta, ni de mal gusto, pero sí... tensa.

MARIO.- Dejémoslo estar; es mejor, créeme.

JOSEFA.- Supongo que debería sentirme ofendida, o angustiada. Sin embargo, no lo estoy.

MARIO.- Mejor así.

JOSEFA.- No sé, tengo la sensación de que estoy fallando.

MARIO.- No está mal como ironía.

(En Internet, 2: 4-5)

Ahora bien, estos personajes pierden toda su elegancia en las situaciones límite y exhiben abiertamente la violencia que se esconde bajo su relación, violencia que alcanza el clímax en los desenlaces de cada acto. Una violencia que poco tiene que ver con la que se produce a diario en muchas parejas reales: en *Triple salto mortal con pirueta*, cualquier interpretación en clave social o de denuncia sería claramente errónea. Más bien cabría pensar, puesto que los personajes asesinados vuelven a actuar en la escena siguiente, que el asesinato no es sino una metáfora del daño que estos personajes son capaces de infringirse, para después continuar con la relación en términos similares. O quizá, si nos limitamos a seguir la lógica interna del espectáculo (espacio irreal, tiempo cíclico, ruptura de la lógica argumental...), podríamos deducir que los personajes, tal vez muertos desde el inicio de la representación, se encuentran atrapados en una situación infernal en la que inevitablemente se asesinan el uno al otro; castigo al que ellos mismos se han condenado. En cualquier caso, no parece que estemos ante una pieza «concebida como un entretenimiento para consumo de burgueses —más burguesas—, que quieren ser afianzados en su conducta, halagados y entretenidos, y aun puestos como modelos», tal como define M^a Teresa Domingo el género de la comedia burguesa de evasión (En Internet, 3).

De hecho, el componente irónico y metaficcional que impide la identificación del espectador es precisamente otro de los elementos que alejan a esta pieza del modelo que la inspiró, ya que en la comedia burguesa, tal como ha explicado J. A. Ríos, «mientras tiene lugar la función, el espectador se siente enajenado»; sin embargo, «cuando termina, es como si nada hubiera acontecido, porque la previa aceptación del pacto implica la ausencia de transición entre la esfera lúdica y la real, ambas son independientes» (Ríos, 2005)⁹. En *Triple salto mortal con pirueta*, por el contrario, se evita la «ilusión» del espectador durante la representación, y se pretende que este, al salir del teatro, haya adquirido una nueva mirada sobre esta forma de ficción, o dicho de otro modo, haya «perdido la inocencia» con la que gran parte del público aún se enfrenta a este género; un género dramático que ha impregnado el imaginario de varias generaciones y que aún sigue siendo uno de los más consumidos (especialmente,

⁹ Ya Scribe, creador del modelo de «pieza bien hecha» en la que se basan —en lo fundamental— estas comedias, consideraba que su público iba al teatro «no por instrucción o aprovechamiento, sino por diversión o por distracción»; aspecto que es común a todo un conjunto de obras del siglo XX a las que Á. Berenguer enmarca dentro de la tendencia «innovadora». (*Apud.* Pérez, 2003: 64). Así mismo, refiriéndose a uno de nuestros máximos comediógrafos de la posguerra, Edgar Neville, J. A. Ríos señala que este «no pretendía convertir sus comedias en una escuela de costumbres», al contrario que la comedia moratiniana, sino realizar un teatro «sin didactismo y que le permite proyectar sus deseos salvando, en nombre de la felicidad, los obstáculos de la realidad escamoteada mediante la ficción». (Ríos, 2005).

en soporte audiovisual). En definitiva, a diferencia de lo habitual en la comedia de «evasión», aquí el autor no ha pretendido «enajenar» al espectador sino conseguir que la contemplación del espectáculo trascienda en su experiencia vital; y también a diferencia de su modelo, no ha intentado reafirmar unos valores, sino cuestionarlos, indagando en los mecanismos de la ficción que tradicionalmente ha representado esos valores y sometiéndolos a un proceso que, como se dijo, creemos justificado denominarlo de *deconstrucción*.

4. TRIPLE SALTO MORTAL CON PIRUETA EN SU CONTEXTO HISTÓRICO Y TEATRAL

Como no podía ser de otro modo, *Triple salto mortal con pirueta* se sitúa en el contexto de crisis de los valores de la Modernidad en que ha sido escrita. Su autor suele decir que esta es una obra con reminiscencias «neoclásicas» por su geometría: un tiempo circular inscrito en el triángulo de sus escenas; y esta vinculación formal con el movimiento artístico que nace de la mano de la Ilustración resulta aquí especialmente oportuna. No conviene olvidar que es durante la Ilustración cuando se fraguan las máximas de «Libertad, Igualdad y Fraternidad» que guiaron el proyecto de la Modernidad, y es también entonces cuando se inician formas teatrales como las comedias sentimentales o lacrimógenas, en las que tienen sus raíces las comedias burguesas que aquí se ponen en cuestión.

También durante la Ilustración, como es sabido, se atribuyó al teatro un papel relevante en la formación del nuevo y anhelado modelo de sociedad, al convertirlo en «espejo de costumbres», que habría de ofrecer a los ciudadanos una educación intelectual y sentimental acorde con los dictados de la Razón¹⁰. Las Vanguardias, como hijas de la Modernidad, profundizaron en este objetivo y lo radicalizaron, atribuyendo al teatro y al resto de las artes una capacidad revolucionaria para incidir en la vida real (Berenguer, 2002). El siglo XX nos hizo presenciar el fracaso del sueño ilustrado, según el cual la Razón liberaría al hombre y crearía una nueva sociedad más justa e igualitaria, así como unas formas de relación entre los individuos más auténticas y menos determinadas por intereses económicos y sociales; y fruto de ese desencanto ante los valores de la modernidad es el teatro y el arte de nuestro tiempo, al que algunos han dado en llamar postmoderno. Y es de ese fracaso de nuestra civilización, en lo que se refiere al ámbito de las relaciones interpersonales, y concretamente a la institución del matrimonio —exaltada al máximo en la «comedia burguesa de evasión»—, de lo que nos hablan Mario y Josefa en *Triple salto mortal con pirueta*. Y no sólo de la moral y de las costumbres que aquel teatro proponía, sino también, del fracaso de unas formas teatrales que nacieron como revolucionarias y se han convertido en paradigma del teatro conservador y adocenado. La estrategia del autor consiste en no hacerlo desde el desprecio a esas formas y completamente al margen de ellas, sino contando con ellas, desvelando sus mecanismos y evidenciando sus contradicciones. Su estrategia supone además un nuevo modo de establecer la relación con el público: ya no se trata de educarlo mostrándole, cual

¹⁰ Tal como ha señalado Fernando Doménech, en sus orígenes, los recursos melodramáticos utilizados en las comedias lacrimógenas «eran todo un manifiesto que incluía una nueva estética y, sobre todo, una nueva ética que tenía mucho de política». Para Pataki Kosove, «la comedia lacrimógena aboga por un nuevo código moral basado en la amistad, la tolerancia, la humanidad y la caridad». (*Apud*. Doménech, 2006: 13).

«espejo de costumbres», un modelo a seguir, ni de «epatarlo» mediante fórmulas radicalmente alejadas de la tradición; en este caso, el autor se dirige a los espectadores desde el escepticismo, la ironía y el juego metaficcional, rescatados del barroco por los creadores de la postmodernidad.

5. UN CONJUNTO DE ESTRATEGIAS QUE PARTE DE LA TRADICIÓN

Se ha dicho que el arte postmoderno se caracteriza, entre otros aspectos, por un mayor apego a la tradición del que mostraron los creadores de las vanguardias. Y si, en muchos casos, este ha sido el pretexto para defender un arte conservador y reaccionario, en otros, debemos entender que las *estrategias* de los creadores en el nuevo contexto artístico y social no pueden continuar siendo las mismas que utilizaron los creadores de las vanguardias históricas ni los de las segundas vanguardias (por más que algunos de ellos, como en este caso, iniciaran en estas su andadura); por lo que este arraigo en la tradición, hay que entenderlo en muchos casos como una *estrategia* para potenciar la eficacia de su obra.

En el caso de Campos, el dramaturgo es consciente tanto de la deuda que todo creador mantiene con la tradición como de la necesidad de transgredirla: «Creo recordar haber escrito en otra ocasión que la tradición es una cadena de negaciones de la tradición, que la tradición se genera negándose a sí misma» (Campos García, 2003: 3). En otro lugar, el autor se refiere a esa vinculación con la tradición como una forma de conseguir la máxima eficacia comunicativa:

Crear es eso: inventar un signo con el que transmitir más eficazmente un significado. De ahí que cuanto más arriesgados sean los modos, cuanto más se violente la convención establecida; en definitiva, cuanto más se «grite», más nos haremos oír. Ahora bien, cabe el peligro de que, a fuerza de violentar los códigos, nuestro «grito» sea tan desaforado que el exceso de singularidad (o de originalidad) nos lleve a la paradoja comunicativa de que se nos oiga, sí, pero no se nos entienda. (Campos García, 2000: 3)

En realidad, tal como formuló Jakobson, la ruptura de la norma constituye una de las características de la obra de arte; pero al mismo tiempo, es necesario que los destinatarios estén en condiciones de reconocer y apreciar dicha ruptura, por lo que los creadores tienen que hacer propuestas que el público pueda interpretar y descifrar. Y en este punto, resulta especialmente interesante conocer cómo la investigación científica más actual ha removido profundamente los conceptos de imitación y originalidad a partir del descubrimiento de las llamadas *neuronas especulares*¹¹. Según su descubridor, Giacomo Rizzolatti, tradición y creación original están más estrechamente relacionadas de lo que pensábamos hasta ahora:

¹¹ En 1996 el equipo de Giacomo Rizzolatti, de la Universidad de Parma (Italia), estaba estudiando el cerebro de los monos cuando descubrió un curioso grupo de neuronas, a las que se llamó *neuronas espejo* o *especulares*: estas no sólo se activaban cuando el animal ejecutaba ciertos movimientos, sino también cuando, simplemente, contemplaba el movimiento de otros. En un principio se pensó que se trataba de un simple sistema de *imitación*. Sin embargo, los múltiples trabajos que se han hecho desde su descubrimiento indican que las implicaciones trascienden, y mucho, el campo de la neurofisiología pura: el sistema de espejo permite hacer propias las acciones, sensaciones y emociones de los demás. Su potencial trascendencia para la ciencia es tanta que el especialista Vilayanur Ramachandran ha llegado a afirmar: «El descubrimiento de las neuronas espejo hará por la psicología lo que el ADN por la biología». («Entrevista a Giacomo Rizzolatti...», 2005). Agradezco al profesor Ángel Berenguer la sugerencia de aplicar este concepto científico al estudio de los procesos de creación teatral.

[...] Ocurre algo similar con la imitación; en Occidente está muy mal vista y, sin embargo, es la base de la cultura. Se dice: «No imites, tienes que ser original», pero es un error. Primero tienes que imitar y después puedes ser original. Para comprenderlo no hay más que fijarse en los grandes pintores. («Entrevista a Giacomo Rizzolatti...», 2005).

Asimilar unas formas para después transgredirlas mediante la originalidad: esa es la clave de la obra que nos ocupa y del teatro de Campos en su conjunto.

6. ARTIFICIO Y AUTENTICIDAD

Si atendemos a los aspectos relacionados con el proceso de creación (es decir, con los *motivos* que han movido al autor a escribir la obra, y con las *estrategias* que ha buscado para expresarse), de nuevo encontramos aspectos que vinculan a *Triple salto mortal con pirueta* con la comedia, junto con otros que la alejan de él. Tal como ha señalado M. Pérez, los autores de comedias al uso dan una importancia determinante a los aspectos técnicos y aprendidos gracias a la experiencia u «oficio», los cuales predominan en su escritura sobre los aspectos intuitivos y la autenticidad de lo expresado (lo que resulta coherente con su objetivo principal de obtener el éxito). Y esta preponderancia de los aspectos técnicos se materializa «en el despliegue del virtuosismo constructivo y en la supeditación de todos los elementos de la pieza a su inserción en un conjunto tan perfecto cuanto, por lo mismo, artificioso» (Pérez, 2003: 65). Estamos, por tanto, ante un teatro en el que la falta de autenticidad es la nota dominante.

En el caso de Campos, se puede afirmar que el arraigo de sus obras en la tradición y el conocimiento de la técnica o el «oficio» es fundamental en el conjunto de su obra. Sin embargo, quienes conozcan su forma de trabajo, expuesta en sus talleres de escritura y en algunos de sus escritos teóricos, saben que la artificiosidad y el apego a las fórmulas preestablecidas son incompatibles con su forma de enfrentarse a la creación, en la que lo inconsciente juega un papel importante y en la que la intuición predomina sobre la reflexión. Así, por ejemplo, tal como señala C. Santolaria, en sus cursos de escritura, el dramaturgo defiende que la obra «no debe estar al servicio de sus ideas, sino que, a través de ella, el dramaturgo debe descubrir aquello que no sabe», y recoge de una entrevista algunas de las ideas que intenta transmitir en estos talleres:

Que utilicen la creación como herramienta de conocimiento. Para expresar las ideas que el sistema nos metió en la cabeza ya tenemos los lenguajes cotidianos. La creación nos enfrenta a verdades imprevistas, no siempre cómodas, que debemos afrontar. Por eso les invito a vomitar lo que la vida les indigestó, y que no pueden expresar a través de los cauces normales de comunicación. Por supuesto que lanzarse sin red da lugar a una escritura gruesa, desordenada, convulsa. Ya habrá tiempo para mejorar la eficacia de lo escrito. (Santolaria, 1994: 235).

En lo que se refiere a la obra que ahora nos ocupa, el propio autor, recientemente, en una entrevista personal, a la pregunta sobre sus *motivos* individuales para escribirla, nos desvelaba algunos de sus mecanismos de creación:

Me puse a escribir sin ningún fin ni propósito, sólo para «calentar la mano¹²»; así que cuando, a los treinta minutos de función, Josefa apuñala a Mario, el primer sorprendido fui yo. Claro que como el objetivo no era otro que escribir, me dije: 'aquí no ha pasado nada', y continué. Folios más tarde, al ver que volvían a asesinarse, entendí que aquello no podía ser casual, así que me hice cómplice y continué avanzando en el enredo. El juego dramático estaba en marcha: qué podía ocurrir si los asesinatos no hubieran ocurrido. Ahora, el momento crucial en el que la obra se concretó fue cuando, aún a medio escribir, anticipé un problema de producción: cómo limpiar la sangre tras los asesinatos; y sobre todo, cómo hacerla desaparecer tras la representación, para devolver, tanto al vestuario como a la escenografía, su aspecto original. ¿Y si cambiaba el aspecto original? Sí, empezar con el final y acabar con el principio; vamos, cerrar el triple desenlace con una estructura circular. Esa era la solución. Y no sólo para el problema de la tintorería —que no es un tema menor—, sino para la obra en su conjunto, que alcanzaba así un nuevo e imprevisible significado: el de la no salida.

Ya sé que esto no le parecerá serio a la gente seria, pero es que, en mi opinión, lo que importa no son los resortes que te hacen concebir una idea, sino la voluntad de aceptarla o no¹³.

La propia complejidad de este mecanismo de relojería que es *Triple salto mortal con pirueta* nos lleva a preguntarnos si sería posible establecer un conjunto de *estrategias* como las que aquí hemos referido de forma consciente e intencionada. Por el contrario, lejos de escribir en función de un esquema predeterminado, la actitud del autor a la hora de crear esta obra fue, tal como él mismo señala, la de incorporar a la escritura, en lugar de desechar, aquellas ideas que le iban surgiendo y que, desde unos presupuestos tradicionales, parecían alterar el desarrollo lógico de la acción dramática.

En realidad, hay dos elementos en la obra cuya confrontación constituye, en mi opinión, el verdadero motor de la acción dramática y el germen de los recursos que despliega el autor: un esquema formal que debería conducir a la armonía y unos personajes que mantienen una relación hostil y que experimentan su convivencia como un infierno. A partir de estos elementos confrontados, se ha puesto en marcha un mecanismo que funciona de acuerdo con una lógica implacable, y que Campos se ha limitado a desarrollar —de acuerdo con unos recursos interiorizados por el autor a partir de su conocimiento de la tradición y transgrediéndolos en la medida en que la historia recreada no se ajustaba a ellos—, sin pararse a reflexionar sobre cada uno de los elementos que aquí se han analizado.

¹² El autor hace referencia de este modo a su intención de retomar la práctica de la escritura dramática después de haberla abandonado durante una década. Desde que en 1984 escribiera *Entrando en calor*, y hasta el verano de 1995 (con la sola excepción de la escritura de *A ciegas* en 1993, que queda interrumpida durante dos años), Campos se dedica a realizar tareas de gestión como director de los Teatros del Círculo de Bellas Artes y a escribir novela. A partir de 1995 el autor inicia un período de intensa dedicación a la escritura teatral: entre el verano de 1995 y el de 1996, el autor escribe *Diente por diente* (verano 1995), finaliza *A ciegas* (verano 1995), y escribe *Triple salto mortal con pirueta* (primeros meses de 1996), *De brocha gorda* (primavera 1996), *El profanador de sepulturas* (primavera 1996) y *La Cabeza del Diablo* (verano 1996).

¹³ Entrevista personal con el autor, realizada en Madrid, el 3 de diciembre de 2006.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERENGUER, Á. (1999), «El teatro y su historia. Reflexiones metodológicas para el estudio de la creación teatral española durante el siglo XX», *Las Puertas del Drama*, 0, [4-17]. Edición digital disponible en la página: <http://www.aat.es/pdfs/drama0.pdf>
- (2002), «Las vanguardias en el Teatro occidental contemporáneo», en *Teatro y anfiteatro. La vanguardia del drama experimental (Actas del XV Congreso de Literatura Española Contemporánea)*, Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad.
- CAMPOS GARCÍA, J. (1997a), *Triple salto mortal con pirueta*, Ed. Excmo. Ayuntamiento de Alcorcón.
- (1997b), «Triple salto mortal con pirueta. [Nota del programa de mano]», *Primer Acto*, 270 (sep.-oct. 1997), [22-23].
- (2000), «Hacerse oír, hacerse entender», *Las Puertas del Drama*, 1, [3]. Edición digital disponible en la página: <http://www.aat.es/pdfs/drama1.pdf>
- (2002), «Signos, que no palabras», en César Oliva (ed.), *El teatro español ante el siglo XXI*, Madrid: Sociedad Estatal Nuevo Milenio, [249-255]. Edición digital disponible en la página: <http://www.jesuscampos.com/textos/D32Signos.pdf>
- (2003), «Consigo mismo», *Las Puertas del drama*, 13, [3]. Edición digital disponible en la página: <http://www.aat.es/pdfs/drama13.pdf>
- DOMÉNECH, F. (2006), «Introducción» a *La comedia lacrimosa española*, Madrid: Fundamentos.
- «Entrevista a Giacomo Rizzolatti: «Las neuronas espejo te ponen en el lugar del otro»», *El País*, 19-X-2005. Edición digital disponible en la página: http://www.elpais.com/articulo/elputpor/20051019elpapifut_6/Tes/
- PÉREZ, M. (1997), «Prólogo» a *Triple salto mortal con pirueta*, en Campos García (1997a), [11-21].
- (2003), «El género comedia en el teatro español actual: aproximación conceptual y estudio panorámico», en Marieta Cantos Casenave y Alberto Romero Ferrer (eds.), *La comedia española: entre el realismo, la provocación y las nuevas formas (1950-2000)*, Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz y Fundación Muñoz Seca, [61-76].
- RÍOS CARRATALÁ, J. A. (2005), «Edgar Neville y la comedia de la felicidad», *Revista de Literatura*, vol. LXVII, [77-94]. Edición digital disponible en la página: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/90256282101214930432457/index.htm>
- SANTOLARIA, C. (1994), «Notas sobre la enseñanza de la escritura teatral en España», *Teatro. Revista de Estudios Teatrales*, 5, [229-237].
- (1997), «Introducción» a *A ciegas*, Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, [col. «Antología Teatral Española»].

En Internet

- BERENGUER, Á. (2005), «Motivos y estrategias. Introducción a una teoría de los lenguajes escénicos contemporáneos», *Teatr@. Revista Digital de Investigación* (Universidad de Alcalá), 1, http://www.doctoradoteatro.es/pdf/teatra/B_MotivosEstrategias.pdf [Consulta del 20 de octubre de 2006]
- CAMPOS GARCÍA, Jesús, *Triple salto mortal con pirueta*, Edición digital de libre acceso en la dirección: www.jesuscampos.com [Consulta del 20 de octubre de 2006]
- DOMINGO DE BENITO, M^a. T. (2004), «Los clichés de Ruiz Iriarte en los 60», *Especulo*, 27, dirección de la página: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero27/ririarte.html> [Consulta del 20 de octubre de 2006]