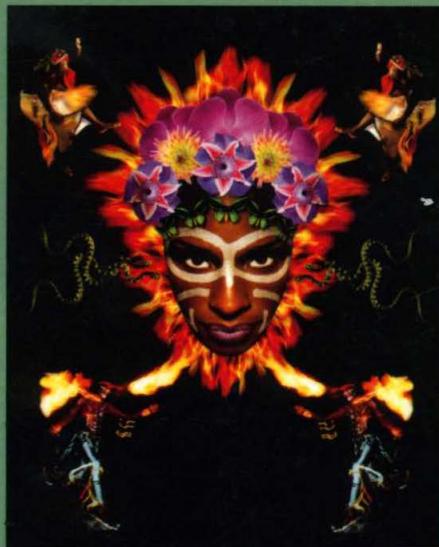


José Romera Castillo (ed.)

ANÁLISIS DE ESPECTÁCULOS TEATRALES (2000-2006)



VISOR LIBROS

BIBLIOTECA FIOLÓGICA HISPANA/99

ANÀLISI DE REFERÈNCIALS TEATRALIS (2000-2006)

Cubierta: Cartel del espectáculo *Afrika! Afrika!* de André Heller (2005)

© José Romera Castillo

© Visor Libros
Isaac Peral, 18 - 28015 Madrid
www.visor-libros.com

ISBN: 978-84-7522-700-9

Depósito Legal: M-51085-2007

Impreso en España - *Printed in Spain*
Gráficas Muriel. C/ Buhigas, s/n. Getafe (Madrid)

Entremeses variados, de Jesús Campos García: parodia y recreación de un género teatral

Berta Muñoz Cáliz

Centro de Documentación Teatral

berta.munoz@inaem.mcu.es

En estos primeros años del siglo XXI, el teatro breve ha experimentado un impulso considerable, tal como se comentó en la pasada edición de este Seminario¹. Tanto en las salas alternativas como en el teatro comercial hemos asistido a una proliferación de espectáculos construidos a partir de escenas breves. Por una parte, su capacidad de síntesis, su eficacia a la hora de condensar al máximo las ideas, su idoneidad para exponer argumentos de carácter político o social a modo de teatro de urgencia o de guerrilla hacen de él un género propicio para la creación de espectáculos con vocación de movilizar a la sociedad. Así parecen haberlo entendido los creadores de los espectáculos de autoría colectiva *Intolerancia* (2004), *Once voces contra la barbarie* (2005), *La orilla perra del mundo* (2005), *Exilios* (2005), o

¹ Así, por ejemplo, fue destacado en las conferencias de María Jesús Orozco Vélez y Francisco Gutiérrez Carbajo. En lo que se refiere al ámbito editorial, la antología *Teatro breve entre dos siglos*, realizada por Virtudes Serrano (Madrid, Cátedra, col. «Letras Hispánicas», 2004), es una buena muestra del interés de los dramaturgos actuales de todas las generaciones y tendencias por el género breve, al igual que los volúmenes publicados hasta el momento de la revista valenciana *Art Teatral (Cuadernos de minipiezas ilustradas)*, o los distintos conjuntos de monólogos y minipiezas que viene publicando la Asociación de Autores de Teatro: *La confesión* (2001); *Maratón de monólogos* (2003, 2004 y 2005) o *Teatro contra la guerra* (2003), todos ellos de autoría colectiva.

Grita: tengo Sida (2005). Al mismo tiempo, el carácter jocoso y carnavalesco del que desde sus orígenes hizo gala este género², su capacidad de propiciar el esparcimiento y la diversión, explicarían el auge que ha cobrado en la escena comercial (recordemos, por ejemplo, los títulos *Aixó no es vida*, estrenado por T de Teatre en 2003, o los conjuntos de monólogos de humor titulados *5hombres.com*, *5mujeres.com* o *5gays.com*, estrenados en 2001, 2002 y 2003, respectivamente³), así como su vinculación con ciertas celebraciones de carácter teatral, como los *Maratones de Monólogos* que anualmente organiza la Asociación de Autores de Teatro con motivo del Día Mundial del Teatro, o las lecturas escenificadas de obras breves que se realizan durante el Salón del Libro Teatral⁴. Tanto los elementos del teatro de urgencia como los festivos y carnavalescos confluirán en el espectáculo que vamos a analizar, como veremos. Al mismo tiempo, en la escena actual encontramos una serie de espectáculos que, sin tratarse de conjuntos de textos autónomos, se componen a partir de escenas breves yuxtapuestas que conforman estructuras que han sido consideradas como propias de la postmodernidad⁵. Aunque no

² Este carácter carnavalesco del teatro breve, que ya fue señalado por Eugenio Asensio (1971), ha sido estudiado por Javier Huerta Calvo en distintos lugares, entre ellos, en *El nuevo mundo de la risa* (1995), especialmente en su capítulo VII: «De la locura festiva en el teatro breve (135-155).

³ Información extraída de las bases de datos informatizadas del Centro de Documentación Teatral del INAEM. Respecto al gusto del público actual por los géneros breves, supone la continuidad de una larga tradición que se remonta a los Siglos de Oro, y que se manifiesta con especial intensidad en las tres últimas décadas del XIX y en la primera del XX, tal como señala Pilar Espín en su estudio sobre el teatro por horas: «teatro calificado de 'menor' a pesar de ser el de mayor audiencia de público durante cuarenta años» (1995: 22).

⁴ Cabe destacar que el autor que nos ocupa, Jesús Campos, desde su cargo de presidente de la Asociación de Autores de Teatro, es el impulsor tanto del citado *Maratón de Monólogos* como del Salón Internacional del Libro Teatral, que en noviembre de 2005 celebró su sexta edición.

⁵ Tal como señala Sussane Hartwig (2004: 223), «Se ha repetido hasta la saciedad que la era posmoderna se caracteriza por la fragmentación. En el teatro, la elipsis en la estructura dramática gana terreno frente al discurso narrativo lineal y cerrado. Los 'huecos textuales' (entendidos como rupturas en la recepción lineal del texto) se han vuelto hasta una seña de identidad de los escritores teatrales, casi el único denominador común que justificaría la noción de 'generación'».

se trate propiamente de teatro breve, en *Entremeses variados* vamos a encontrar referencias a este tipo de estructuras y al discurso teórico que las acompaña, por lo que conviene igualmente no perderlas de vista.

El espectáculo que nos ocupa, *Entremeses variados*, formado por quince piezas de corta duración, más un prólogo y un epílogo, se enmarca en este resurgimiento del teatro breve⁶. Se trata de un espectáculo inusual dentro de la producción de Campos en muchos aspectos, entre ellos, la propia estructura, pues el autor nos tiene acostumbrados a textos de duración normal (en torno a la hora y media de representación) que se desarrollan a lo largo de un único acto (valgan como ejemplo los títulos *A ciegas* (1997), *Naufragar en Internet* (1999) o *Patético jinete del rock and roll* (2002), por citar sólo algunos de ellos). En otros casos en los que sus estructuras se componen de varios actos, estos forman parte de una historia única (así, en la obra para jóvenes *La fiera corrupia* (2004) o en *La cabeza del diablo*, escrita en 1996) o, al menos, abordan una misma temática (*Danza de ausencias*, 2000). De toda su producción, únicamente *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo, tú* (1975), el que sería su primer estreno, mantiene una cierta similitud con la obra que nos ocupa en cuanto a su estructura.

También es bastante insólita en lo que se refiere a su proceso de creación, ya que el autor, durante el proceso de escritura, acostumbra a concebir de forma conjunta el texto de la obra y la propuesta escénica a partir de la cual se materializará el espectáculo, de ahí su interés en dirigir sus propios textos (Campos García, 2002)⁷; en esta ocasión, sin embargo, Campos no partió de una propuesta escénica concebida ya desde la escritura —y, por tanto, implícita en el propio texto—, sino que su punto de partida fue una serie de obras breves,

⁶ *Entremeses variados* se estrenó el 24 de octubre de 2005, en el Teatro López de Ayala de Badajoz, con texto, dirección y espacio escénico de Jesús Campos, e interpretada por Francisco Vidal, Julio Escalada, Diana Peñalver, Beatriz Bergamín y Mauro Muñiz.

⁷ En ocasiones, la escritura de las intervenciones de los personajes está tan condicionada por el espacio escénico como en *A ciegas* (1997), donde, según explica el autor, la oscuridad fue precisamente el motivo inicial de la obra y el detonante de la trama argumental (Programa de mano de *A ciegas*, conservado en el archivo del Centro de Documentación Teatral).

escritas entre 2001 y 2005, que había concebido como obras autónomas, sin que su intención inicial fuera escenificarlas de forma conjunta; es más, en un principio fueron concebidas como juegos dramáticos, ejercicios de escritura sin expectativa alguna de estreno, debido precisamente a su brevedad. La decisión de realizar un espectáculo a partir de dichas piezas le obligaba a crear un dispositivo escénico que articulara todas ellas y dotara de unidad al conjunto de la representación, y ello le supuso descartar algunas de las obras, debido a que su temática resultaba ajena al resto del conjunto, y escribir otras nuevas abordando distintos temas con el fin de componer un friso de escenas sobre la sociedad actual. Una vez tomada la decisión de escenificar este conjunto de piezas breves yuxtapuestas, el autor escribe las piezas metateatrales que sirven de prólogo y epílogo, las cuales dotarán de mayor cohesión al espectáculo, además de permitir una serie de ironías sobre su propia obra y sobre los espectáculos de obras breves en su conjunto. De este modo, escritura dramática y escritura escénica se fueron gestando conjuntamente durante las semanas previas al proceso de ensayos.

Aunque, como se ha dicho, esta forma de trabajo no es habitual en Jesús Campos, tampoco es la primera vez que el autor escenifica una obra de este tipo, pues tres décadas antes, *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú* respondía a un esquema de trabajo similar: en aquella ocasión, el autor partió igualmente de escenas breves ya escritas, a las que añadió nuevas piezas que se escribieron durante el proceso de puesta en escena⁸. También entonces, como ahora, se sirvió de lenguajes escénicos diferentes para crear las distintas piezas, y a pesar de la disparidad formal entre ellas, en ambos casos el espectáculo alcanza una unidad de sentido, pues si entonces se trataba de mostrar distintos momentos vitales de una generación de españoles a través de secuencias entre las que se establecía una relación diacrónica, ahora se trata de reflejar distintos aspectos de una misma época, estableciendo una relación sincrónica entre las distintas escenas. En una y en otra, esta unidad de sentido se alcanza gracias al marco que forman las escenas de prólogo y epílogo, las cuales, en el montaje de 1975, estaban

⁸ Véase el «Cuaderno de bitácora» en que el autor describe el proceso de creación de este espectáculo en la página web: www.jesuscampose.com (sección: Obra-Teatro).

planteadas como escenas de carácter ritual, y en este nuevo montaje lo están en clave de comedia y de parodia metateatral; una evolución que resulta significativa no sólo de la trayectoria personal del autor, sino de la trayectoria del teatro español desde los inicios de la transición democrática hasta nuestros días.

Centrándonos en *Entremeses variados*, la referida metateatralidad, presente en las piezas con que se inicia y se cierra la representación, acabará por definirse como uno de los elementos medulares del espectáculo: en dichas piezas son parodiados tanto el actual teatro construido a partir de escenas breves como el discurso teórico que lo acompaña, mediante el paralelismo que se establece entre este teatro y la «nueva cocina». El paralelismo entre teatro y gastronomía está presente incluso en el título de la obra, e igualmente, lo está en el programa de mano, que se presenta en forma de carta de entremeses, y en la imagen promocional utilizada en programas y carteles, que muestra un pequeño plato con una aceituna⁹. «Tapeo teatral para espectadores deconstruidos», es como define el autor su propia obra en el programa de mano. Tanto el tono irónico con que está redactada la nota del citado programa como el hecho de que la imagen promocional muestre un aperitivo tan insignificante marcan desde el primer momento el carácter autoparódico de este espectáculo. Ya durante la representación, la ironía se plantea a través de una anécdota aparentemente trivial: en la pieza inicial, un cliente (trasunto del espectador) llega a un restaurante (teatro) hambriento y, para su decepción, se encuentra con que sólo sirven platos etéreos y frugales de «nueva cocina» (piezas breves); ironía que se completa en la pieza final, con el desdén del cliente hacia lo que allí ha visto. En ambas piezas, se buscó la metateatralidad también desde el trabajo de interpretación, que realizó en un tono marcadamente histriónico, con el fin de hacer ver al espectador que lo que está presenciando es una comedia, despegándose así de la intención de conseguir el más mínimo efecto de realidad.

⁹ Incidiendo en este paralelismo, se llegaron a realizar, aunque finalmente no se utilizaron, una serie de imágenes en vídeo que representaban la carta de un restaurante: éstas habían de proyectarse al finalizar cada una de las piezas, y en ellas se iban pasando las páginas de la carta indicando el título del «entremés» que se había presenciado y el del que venía a continuación.

Además de las dos piezas que enmarcan los «entremeses», otros elementos que dotan de cohesión al conjunto del espectáculo, como la escenografía o la música que se escucha en las transiciones, inciden en este carácter metateatral del mismo. Así, la escenografía, situada en un dispositivo a la italiana, contribuye a reforzar la idea del teatro dentro del teatro: el escenario está dividido en dos planos por una cortina que evoca el telón teatral, la cual, durante las transiciones entre pieza y pieza, realiza distintos juegos de apertura y cierre, dejando entrever en ocasiones a los actores preparados para interpretar la siguiente obra mientras culmina la anterior, recordando así al espectador que lo que ve es ficticio.

Contribuye a aumentar esta sensación de distanciamiento la música barroca que acompaña a los juegos de cortina en las transiciones, y con la que se inicia y finaliza el espectáculo: aunque el autor, insistiendo en la ironía sobre su propia obra, apunta en el programa de mano que dicha música no tiene otro cometido que el de aportar «ese toque pedante, hoy tan en boga», ésta, lejos de ser un elemento meramente decorativo, cumple varias funciones cruciales, entre ellas, la de recordar al espectador que está presenciando un espectáculo. Tanto por la distancia cronológica con respecto a la época actual, en la que están ambientadas las escenas (se trata de música del siglo XVII, incidiendo en el paralelismo con los entremeses que dan título al espectáculo) como por la ruptura que supone su tono brillante, cortesano y palaciego, con respecto a la sordidez de la realidad reflejada en algunas de las piezas, la irrupción de los cortes musicales supone una ruptura de la ilusión dramática. De algún modo, dicha música sirve como contrapunto estético e ideológico de la realidad mostrada en las piezas.

Centrémonos ahora en los quince «entremeses» comprendidos entre el prólogo y el epílogo. Tal como indica el título, éstos son muy diferentes entre sí, y su calidad de «variados» se refiere tanto a su tratamiento formal como a sus temas: dos de ellos son acciones físicas sin texto («La ruleta rusa» y «El mando a distancia»); otros, en cambio, son juegos verbales sin apenas apoyatura escénica («Depende» y «Posturas e imposturas»), y en la mayoría de ellos, el texto se complementa o se contrapuntea con la imagen. Tampoco los personajes que aparecen en escena responden a una misma tipología; y en función de los distintos tipos de personajes, en la puesta en escena se trabaja-

ron distintas formas de interpretación, que van desde las formas farcescas de algunas de ellas hasta el hiperrealismo o incluso el lirismo que se buscó en otras. El cambio de registro entre las distintas piezas, que basculan de lo cómico a lo dramático, y de lo lírico a lo grotesco, se convierte así en una de las constantes de estos entremeses, y en buena medida, el orden en que el autor dispuso las distintas escenas responde, entre otros motivos, a una intención de intensificar estos contrastes.

La forma en que los entremeses se presentan ante nosotros es, como se dijo, mediante escenas yuxtapuestas sin conexión aparente entre sí. Dicha estructura, además de dar pie a la referida parodia de una forma de hacer teatro, responde a otro factor, tal vez más importante que aquél, que le da sentido: una de las constantes en las piezas es la presencia de ciertos temas en los medios de comunicación, especialmente la televisión (a ella se alude directamente en «El famoseo», «Pena y Pene», «De compras», «La número 17» y «El mando a distancia»), y la forma en que aquí se presenta la información resulta muy similar a aquélla en que el espectador televisivo acostumbra a recibirla: temas aparentemente triviales se mezclan con otros de gran dureza, e igualmente, escenas cómicas se entreveran con otras violentas y dramáticas¹⁰. Así, el espectáculo se estructura a modo de reportaje escénico sobre distintos aspectos de la sociedad actual.

En el primero de los entremeses, «El famoseo», la acción transcurriendo en un plató televisivo, lo que incide en el carácter metaficcional de lo que vemos en el escenario. Esta pieza, una de las más grotescas del conjunto (tal vez la que más, junto con «El traje de cuero»), aborda el tema de la violencia de género —que se repetirá varias veces a lo largo del espectáculo— desde el punto de vista de la prensa del corazón, parodiando un conocido programa televisivo. La anécdota que se escenifica, una entrevista a una famosa maltratada que vende la ex-

¹⁰ Tal como señala Hartwig, «El auge de los textos fragmentados tiene que ver sin duda con la omnipresencia de los medios audiovisuales, que han acostumbrado a sus usuarios a la dispersión, a la estimulación continua y al cambio de tema e imagen a un ritmo de cada tres minutos. [...] Gracias a la familiaridad de los espectadores con los recursos del cine y de la tele —el fundido, el encadenado, la superposición de imágenes—, la elipsis se vuelve una técnica facultativa con fuerza expresiva» (2004: 223-224).

clusiva de sus moratones, resulta, pues, acorde con el tratamiento cómico y grotesco que recibe en escena, ya que Campos marcó desde la dirección una interpretación claramente sobreactuada, en la que los actores interpretan a personajes que, a su vez, actúan ante la cámara; e igualmente, escogió un vestuario de colores chirriantes y dudosos gusto, acorde con la estridencia de la situación. La ironía hacia aquello que acapara la atención de los medios de comunicación y el cuestionamiento de si realmente tiene interés aquello que estos reflejan reaparecerá en «Pena y Pene», la séptima de las piezas, en la que los protagonistas, dos cantantes con indumentaria *hippie*, muestran actitudes opuestas frente a la expectativa de la popularidad.

Si tanto «El famoseo» como «Pena y Pene» parodiaban a personajes del ámbito de la cultura de masas (en un caso, por pertenecer a ella, y en el otro, por desecharlo), el segundo de los entremeses, «Me acuso de ser hetero», nos presenta a un personaje próximo al ámbito del arte y de la «alta cultura». Ésta es tal vez la pieza que va más allá en su «incorrectitud» política (cualidad presente, por otra parte, en muchas de ellas), al presentar a un artista culto y sensible que ha conseguido una mayor proyección de su obra gracias a su opción sexual. No obstante, lo que queda en evidencia es lo absurdo del contexto en que se ha fraguado esta situación, y no el personaje protagonista. Por el contrario, a la hora de interpretarlo, se huyó de los estereotipos y en su lugar se buscó reflejar el dramatismo con que el personaje vive sus contradicciones, mediante una interpretación a medio camino entre la comedia y el realismo, al tiempo que la iluminación concentrada sobre el actor mientras el resto de la escena quedaba en penumbra daba a su monólogo un carácter intimista, y la ubicación de éste en primer término del escenario lo aproximaba al público física y emocionalmente.

Si las piezas anteriores se desarrollaban en territorios próximos a la farsa, la comedia y el drama, el tercer entremés, «Depende», aborda un nuevo territorio dramático mediante el empleo de un lenguaje muy próximo al del teatro del absurdo. Esta obra, en la que se aborda el doble rasero con que un personaje juzga a los demás y se juzga a sí mismo (tema que más adelante reaparecerá en otras piezas) supone, según el autor, «un ejercicio de dramaticidad verbal»¹¹, por lo que

¹¹ Entrevista personal con el autor.

los elementos de puesta en escena son mínimos; limitándose a presentarnos a dos personajes que dialogan de forma vehemente. Muy similar en su formato y en el tipo de humor es «Posturas e imposturas» (que ocupa el noveno lugar), en la que dos personajes, opuestos en su forma de vestir y en sus modales, resultan ser más próximos en su intransigencia de lo que aparentan.

Y entre juegos dialécticos y escenas de humor que rozaban lo grotesco y el absurdo, la realidad en toda su dureza irrumpió en «La ruleta rusa», escena de teatro físico en la que contemplamos a un joven inyectándose droga con una jeringuilla. Si hasta esta escena, el juego que se plantea en el escenario consiste en llevar a cabo un tratamiento humorístico de temas dramáticos (la pieza está situada tras «El famoseo», «Me acuso de ser hetero» y «Depende»), a partir de la irrupción del joven toxicómano en escena, en la que incluso la música entra de forma dramática, se incita al espectador a modificar su punto de vista sobre las escenas planteadas en clave de humor. El hecho de que el dramatismo entre en juego mediante una acción muda, tras haber presenciado tres piezas en las que veíamos las contradicciones entre lo que sus protagonistas dicen y lo que piensan, alerta al espectador para tomar en adelante una posición más activa o crítica ante lo que ve en el escenario (y por extensión, ante lo que le muestran los medios de comunicación). Si los medios nos muestran imágenes estremecedoras para, a continuación, emitir noticias frívolas o superficiales, aquí se trata de utilizar ese mecanismo buscando precisamente el efecto contrario, no inmunizar al espectador sino conmocionarlo, evidenciando al máximo las contradicciones y reforzando los contrastes entre unas y otras escenas.

La otra pieza de teatro físico, «El mando a distancia», situada ya entre las últimas del espectáculo (ocupa el duodécimo lugar de las quince piezas), muestra cómo un telespectador empeñado en no ver la violencia que le muestran los informativos, sufre la irrupción inesperada de esa violencia en su propia casa. En estrecha vinculación con esta pieza, «De compras», situada justo antes de aquélla, nos muestra a dos compradoras compulsivas charlando sobre su particular visión de las noticias que ven en los telediarios. También aquí se trata de dos personajes empeñados en dar la espalda a la realidad, esta vez enfocados desde su lado más risible.

Situada tras «La ruleta rusa», «Pareja con tenedor», supone un nuevo cambio de registro al retomar la presencia del humor. En ella contemplamos a una pareja elegantemente vestida en la que, durante la cena, él le pide a ella con toda la corrección posible que le permita hincarle el tenedor. El horror y la risa vuelven a convivir en el espectáculo. A diferencia del aire «cutre» con que se presentará el sadismo en «El traje de cuero», en esta ocasión, la interpretación, como corresponde al tono de la pieza, se realiza según las claves de la «alta comedia»; y la escenografía, aunque mínima, contribuye a aumentar la sensación de irrealidad: la escena, a modo de fotografía recortada de una revista (tal vez de moda, o del corazón), queda acotada por la cortina, ocupando únicamente la parte central del escenario; una luz roja ilumina la gasa que sirve de fondo y viene a estilizar la imagen que percibe el espectador. En la otra pieza que aborda el tema del sadismo, «El traje de cuero», se acentuaron los elementos cómicos y burlescos, tanto mediante la interpretación como mediante la ridiculización de la indumentaria.

Ya en «Depende», como vimos, se abordaba el tema de la doble moral, el cual reaparece en el monólogo titulado «Es sólo una enfermedad». Si en aquélla se abordaba desde el humor y la abstracción, en ésta se nos muestra el caso bien concreto de un sacerdote que se ve atrapado en la misma enfermedad de la que un día llegó a alegrarse por creerla un castigo divino. Al ser una de las piezas más breves, el paso de la risa al horror en apenas unos segundos resulta de una gran teatralidad. La doble moral se trata igualmente en el monólogo titulado «El olor de las metáforas» (décimo de la serie), donde se aborda la pornografía infantil y la hipocresía que rodea a su tratamiento en los medios de comunicación; en él, el actor, que interpreta a un preso, sentado frente al público como si de un jurado se tratara, argumenta su defensa mediante una interpretación claramente realista. En esta ocasión, el protagonista no está tratado desde un ángulo cómico ni grotesco; por el contrario, el tratamiento es más reflexivo que en cualquiera de las otras piezas. Parece, pues, que en su intención de remover ideas y cuestionar tópicos, Campos ha buscado el lado risible de personajes y situaciones socialmente admitidos, mientras que, al abordar un tema que es condenado de forma unánime, lo ha hecho desde un tratamiento dramático y realista; lo que resulta coherente con la inversión de papeles propia del entre-

més y en general de la literatura carnavalesca (*vid.* Huerta Calvo, 1995: 135-155).

La violencia en la pareja, tema que aparecía en algunas de las piezas ya comentadas, constituye también el motivo principal de la pieza que ocupa el lugar central del montaje: «Noche de bodas», monólogo de una mujer maltratada, abordado con un registro alejado del realismo, tanto en el plano verbal como en la interpretación y en la escenografía. Los recuerdos de la protagonista se funden con la imaginación de un personaje ausente, y el contraste entre realidad y fantasía se marca con un escenario irreal, en el que una transparencia deja entrever la cama rota y el traje de novia; mientras, la protagonista, situada en primer término del escenario, cuenta su historia interpretando a dos personajes que ven la situación desde puntos de vista opuestos, oscilando continuamente entre la euforia de uno y el sentimiento de derrota del otro. Muy distinto es el tratamiento de la violencia doméstica que aparece en «La número 17» (antepenúltimo de los entremeses), esta vez próximo al hiperrealismo, si bien el hecho de que sea la mujer la que pronuncia las palabras que el marido le dijo por teléfono transgrede igualmente los límites de lo previsible en un texto realista. La brusquedad que emplea la actriz para dirigirse al teléfono y las expresiones claramente machistas que utiliza producen una sensación de extrañamiento y hasta de comicidad en los perplejos espectadores, que sólo al final del monólogo entienden lo que han presenciado.

Para llegar al final antes comentado era necesaria una pieza de carácter conciliador, de forma que la violencia en cualquiera de sus manifestaciones no diera paso directamente a la reflexión metateatral e irónica. Y en efecto, el entremés que cierra el espectáculo, «Almas gemelas», una historia de amor entre dos seres invisibles, constituye una escena esperanzadora dentro del conjunto. Si la mayoría de las piezas reflejan aquello que muestran los medios de comunicación, hay que tener en cuenta que éstos suelen omitir con mucha frecuencia los aspectos más agradables de la existencia para centrarse en lo escabroso o lo tremendo. La invisibilidad cobra así un nuevo significado, al oponerse a lo desesperanzador de la realidad que se nos muestra en los medios. El realismo con el que están tratados los personajes y con el que se llevó a cabo la interpretación contrasta con la inverosimilitud del encuentro entre estos dos seres «invisibles», que

irónicamente resultan ser más humanos que muchos de los personajes «visibles» mostrados en las escenas anteriores.

Y volvemos a la anécdota del restaurante de nueva cocina, que reaparece en la escena final. En dicha pieza, tras concluir la anécdota culinaria iniciada al comienzo del espectáculo, se añade un «fin de fiesta», en el que los actores, disfrazados con trajes tan vistosos como grotescos¹² (al modo de las mojigangas barrocas), se burlan, esta vez sí, abierta y explícitamente de una forma de entender el teatro y la cultura caracterizada por el esnobismo y la pedantería («Yo he visto obras en ruso cuando no les ponían subtítulo», presumirá uno de los personajes). Al final de la escena, los actores interpelan directamente al público, rompiendo así totalmente con una «cuarta pared» que ya había sido vulnerada en otras ocasiones (recordemos los elementos distanciadores a los que hacíamos alusión).

Al burlarse del teatro compuesto por piezas breves, el autor está parodiando, en primer lugar, su propio espectáculo, pero la parodia también se extiende a un discurso teórico que pretende presentar una fórmula de tan larga tradición vestida con las galas teóricas de la postmodernidad, y relegar a las obras que mantienen un hilo argumental de forma continuada como si de un teatro desfasado y anacrónico se tratara. De este modo, el autor advierte, en boca de uno de sus personajes, que «los entremeses ya se hacían en el siglo XVII», y frente a la petulancia de quienes pretenden escribir piezas fragmentadas o deconstruidas, reivindica la pertenencia de sus piezas a un género humilde donde los haya, piezas «sin humos nobiliarios ni pretensiones de haber sido legislados por Aristóteles», tal como señalaría Eugenio Asensio (1970: 7).

La propia denominación de «entremeses» para referirse a un espectáculo tan claramente contemporáneo, al margen de la broma gastronómica y de la brevedad de las piezas, supone una reivindicación de la tradición, y efectivamente, también encontramos elementos comunes entre este conjunto de piezas y sus antepasados barrocos. En primer lugar, recordemos que el propio concepto de espectáculo compuesto de piezas breves ya se daba en el Barroco: aunque, en su uso más extendido, el entremés se representaba duran-

¹² Dichos trajes fueron realizados por el escenógrafo Miguel Brayda a partir de materiales de desecho.

te los entreactos de la comedia, también entonces se representaban espectáculos completos compuestos únicamente de piezas breves; eran las «follas de entremeses», que Covarrubias define como «muchos entremeses juntos sin comedia ni representación grave». A esta tradición se remonta, pues, este espectáculo. Por otra parte, el minimalismo de su formato y la ausencia de alardes escenográficos también están relacionados con el género entremesil; tal como señalaría Eugenio Asensio, uno de los rasgos caracterizadores del entremés es la humildad de su formato: «en su corto ámbito no caben los grandiosos espectáculos, ni las relaciones complicadas, sino que debe por fuerza simplificar y reducir a rasgos primarios los temas y seres que representa» (1970: 7). También como los entremeses áureos, éstos se caracterizan por su intención satírica y de denuncia, así como por el sentido lúdico del espectáculo y su tendencia a la comicidad. Además, como se dijo, la pieza final sugiere un claro paralelismo con otro de los géneros breves barrocos, la mojiganga dramática, tanto por su tono burlesco como por la utilización del verso y por los estrafalarios disfraces con que aparecen vestidos los personajes. Pero sobre todo, la confusión de las fronteras entre la realidad y la ficción, tan cara a la mentalidad del Barroco, está presente en muchos de los elementos comentados.

La parodia de un modo de entender el teatro y la cultura, junto con la visibilidad e invisibilidad en los medios de comunicación y en la sociedad actual, se convierten así en los dos temas que vertebran el espectáculo y le dan unidad. Dos temas, en principio, muy alejados entre sí, pero más relacionados de lo que pudiera parecer. O al menos, así parece sugerirlo la interpellación que realiza uno de los personajes en la escena final, invitando a reflexionar sobre cuál es el hilo conductor de todas las piezas. En una sociedad que se deja deslumbrar por lo vacuo y lo superficial, así como por lo tremebundo o por lo *snob*, y que da la espalda a temas que le incumben más de lo que cree, cabe pensar que en el ámbito de la cultura tampoco lo que más se ve tiene por qué ser siempre lo más interesante. De este modo, el autor, cuya actitud crítica y activista frente a la política cultural, y especialmente, frente a la política teatral que se viene haciendo en nuestro país es sobradamente conocida, ejerce ahora desde su faceta de dramaturgo una crítica que hasta ahora había venido ejerciendo desde su labor de gestor cultural y de articulista. En consecuencia

con su idea de la cultura como forma de expresión de la sociedad (Campos García, 2001), el autor ha mantenido una actitud crítica frente al escaparate cultural alentado desde las instancias políticas, y ha denunciado el daño infringido por dichas instancias al teatro español contemporáneo. En este contexto hay que entender la crítica al esnobismo y a la pedantería que lleva a cabo en las escenas que funcionan como prólogo y epílogo, y que parodian al arte y la cultura «visibles», o sea, aquéllos con mayor presencia en los medios de comunicación y en las principales instancias culturales.

La crítica a la posmodernidad (o mejor dicho, a una forma determinada de entender la posmodernidad) que los personajes lanzan en la escena que cierra el espectáculo, no es sólo, pues, crítica a una determinada forma de hacer teatro (estructuras fragmentadas, elipsis, etc.), sino que abarca a toda una forma de entender y de hacer el arte y la cultura. Es la crítica de quien, al margen del escepticismo y del neoconservadurismo posmodernos, reivindica para el arte la capacidad de transformación individual y social en los que confió la modernidad, y ello no sólo se plasma en la crítica explícita a la que hemos hecho referencia, sino en el conjunto del espectáculo, cuyo fin no es otro que el de hacer reflexionar sobre temas tan vigentes y tan necesarios como los malos tratos, la intransigencia, la droga, la pedofilia o el papel de los medios de comunicación. Actitud que podemos rastrear no sólo en este espectáculo, sino en el conjunto de su obra, y, en definitiva, en su trayectoria artística y vital. Y es aquí donde entra en juego la otra característica del teatro breve a la que hacíamos referencia al inicio de este trabajo, su carácter de teatro de urgencia y su capacidad movilizadora, que se conjugan con los elementos lúdicos que tradicionalmente han acompañado al género y con la experimentación vanguardista a la que, desde principios del siglo XX, lo sometieron los dramaturgos más inquietos de su tiempo¹³.

Referencias bibliográficas

- ASENSIO, Eugenio (1970). «Introducción crítica» a *Entremeses*, de Miguel de Cervantes. Madrid: Castalia.

¹³ Véase, por ejemplo, el trabajo de Emilio Peral (2001) sobre el teatro breve durante la primera mitad del siglo XX.

- (1971). *Itinerario del entremés*. Madrid: Gredos (2.^a ed.).
- CAMPOS GARCÍA, Jesús (2001). «La dramaturgia española contemporánea, un derecho de nuestra sociedad». En *Anuario Teatral 2000*, 16-18. Madrid: Centro de Documentación Teatral del INAEM (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte).
- (2002). «Signos, que no palabras». En César Oliva (ed.), *El teatro español ante el siglo XXI*, 249-255. Madrid: Sociedad Estatal Nuevo Milenio.
- ESPÍN TEMPLADO, María Pilar (1995). *El teatro por horas en Madrid (1870-1910)*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños y Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero.
- HARTWIG, Susanne (2004). «¿Fragmentos, elipsis, huecos textuales? La escritura de los jóvenes autores dramáticos». En Wilfried Floeck y María Francisca Vileches de Frutos (eds.), *Teatro y sociedad en la España actual*, 223-239. Madrid y Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert Verlag.
- HUERTA CALVO, Javier (1995). *El nuevo mundo de la risa. Estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los Siglos de Oro*. Barcelona: Ed. José J. de Olañeta, col. «Oro Viejo».
- PERAL VEGA, Emilio Javier (2001). *Formas del teatro breve español en el siglo XX (1892-1939)*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- www.jesuscampose.com (Página oficial del autor, con obras a texto completo, artículos ensayísticos y documentación gráfica de sus montajes).



Índice

| | |
|--|----|
| Presentación de José ROMERA CASTILLO | 11 |
|--|----|

I. SESIONES PLENARIAS

| | |
|--|-----|
| José Luis ALONSO DE SANTOS: <i>Sobre mis puestas en escena en la Compañía Nacional de Teatro Clásico</i> | 27 |
| Pilar CAMPOS GALLEGUO: <i>Formas de presencia del director en mis obras</i> | 35 |
| Óscar CORNAGO: <i>Teatro de ideas / teatro de acción: el «ensayo» como género teatral o las resistencias de la palabra</i> | 49 |
| Fernando DOMÉNECH RICO: <i>Texto y escenografía. El espacio escénico en Sainetes, de Ramón de la Cruz (CNTC, 2006)</i> ... | 77 |
| Luciano GARCÍA LORENZO: <i>La presencia de los autores clásicos en la escena española y extranjera (2000-2005)</i> | 91 |
| Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO: <i>Una representación fragmentada: Sangre lunar, de Sanchis Sinisterra</i> | 107 |
| Jerónimo LÓPEZ MOZO: <i>Decorado y escenografía (de lo pintado a lo vivo)</i> | 125 |
| Gracia MORALES: <i>Reflexiones a partir de tres puestas en escena de mis obras</i> | 139 |
| César OLIVA: <i>Valle-Inclán en la escena institucional del siglo XXI</i> | 151 |
| Mariano de PACO: <i>Historia de una escalera en 2003: representación y recepción</i> | 169 |
| Pablo PEINADO CÉSPEDES: <i>Teatro Visible: gays, lesbianas y transexuales en el programa de 2005 y 2006 del Festival VISIBLE</i> | 181 |

II. COMUNICACIONES

| | |
|---|-----|
| Carlos ALBA PEINADO: <i>Motivos y estrategias en Romance de lobos: el aullido de la independencia</i> | 195 |
| José Simões de ALMEIDA Jr.: <i>Dramaturgia, espaço teatral e a cidade. Reflexões sobre Assombrações do Recife Velho, de Newton Moreno</i> | 209 |
| Paola AMBROSI: <i>El fantasma de la Antígona bergaminiana en la puesta en escena de Guillermo Heras</i> | 221 |
| Consuelo ANSINO TORRES; María Auxiliadora MORENO MORENO y María Dolores PUERTA AGÜERA: <i>Propuesta de análisis de un espectáculo teatral en un marco pedagógico: Medea, la extranjera, de Atalaya Teatro</i> | 237 |
| Verónica AZCUE CASTILLÓN: <i>Pero... ¿dónde está la obra? En un lugar de Manhattan y el concepto de teatro de Cervantes</i> | 255 |
| Maria Giovanna BISCU, Mercedes ARIZA y M. ^a Isabel FERNÁNDEZ GARCÍA: <i>Dramaturgia de la recepción en La vida es sueño / La vita è sogno, de Lenz Rifrazioni</i> | 267 |
| María BONILLA AGUDO: <i>La Traviata en el siglo XXI: nuevas concepciones de la puesta en escena del drama verdiano</i> | 285 |
| José Ramón CASTILLO FERNÁNDEZ: <i>La soledad inconclusa del teatro venezolano</i> | 297 |
| Isabel DÍEZ MÉNGUEZ: <i>Análisis de la puesta en escena de En el túnel un pájaro, de Paloma Pedrero</i> | 315 |
| Martín Bienvenido FONS SASTRE: <i>El análisis del actor en la representación escénica: discursos corporales en los albores del siglo XXI</i> | 327 |
| Raquel GARCÍA PASCUAL: <i>Sobre la puesta en escena de Guernica, de Jerónimo López Mozo, en el siglo XXI</i> | 343 |
| Begoña GÓMEZ SÁNCHEZ: <i>Heiner Müller y la puesta en escena española del siglo XXI</i> | 361 |
| Encarnación JUÁREZ ALMENDROS: <i>Secularización y mensaje político en la representación de El gran teatro del mundo, de Calderón, por la Corporación Teatro del Valle</i> | 375 |
| Enrique MARÍN VIADEL: <i>Si el público no acude al teatro, el teatro busca al público. Experiencias de café-teatro en Cheste (Valencia) en 2005 y 2006</i> | 387 |

| | |
|---|-----|
| Pedro MORAELCHE TEJADA: <i>Cervantes en la Compañía Nacional de Teatro Clásico (2000-2005)</i> | 399 |
| Berta MUÑOZ CÁLIZ: Entremeses variados, <i>de Jesús Campos García: parodia y recreación de un género teatral</i> | 415 |
| María Jesús OROZCO VERA: <i>El teatro breve y la puesta en escena: Los siete pecados capitales, espectáculo dirigido por Alfonso Zurro</i> | 431 |
| Nieves PÉREZ ABAD: <i>Del lado de allá: el teatro de Eduardo Rovner en España de la mano del Aula de Teatro de la Universidad de Murcia</i> | 445 |
| Gemma QUINTANA RAMOS: <i>Sobre Horacios y Curiacios o la guerra por narices</i> | 461 |
| Mar REBOLLO CALZADA: <i>Irreversible: una respuesta a la destrucción del arte</i> | 477 |
| Juan Carlos ROMERO MOLINA: <i>La torna de un bufón</i> | 485 |
| María Reina RUIZ LLUCH: <i>El gran teatro del mundo: un montaje transatlántico producido en Cali por la Corporación Teatro del Valle</i> | 501 |
| Marina SANFILIPPO: <i>Radio clandestina: Ascanio Celestini y su voz de voces</i> | 515 |
| Diego SANTOS SÁNCHEZ: <i>La estrategia ceremonial: Carta de amor (como un suplicio chino), de Fernando Arrabal</i> | 527 |
| Guadalupe SORIA TOMÁS: <i>Últimas propuestas escénicas de Matarile Teatro</i> | 541 |
| Marleine Paula Marcondes e Ferreira de TOLEDO y Roberto Samuel SANCHES: <i>A tri(penta)logia de Os Sertões, de José Celso Martinez Corrêa: comunicação e carnavalização</i> | 555 |
| Publicaciones del SELITEN@T | 569 |