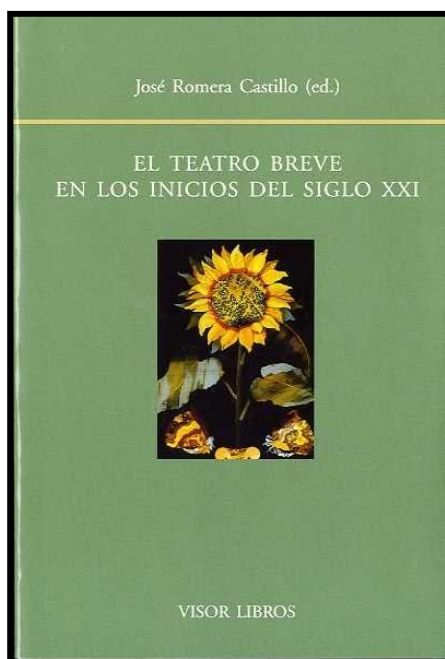


***El teatro breve en los inicios del siglo XXI.
Actas del XX Seminario del Centro de Investigación de
Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas tecnologías***

Laeticia Rovecchio Antón
Universitat de Barcelona
laeticia.rovecchio@gmail.com



ROMERA CASTILLO, José (ed.), *El teatro breve en los inicios del siglo XXI. Actas del XX Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas tecnologías*, Madrid, Visor Libros, 2011. ISBN 978-84-9895-129-5

Esta publicación recopila las actas del último Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas tecnologías, celebrado en la UNED el pasado mes de junio. Esta vez, sobre el teatro breve en los inicios de nuestro siglo XXI. Una temática que ha despertado mucho interés en los últimos años como da cuenta de ello el volumen de Javier Huerta Calvo *Historia del teatro breve en España*. Así pues, Romera Castillo y su equipo han reunido dramaturgos e investigadores

para abordar una cuestión característica –todavía demasiado poco estudiada, «un territorio inexplorado» (59) en palabras de Jesús Campos– de los espectáculos de esta primera década del siglo XXI, aunque, según José Ramón Fernández, «una pieza breve es tan importante como cualquier obra mayor, porque en ella está todo lo que hemos querido, o lo que hemos sabido, decir en nuestra vida.» (71)

Destacados dramaturgos de la escena contemporánea española (José Luis Alonso de Santos, Antonia Bueno, Jesús Campos, José Ramón Fernández, Roberto García de Mesa, Gustavo Montes Rodríguez, José Moreno Arenas, Eduardo Quiles y Jerónimo López Mozo) se han prestado a este ejercicio de definición del teatro breve acercando su mirada a su experiencia personal y a sus propias producciones. Todos se muestran de acuerdo al considerar dos tipos de brevedad teatral: las obras cortas que muestran cierta falta de análisis, ya que tienden a la esquematización, y el teatro breve que ofrece una mirada más compleja desde una síntesis aguda –entendida por Quiles como una «reducción –no ausencia– de la esencia del drama.» (125)–, que desemboca necesariamente en una intensidad profunda. Esta duración determinada, pero también determinante, conlleva, en muchos casos, a la presentación de proyectos colectivos que reúnen a diferentes dramaturgos que escriben una pieza breve diferente, posteriormente incluida en una representación de duración convencional. En este sentido, cabe destacar la experiencia de Montes Rodríguez junto al ya desaparecido colectivo *Teatro urgente*, la labor de antólogo de Jesús Campos o las piezas breves de encargos de José Ramón Fernández. En esta misma línea, Antonia Bueno recalca que el formato breve queda muchas veces supeditado a lecturas dramatizadas y/o a la edición. Por otro lado, destaca también en la mayoría de ellos una fuerte poética de la palabra o, mejor dicho, del silencio, que se convierte en un aliado para la descodificación de los textos por parte del espectador. Algunos, como Alonso de Santos, optan por utilizar el humor en sus creaciones para, según él, lograr una comunicación directa con el público y, de paso, acercarse al goce estético;



en cambio, otros, como Montes Rodríguez, se desvinculan de él, entendiendo el humor como un elemento «reaccionario, puesto que conduce a la inacción» (100).

Después de un primer acercamiento a unos testimonios en primera persona de los creadores escénicos, el seminario deja lugar a la investigación. Francisco Gutiérrez Carbajo inicia el ciclo de conferencias planteando un intento de definición de los diferentes discursos dialógicos que se pueden encontrar en una pieza breve. Se trata de un artículo de índole teórica, pero que se puede contemplar como guía interpretativa para el pleno entendimiento de los otros artículos.

El artículo de María Jesús Orozco Vera, «Microteatro español y cine comprimido en el panorama cultural de la última década», también presenta un análisis teórica comparatista entre el microteatro y el cine comprimido, dos géneros que comparten características similares, al tratar temas de actualidad altamente relacionados con los medios de comunicación y las nuevas tecnologías para enfatizar nuestra pertenencia a «un mundo falso, caótico y deshumanizado.» (215) Esta incidencia en temas de actualidad les confiere una dimensión testimonial plasmada en una densidad semántica y en el poder de la sugerencia, fuertemente marcada por la presencia del silencio.

Aparecen toda una serie de artículos que estudian textos breves de escritura colectiva que se representan en espectáculos de duración convencional. En «*La confesión*: textos para una espectáculo», Mariano de Paco retoma la idea expuesta por algunos dramaturgos que hablaron anteriormente respecto a la cuestión del humor en el teatro breve. De Paco se acerca al proyecto colectivo *La confesión* y a dos dramaturgos en particular: Paloma Pedrero y Alfonso Sastre. Ambos creen que el humor consigue atrapar al público a la vez que le invita a reflexionar. De esta forma, se consigue cierta inmediatez que invita a la participación activa del espectador en el desarrollo de la trama teatral.



En «*Mihura por cuatro... y la cara de su retrato*. El teatro breve surgido en todo al centenario de Miguel Mihura», Juan José Montijano Ruiz nos habla de estos cinco textos que configuraron una suerte de homenaje a Mihura. En *Mihura por cuatro* se trata de cuatro *sketches* en torno a *Tres sombreros de copa* (*Dionisio se declara* de Ignacio del Moral, *Mihura Motel* de Ignacio García May con dirección de Laila Ripoll, *La mujer de los ojos tristes* de Juan Mayorga y *¿Da usted su permiso, don Miguel?* de Ernesto Caballero. Mientras que la segunda parte del espectáculo, *Y la cara de su retrato*, está basada en una serie de entrevistas de José Monleón a Mihura.

Beatriz Villarino Martínez rememora la creación del espectáculo *Chirigóticas* de Antonio Álamo y Ana López. En esta obra se percibe una actitud completamente realista gracias a una humanización completa de los personajes, sin olvidar la postura grotesca propia del género carnavalesco en la descripción de las costumbres.

En «Brevedad: causa y efecto del minimalismo escénico en *60 obras de un minuto de 60 autores dramáticos andaluces*», Carmen Itamad Cremades Romero apunta la presencia de tres generaciones de escritores que destacan por la heterogeneidad de sus propuestas, lo que provocó una puesta en escena fragmentaria con un ritmo demasiado acelerado. La investigadora pone de manifiesto que los espectáculos no tenían ninguna conexión entre sí, excepto la duración de los espectáculos y la procedencia geográfica de los autores.

Por último, Martín Bienvenido Fons Sastre nos acerca a dos espectáculos de la escena balear cuyos procesos de gestación se revelan muy interesantes. En *Història(es)*, después de diferentes entrevistas a personas del pueblo, los autores buscaban una recuperación de la memoria histórica de las islas y, antes de convertirse en un espectáculo de duración convencional en las salas, fue representado en casas privadas. Por otro lado, *En seqüència* se postula una descripción de la sociedad de las islas, también en un intento de definición de una identidad propia.



El volumen, asimismo, reúne estudios acerca de la dramaturgia femenina. En el artículo de Virtudes Serrano, la investigadora hace un recorrido sobre los procesos creativos de Antonia Bueno, Paloma Pedrero, Carmen Resino, Elena Cánovas, Ana Diosdado, así como de los proyectos colectivos de la AAT y de las Marías Guerreras. Con ello, Serrano apunta que las mujeres se centran en temas propios de la sociedad contemporánea desde cierto minimalismo para que la situación contada produzca la catarsis en los espectadores.

Lourdes Bueno Pérez, en «*Lamento de mujer: problemas sociales en tres textos breves de Antonia Bueno*», se centra en tres monólogos femeninos de la dramaturga valenciana: *Aulidi (hijo mío)*, *Zorionak* y *La niña tumbada*. Todos comparten la aparición de canciones infantiles a modo de apertura de la obra; son tres dramas relacionados con la pérdida de hijos, pero también del exilio. Según Bueno Pérez, las piezas en cuestión logran captar la atención del espectador, puesto que Antonia Bueno se sitúa desde la perspectiva de las propias víctimas, lo que invita a una penetración en el espacio psicológico del personaje y, por consiguiente, una mayor identificación y catarsis por parte del espectador.

Otra aportación a la dramaturgia femenina es el artículo de Rossana Fialdini Zambrano y Hay Sibbald, «El *efecto de choque* en el teatro breve de Laila Ripoll», en el cual destaca el análisis de dos piezas breves escritas por la dramaturga para un homenaje a las víctimas del 11-F. La teoría del *efecto de choque* de los autores hace referencia a la identificación por parte del lector/espectador con los conflictos puestos en escena, ya que estos se presentan desde la cotidianidad más cercana al ser.

El último estudio dedicado a la escritura femenina viene de la mano de Ana Vidal Egea y analiza las acciones en el teatro de Angélica Liddell. Se trata de obras breves donde solo aparece un personaje, ella misma, que parten de una noticia social o de su intimidad más profunda. Ana Vidal apunta con sumo acierto el hecho de que Liddell nos acerca a una nueva forma teatral híbrida que se plantea desde el género autobiográfico, «una



reflexión filosófica en torno a la vida, partiendo de la propia existencia.» (294) Predomina la presencia del cuerpo en el escenario, un cuerpo a menudo lesionado que sirve de metáfora del sufrimiento.

En cuanto a la dramaturgia masculina, «*Prefiero que me quite el sueño Goya a que me lo quite cualquier hijo de puta*, de Rodrigo García: el retorno a la palabra mediante la acción», Fernando Olaya Pérez estudia este espectáculo, un monólogo para un actor sin acotaciones. El aparente caos y desorganización que reina sobre el escenario encierra, sin embargo, una cuidada y trabajada estructura. (279) La acción proviene de la narración y, sobre todo, de la gran fuerza que da el texto el efecto de enumeración.

Manuela Fox lleva a cabo un panorama de las obras breves publicadas por Jerónimo López Mozo desde el inicio del siglo XXI. Por un lado, las piezas que se adscriben a una temática histórica reciente o de actualidad como sería el caso de la dictadura, del sida en África, del terrorismo de ETA (como por ejemplo en *Hijos de Hybris*). Por otro, los textos que presentan juegos formales metateatrales, como en *En aquel lugar de la Mancha*, donde aparece la figura de un lector que lee a Cervantes mientras que los personajes van irrumpiendo el escenario con réplicas procedentes de la novela o en *El dramaturgo escribe una obra breve de encargo* en la cual el dramaturgo recurre a una suerte de alter ego.

Claire Spooner y Simone Trecca se acercan a la dramaturgia de Juan Mayorga y, más concretamente, a su *Teatro por minutos*. Spooner se centra únicamente en cinco de las obras que configuran el volumen, mientras que Trecca en el conjunto. Ambas se reencuentran en la idea de que el teatro de Mayorga se nutre de toda la tradición literaria y cultural que le antecede, puesto que reitera la presencia de toda una serie de referentes comunes como Fray Luis, Unamuno, Celestina o Lazarillo, entre otros. Spooner hace especial hincapié en el uso de las palabras que desemboca en la creación de imágenes que presentan, a su vez, una dialéctica entre lo visto y lo sugerido o, como apunta Trecca, entre la realidad y el simulacro. Trecca va un poco más lejos en su reflexión, ya que marca esta dicotomía en la aparición



repetida de espejos que conllevan a la idea de fragmentación de la identidad. Esta investigadora analiza también los temas que se encuentran reflejados en *Teatro por minutos*, como el de la guerra, vista como una furia devastadora en contraposición al arte, sinónimo de exaltación creativa, y, por consiguiente, la cuestión de la responsabilidad del hombre en el mundo.

Susana Báez Ayala, Francisco Linares Alés y Carlos Sáinz-Pardo González estudian las creaciones del dramaturgo José Moreno Arenas. Según Báez Ayala, la dramaturgia del autor propone una «depuración de la palabra» (367) a través de la cual predomina la presencia de un silencio que evidencia un gran compromiso de crítica social. De manera que el receptor debe descifrar el sentido de la pieza. Linares Alés se centra en dos espectáculos (*El fontanero* y *El aparcamiento*) concretos para poner de manifiesto el uso especial del escenario, que aparece vacío, mientras que los actores desarrollan sus papeles desde el patio de butacas y el público se convierte en parte del espectáculo. Carlos Sáinz-Pardo González retoma esta idea y añade que el tiempo del espectador y el de la representación se confunden. De manera que las obras de José Moreno Arenas consiguen una gran eficacia al crear una ilusión de realidad.

En «El teatro breve de José María Rodríguez Méndez: *Espectáculo de calle del suburbio madrileño de estos tiempos*», Jorge Herreros Martínez estudia las cinco obras que configuran este volumen, entre ellas tres son monólogos. Herreros Martínez da cuenta de que todas las obras comparten una misma temática y crítica social.

Gabriela Cordone esboza unas líneas acerca del teatro argentino y, más concretamente, de unos autores que evidencian un momento histórico reciente: el exilio por la dictadura. Estas obras reflejan mucha violencia y el trauma de dicho exilio a través de la ruptura del espacio y del tiempo. Este recurso, según Cordone, evoca la incertidumbre y la inestabilidad de la situación de la enunciación.



Un año más el seminario de José Romera Castillo y el conjunto de su equipo discurre sobre una temática de mucho interés científico. Todas las actas publicadas hasta la fecha se configuran como pilar para cualquier investigador del teatro español contemporáneo. Solo nos queda esperar el siguiente seminario que estará dedicado al teatro e internet. Otra realidad que nos acerca a una nueva visión, actualizada, del hecho teatral.

