

Lo breve.

¿Qué es breve?

¿Qué no es breve?

¿Es bueno lo breve?

¿Cuántas veces bueno? ¿Cuántas veces breve?

Muerte y resurrección del breve.

¿La consigna es breve?

¿El anuncio es breve?

¿La noticia es breve?

¿Qué diablos no es breve?

¿E Internet es breve?

¿Cuántas veces bueno? ¿Cuántas veces breve?

Lo simple y lo breve.

¿Es complejo el breve?

Distintos modos de comerse un breve.

¿Para qué sirve un breve?

¿Cómo se vende un breve?

¿Hay vida en el breve?

Breve historia del breve.

¿Cuáles son las razones por las que abunda el breve?

¿Se menosprecia al breve?

¿Existe miedo al breve?

No seré yo quien me abrevie ante el breve.

O ¿Quién ha dicho breve?

Jesús Campos García

Autor teatral

www.jesuscampos.com

Y este era el título con el que pensaba encabezar mi intervención, pero al ir a mandarlo lo dudé; la verdad es que no quise arriesgarme a que el SELITEN@T me revocara la invitación por falta de espacio en el programa de mano, así que traté de sintetizarlo y, jugando con la palabra, surgió el que ya conocen:

“Sintetizar la síntesis”

Que también tiene tu aquel, porque si el teatro, ya de por sí, implica síntesis, el breve... no digamos Aunque yo lo veo más bien como subtítulo. Y a propósito de síntesis, a modo de entradilla, les avanzo que el contenido de mi intervención será fundamentalmente testimonial, como corresponde a mi condición de practicante, aunque eso sí, trataré de adornarme con algún que otro amago teórico; pero vamos, que les voy a contar mi vida, así que aún están a tiempo.

1. Mi prehistoria

Mi relación con el breve se inicia a mediados del siglo XX, o sea, en la prehistoria (*Tríptico*¹, *Las escaleras*²). No tendría yo entonces más de veinte años. Y aquí cabría preguntarse si a esa edad uno escribe obras breves o es simplemente que se quedan cortas; dicho con menos contemplaciones: que para mí, el que aún andaba corto era yo. Y es que los comienzos suelen ser siempre bastante elementales. Brevidad y elementalidad son dos términos que no convendría confundir, por más que los utilicemos igualmente para referirnos a piezas de similar extensión, aunque de distinto alcance.

Esto, como comprenderán, no es que lo pensara entonces; estas sutilezas se observan mejor en los demás; o en uno mismo, cuando el paso del tiempo convierte al que fuiste en uno más de los demás. Si tienen la oportunidad de leer obras de autores en ciernes, podrán comprobar que una característica común a todos ellos es precisamente la elementalidad –la complejidad se

¹ Publicada en: *La Estafeta Literaria*, núm. 176 (1 de septiembre de 1959), págs. 18-21.

² Pieza escrita en 1965. Inédita. Emitida por TVE (canal UHF), desde Barcelona, en 1965.

alcanza con la veteranía—; y no digo con esto que ser elemental sea una carencia o un defecto; es, simplemente, una fase del proceso. Lo malo es si te estancas. Y no deja de ser significativo que sea también la veteranía la que, al final de ese proceso, te haga volver mediante el empleo de la síntesis a expresiones de gran simplicidad. Y aquí hablamos ya del breve.

De los cuatro trazos con que se representa al hombre en el arte rupestre a las mil pinceladas con que Velázquez pinta las puñetas de una bocamanga hay tanto camino como el que Miró recorrerá de vuelta para llegar a sus universos esquemáticos. Y ahí precisamente radica la diferencia entre una obra que nos queda corta porque no hay mucho más que dar y la brevedad como opción para expresar una realidad compleja extremando al máximo la economía de medios. Un proceso que se produce y reproduce con sucesivas muertes y resurrecciones, tanto a lo largo de la historia de la humanidad como en la nuestra personal.

Para uso interno, tengo claramente diferenciados dos grupos de obras que, con idéntica o similar extensión, se distinguen por el alcance de sus contenidos y la pericia de las estrategias: la obra corta, esquemática, elemental por su falta de análisis, y el breve, cuya simplicidad es el resultado de sintetizar la mirada compleja.

Superado el sarampión de la cortedad, años más tarde, la realidad escénica española volvió a ponerme en disposición de expresarme a través de obras de duración no convencional. Propenso a meterme en todos los charcos — que, dicho con más pretensión, podría enunciarse “a jugar con todos los géneros”—, cuando se puso en boga el llamado “café-teatro”, escribí una pieza destinada a esos ámbitos: *Qué culta es Europa y qué bien arde*, obra que no llegó a representarse y que, aunque ganó algún premio³, afortunadamente tampoco se editó. También de aquellos años quedó en mi archivo de inéditos otro texto, que este sí que fue una pena que no se representara —hoy no tendría ya mucho sentido—: *Sábado, sábado, sábado, sábado, sábado, sábado, sábado, eternamente sábado para cazar*⁴. La obra, de apenas unos minutos de duración, se repetía con una pequeña modificación que alteraba radicalmente su significado, y a su vez, esta secuencia debía repetirse tantas veces como fuera

³ Premio Lérida, del Ayuntamiento de esta ciudad, 1974.

⁴ Pieza escrita en 1974.

necesario hasta provocar la indignación del público y conseguir que no quedara en la sala ni un solo espectador. Ambas obras se nutrían igualmente, aunque con distinta fortuna, del compromiso político imperante a comienzos de los setenta, si bien mientras la primera se desarrollaba con un carácter festivo que la hacía compatible con la copa –requisito obligado en todo café-teatro–, la segunda podría situarse junto a ese tipo de espectáculos toca-pelotas con que algunos creadores –pocos, que todo hay que decirlo– se dirigían al público burgués con el propósito de estropearle la digestión. Cada época tiene sus ingenuidades.

Aunque lo que sí es común a todos los tiempos es la subdivisión que puede establecerse, tanto en el corto como en el breve, entre experimentación y ramplonería; y lo digo desde la comodidad de haber transitado por ambos caminos. A veces se incurre en el error –entonces, al menos, se incurría– de pensar que los formatos no convencionales, al producirse al margen de los circuitos comerciales, gozan de una mayor libertad y en, consecuencia, propician la investigación y el riesgo, lo que no deja de ser cierto, por más que no siempre sea así. Los “Club de la Comedia”, los “Punto.com” o los múltiples productos que desde el escenario o, subsidiariamente, desde la pantalla se nos ofrecen como tapeo teatral así lo atestiguan. Y aún me dejo en el tintero lo que pueda depararnos el teatro en Internet, en donde habrá de todo, incluso experimentación.

Pero volvamos a los setenta. Fue en aquellos años cuando, recibiendo enseñanza de Marta Schinka, entendí... Entender no sería la palabra: experimenté, o mejor: sentí. Sentí cómo el movimiento lo genera el impulso, y que es la naturaleza de ese impulso lo que determina la dirección, la velocidad, la duración del movimiento. Trasladar estas sensaciones al ámbito de la escritura fue para mí una suerte. En el desencadenante están los genes de la obra. Cierto que pueden violentarse, pero sería patológico. Entre las patologías, el *texto interruptus*, aunque es más frecuente la obra corta artificialmente estirada hasta alcanzar la duración convencional. Y es que también la escritura debe ser orgánica, lo que no significa que tengamos que limitarnos a esquemas tan primarios como el del impulso y su desarrollo. La sucesión, acumulación o contraposición de distintos impulsos puede perfectamente generar una mayor complejidad, igual que una serie de movimientos constituyen una coreografía.

Se trata, pues, de ser consciente de esta vinculación, de sentir cómo es el desencadenante el que determina, o debiera determinar, la duración de la obra.

Influyen otros factores, aunque todos están estrechamente relacionados: la demanda de los espectadores, la comercialización, la competencia de otros medios. La irrupción primero del cine y posteriormente de la televisión ha modificado las estrategias con las que se produce la comunicación teatral; también su extensión. Y así, de las representaciones de hace unas décadas, cuya duración variaba entre dos y tres horas, hemos pasado a tiempos que oscilan entre los 60 y los 90 minutos, de forma que lo que antes se consideraba breve (obras en un acto se decía) hoy serían consideradas obras de duración convencional. Y esta es, sin duda, la palabra clave: convencional. Pues la comunicación, también la teatral, se sustenta en un entramado de convenciones –la duración es un de ellas–, acuerdos de base entre emisores y receptores sobre los que posteriormente, para evidenciar su discurso, el creador ejercerá la transgresión.

2. *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú*

Pero sigamos con mi historia, que es de lo que se trata. Aunque ya había escrito obras de mayor complejidad, andaba yo aún en ese estado juvenil en el que el impulso y la vehemencia se concretan en expresiones breves e intensas, como versos de poeta adolescente. Y fue así, con esa convulsión indagadora, como me fui iniciando en lo que, a toro pasado, podría enunciar hoy como la revisión de los géneros. Sin orden ni concierto, fueron amontonándose en mi escritorio una serie de situaciones teatrales de lo más variopintas, escritos que meses más tarde pasarían a formar parte de *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú*, mi primer encadenado de breves⁵. Propenso a meterme en todos los charcos, había ido alternando experimentación con ramplonería, dos

⁵ El estreno absoluto de *Nacimiento...* se produjo el 16 de marzo de 1975, en el Teatro Valencia Cinema, y su estreno en Madrid tuvo lugar el 17 de junio de 1975 en el Teatro Alfil. El texto se editó por primera vez en el volumen, coordinado por José Monleón, *Cuatro autores críticos (José Martín Recuerda, José María Rodríguez Méndez, Francisco Nieva, Jesús Campos)*, Granada, Universidad de Granada, 1976. Posteriormente ha sido incluida en: V. García Ruiz y G. Torres Nebrera (dir.), *Historia y Antología del Teatro español de posguerra. (Vol. VII: 1971-1975)* (Edición al cuidado de Gregorio Torres Nebrera), Madrid, Fundamentos, 2006, págs. 511-542.

lenguajes que me preguntaba si sería posible hacerlos convivir. Dicho y hecho. Simultáneamente a su escritura, ensayé con un grupo de intérpretes y músicos la eficacia escénica de estas situaciones, al tiempo que tratábamos de encontrar los signos copulativos que hicieran orgánicas las transiciones. Aclararé, para quien no conozca el espectáculo, que en él conviven el ritual, el sainete, el realismo mágico, la comedia, lo onírico, el panfleto, el guiñol, el flamenco, del rock and roll y la coral, y que lo hacen para contar una historia en la que en cada escena el protagonista es distinto; en definitiva, una amalgama de signos que, finalmente, se reveló como la biografía de una generación. Que, a la postre, *Nacimiento...* no era la expresión del *yo*, sino la expresión del *nosotros*.

(Aprovecho aquí para hacer público un agradecimiento –anónimo, por desconocer a quién debía el favor– que tenía pendiente desde entonces. *Nacimiento...* lo ensayamos en el San Juan Evangelista, en cuyo escenario, muy activo y comprometido en aquellos años, tuvimos la oportunidad de trabajar durante más de seis meses, y es que he sabido hace un momento que era el profesor Gutiérrez Carbajo –al que hoy le debo, junto al profesor Romera, la oportunidad de participar en este seminario– quien dirigía entonces aquel Colegio Mayor. Gracias tardías, aunque mucho más emocionadas. La nostalgia es lo que tiene.)

Pero volviendo al breve, esta fue la primera vez –habrá más– en que pergeñe un espectáculo de duración convencional mediante la articulación de distintos breves, lo que posibilitó que pudieran exhibirse en teatros a los que los breves ni tenían ni tienen acceso.

También es de aquellos años *La cárcel nuestra de cada día*, otro inédito⁶. La colaboración con Enrique Morente, que se inició con *Nacimiento...* y continuó con *7000 gallinas y un camello*⁷, propició que escribiera esta pieza flamenca que, al no interesarle a él, dejó de interesarme a mí.

⁶ Pieza escrita en 1976.

⁷ Obra escrita en 1973, Premio Lope de Vega de 1974. Su estreno absoluto se produjo el 25 de marzo de 1976, en el Teatro de la Princesa (Valencia), y su estreno en Madrid, el 22 de abril de 1976, en el Teatro Nacional María Guerrero. El texto fue editado en la colección “La Avispa” (Madrid, Julia García Verdugo, 1983), y recientemente ha sido reeditado por el Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía en su colección “Cuadernos Escénicos” (Sevilla, Junta de Andalucía, 2010).

3. *Danza de ausencias*

Pasaron años sin que volviera a *brevear*. Como nunca pensé que iba tener que relatar mis devaneos con el breve, pues miren, tuve un lapsus, y ahí quedo ese vacío. Hasta el 82 no vuelvo a las andadas. Acababa de estrenar *Es mentira*⁸ —obra en mi opinión fundamental dentro de mi catálogo—, y había interiorizado tanto esta afirmación que acabé convencido de que todo a mi alrededor era mentira, de que yo mismo y mis escritos éramos también mentira. Con ese convencimiento, si además vas de auténtico, a ver quién tiene el morro de ponerse a escribir. Por fortuna, fue entonces cuando, por esos desagües que la mente le abre a los atranques, encontré al fin un resquicio: el de la muerte, única certeza desde la que era posible recuperar la realidad y sus ambivalencias, y fue así, desde esa verdad incontestable, desde donde abordé la escritura de *Danza de ausencias*.

Las *Danzas...* en principio iban a ser trece —como los capítulos de una serie para la televisión—, aunque solo escribí siete, de las que he publicado cinco y estrenado cuatro⁹. Pensaba yo entonces que la televisión, que nos suministra el más alto porcentaje de muertes ficcionales y documentales, era un buen medio para abordar la muerte como tema nuclear. Craso error, que la tele es el gran soporte del consumo, y nada menos consumista que interiorizar la muerte. Otra cuestión, ya, es la muerte espectáculo, mejor si se adereza con violencia. Y *Danzas...* era una propuesta intimista, con la que me planteaba la reescritura de la *Danza general*, con personajes de hoy, con historias de hoy, con dramaturgias de hoy, pero con la incógnita de siempre.

⁸ *Es mentira* se estrenó el 22 de diciembre de 1980 en el Teatro de Lavapiés de Madrid.

⁹ Tres de estas piezas, *Danza para violín y revólver*, *Danza de la chatarra* y *Danza de la última pirámide*, obtuvieron el Premio Castilla-La Mancha 1990 y se editaron bajo el título *Danza de ausencias* (Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1994). Posteriormente, tres de ellas se reeditaron bajo el título *De tránsitos* (Madrid, In-Cultura, 2002). En 2004 Virtudes Serrano incluyó *Danza de la última pirámide* en su antología *Teatro breve entre siglos* (Madrid, Cátedra, col. "Letras Hispánicas", págs. 221-230). Otra de estas piezas, *Primer recuerdo*, se publicó en la revista *Art Teatral*, núm. 16 (2001), págs. 27-31. Una quinta pieza, *Veraneantes*, se puede leer en: Carlos Alba Peinado y Luis M. González (eds.), *Motivos & Estrategias. Estudios en honor del Dr. Ángel Berenguer*, Instituto Politécnico de Leiria / Universidad de Granada, 2009, págs. 347-355.

Por fortuna, los textos encontraron su oportunidad en el marco del Festival de Otoño¹⁰. Una suerte buscada, pues presentar el espectáculo en las naves del Museo del Ferrocarril, antigua Estación de Delicias –donde años antes había estrenado *A ciegas*¹¹–, me permitía construir cuatro teatros de distinta geometría –frontal, pasarela, triangular y circular–, concebidos en función de las piezas que iban a albergar. Cuatro espacios escénicos por los que el público iba siendo conducido para asistir a las distintas muertes. Lejos del espejismo audiovisual, las obras se mostraron finalmente mediante un dispositivo tan arcaico como el de los carros situados en torno a la plaza, que es como se representaban las *Danzas* en el Medioevo. Por lo demás, señalar que, también aquí, utilizo distintos protagonistas –era obligado– y distintos géneros –drama, costumbrismo, sainete, tragedia–, tal como sucedía en *Nacimiento...*, aunque, mientras en *Nacimiento...* la vinculación se producía como consecuencia de la experimentación, en *Danzas...* su aglutinante, como antes les decía, es la recuperación de un esquema arcaico. Los extremos se tocan.

4. Desde los “Teatros del Círculo”

Pero recuperemos el hilo conductor: la cronología. Entre la escritura de las *Danzas...*, que se fecha en 1982, y su estreno, que se produce en el año 2000, pasaron muchas cosas, algunas de las cuales me relacionan, aunque con distinto vínculo, con el teatro breve. Al frente de los Teatros del Círculo (Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1983-1989), tuve la oportunidad de programar espectáculos de este formato: Nieva: *Te quiero zorra* y *No es verdad*; Lidia Falcón: *Tres idiotas españolas*; Samuel Beckett: *Acto sin palabras I y II*, *Nana*, *Impromptu de Ohio*, *Compañía*, y también *Vaivén*, una experiencia en la que me gustaría detenerme porque dio su juego.

La obra, como sin duda saben, dura unos tres minutos, si bien Ángel Facio, a quien encomendé la puesta en escena, triplicó su duración al

¹⁰ Cuatro de estas “danzas”, bajo el título común *Danza de ausencias*, se estrenaron el 30 de octubre 2000. Dos años después, el 8 de marzo de 2002, tres de ellas se repusieron, con nuevo reparto y nuevo montaje, con el título *De tránsitos*, en el Teatro Moderno de Guadalajara.

¹¹ *A ciegas* se estrenó el 3 de octubre de 1997, en el Museo del Ferrocarril de Madrid, dentro del Festival de Otoño.

representar la pieza desde la juventud, la madurez y la vejez de las protagonistas, reiteración con la que el espectáculo alcanzaba los nueve minutos. Aun así, anunciamos la obra sin hacer referencia a su duración –estar en el Círculo nos permitía este tipo de travesuras–, por lo que el público no salía de su asombro al ver que el espectáculo acababa a poco de empezar. “¿Qué quieren?, el autor la ha escrito así”, les decíamos. Hubo reacciones para todos los gustos. Y aunque la venta de las localidades se había hecho dentro de un bono global por el conjunto de la Muestra, algún espectador exigió la devolución de su importe, algo que ya habíamos previsto; si bien nos resistíamos argumentando que también la *Gioconda* era pequeña, y en el Louvre, que supiéramos, nadie había protestado.

También por aquellos años una serie de circunstancias dieron como resultado que el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas me encargara dirigir el primer taller de iniciación a la escritura dramática que se impartió en España¹². Los talleres han sido siempre un semillero de breves, aquel también, y una de las causas de que estos proliferen. Lógico. ¿Cómo abordar en apenas unas semanas la escritura de una obra de duración convencional? Por lo general, el taller oferta la enseñanza de un oficio que mal puede aprenderse en treinta horas, de ahí que se marquen objetivos más asequibles para evitar la frustración. En los talleres que di posteriormente –pocos, que no me gusta repetirme– también participé de ese planteamiento, pero en aquel no, o no exactamente, pues los objetivos eran otros, incluido el breve. Convencido de que el autor debe implicarse en el hecho escénico –mis respetos para el autor de gabinete, que cada cual es muy dueño–, propuse un taller con autores e intérpretes, en los que la escritura avanzara en paralelo a la puesta en escena. A los tres meses –que fue lo que duró el taller– se hizo una lectura dramatizada, y un año más tarde –seguimos el taller por nuestra cuenta– estrenamos *Las tres gracias*¹³, un espectáculo en el que tres de los talleristas –Luis Araujo, Yolanda G. Serrano y José Manuel Arias– dirigieron la puesta en escena de sus textos

¹² Dicho curso tuvo lugar en 1984, en lo que hoy es el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

¹³ *Las tres gracias* se estrenó en 1986 en la Sala de Columnas del Círculo de Bellas Artes de Madrid.

con los intérpretes del taller. Una culminación que fue posible gracias a que en aquellos años estaba al frente de los Teatros del Círculo.

5. Desde la Asociación de Autores de Teatro

Tras mi salida de la junta directiva del Círculo de Bellas Artes en 1989, continué militando en la defensa de la autoría española contemporánea desde la Asociación de Autores de Teatro. Asociación que fundamos en 1990, y cuya presidencia me encomendaron los compañeros a partir de 1998. Y si bien la función principal de la AAT no es organizar actividades culturales, sino defender los intereses de la autoría española frente a las instituciones, no es menos cierto que nuestro mejor argumento en este empeño es poner de manifiesto la gran cantidad y calidad del teatro que se escribe actualmente. Y esta que ahora les digo es, a buen seguro, otra de las causas que explicarían la proliferación del breve. La necesidad de repartir juego entre el mayor número posible de asociados ha hecho que organicemos numerosas actividades en torno al breve. Ya lo hizo Miralles, y con este mismo objetivo, cuando estuvo al frente de la AAT; fue entonces cuando se editaron los primeros volúmenes de monólogos¹⁴. Y ahí seguimos con lecturas dramatizadas de breves en las distintas ediciones del Salón Internacional del Libro Teatral¹⁵, o con los Maratones de Monólogos¹⁶, y su posterior edición.

Otra actividad también en torno al breve que me parece obligado destacar es el concurso de Teatro Exprés, un juego entre compañeros, en el que proponemos un tema –más que un tema, un pie forzado, que puede ser el lugar en el que se desarrolla la acción, el personaje, un elemento del atrezzo, una noticia de prensa, etc.–, se fijan algunas condicionantes técnicas: número de personajes y duración –cómo no, breve–, y a escribir. ¿Tiempo?: tres horas para hacerlo, dos días para el fallo del jurado, uno para ensayar y diez minutos para

¹⁴ Bajo la coordinación de Alberto Miralles y con el título genérico de *Monólogos*, entre 1995 y 1997 la Asociación de Autores de Teatro editó cuatro volúmenes de obras breves de este género.

¹⁵ El Salón Internacional del Libro Teatral se ha venido celebrando anualmente desde 2000 hasta 2010 en las ciudades de Madrid, Sevilla y Cáceres.

¹⁶ Desde 2002 el Maratón de Monólogos se viene celebrando anualmente, primero en el Círculo de Bellas Artes y posteriormente en La Casa Encendida de Madrid, con motivo de la celebración del Día Mundial del Teatro.

su representación. Es una actividad que se desarrolla durante la celebración de los Salones del Libro Teatral, y la participación ha oscilado entre los treinta y los ciento cincuenta autores, con una media de setenta, que, si multiplicamos por once ediciones, son muchos breves¹⁷.

Las citadas hasta aquí son actividades que se vienen llevando a cabo de forma periódica, pero desde la AAT también se promovieron otras acciones puntuales. El breve se presta, su formato es propicio, y así, con *follas* de breves, nos sumamos a las protestas por la guerra de Irak¹⁸ o la catástrofe del *Prestige*¹⁹, o nos unimos con *Grita: ¡tengo sida!* a la campaña contra la marginación social que genera esta enfermedad, una propuesta de Adolfo Simón que llevó nuestros textos a la calle²⁰. Otra propuesta de director fue la de Walter Manfré, que nos puso a escribir confesiones para un espectáculo, *La confesión*, que se estreno en el Festival Madrid Sur y que, programado por el Festival de Otoño, se representó posteriormente en el Círculo de Bellas Artes²¹.

Si hiciéramos arqueo de los breves que se generaron a partir de las acciones periódicas o puntuales que puso en marcha la AAT, tendríamos varios miles de piezas escritas en respuesta a estos estímulos, de las cuales más de mil tuvieron difusión pública mediante edición, lectura dramatizada o representación. Parece obvio que tal volumen de creaciones no se produce por el solo hecho de que se hicieran convocatorias, tiene que haber otras razones. Obturadas las vías de acceso de la autoría española a nuestros escenarios y con una presencia en nuestra cartelera a todas luces insuficiente, el breve se ha convertido durante las últimas décadas en válvula de escape de tanta creatividad amordazada. Como poetas en el cenáculo, los autores se reafirman en estos ámbitos minoritarios, evidenciando así, y denunciando a un tiempo, una situación

¹⁷ Las obras premiadas y los *accésit* de este concurso se han venido publicando en la colección "Teatro Breve" de la Asociación de Autores de Teatro desde el año 2000.

¹⁸ VV.AA., *Teatro contra la guerra*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 2003. Estas obras fueron objeto de una lectura dramatizada celebrada en el Ateneo de Madrid el 9 de abril de 2003.

¹⁹ VV.AA., *El mar*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 2003.

²⁰ VV.AA., *Grita: ¡tengo SIDA!*, Madrid, Publicaciones de la Universidad Complutense, 2006. Estas piezas fueron representadas en distintas calles y plazas de la ciudad de Madrid el día 1 de diciembre de 2005.

²¹ VV.AA., *La confesión*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 2001. El estreno absoluto de este espectáculo tuvo lugar el 12 de octubre de 2001, en una iglesia de Leganés. Su estreno en Madrid se produjo el 19 de noviembre de 2001 en el Círculo de Bellas Artes.

de censura y menosprecio que se perpetúa desde hace más de medio siglo y que, no les quepa la menor duda, es el mayor mal de los muchos que aquejan a nuestro teatro.

6. Entremeses variados y otros breves recientes

Y retomo de nuevo el hilo de mis propios breves, cuya cronología se superpone con la de epígrafe anterior. A principios de siglo, Moreno Arenas me propone, dentro esos territorios de juego que los creadores nos reservamos para actuar con mayor libertad, que escriba mi primer brevísimo, o pieza de un minuto; un desafío que me resultó muy estimulante, pues me recordó la dificultad del soneto, construcción de arquitectura exacta; que también en el teatro mínimo hay que medir las palabras a fin de que, en tan corto espacio de tiempo, puedan plasmarse los elementos del drama: situación, personajes, conflicto, progresión y culminación (cerrada o abierta). De aquel intento surgieron *Pareja con tenedor* y *Pena y Pene*, si bien fue solo la segunda la que le envié para que la publicara en la revista *Alhucema*²². A petición de Leandro Herrero y para la revista *Coliche*, escribo *Depende*, otro brevísimo²³. Y son también de esos años *De posturas e imposturas* y *Almas gemelas* –esta última se leyó en un Salón²⁴. Ah, y *A papel bien sabido, no hay cómico malo*, un verso suelto que escribí para un Maratón²⁵. Todos en realidad eran versos sueltos hasta que una propuesta de Yolanda G. Serrano, que en principio acepté y luego abandoné, los vinculara.

Como respuesta a la violencia de género que en aquellos años iba saliendo a la luz, Yolanda me propuso que escribiéramos una serie de breves para dar presencia en el escenario a lo que, salvo en el teatro, era un clamor. Acepté sin dudarle y de entonces son: *El famoseo*, *Noche de bodas*²⁶, *El traje de cuero*, *La número 17*²⁷ y alguna que otra más; ella escribió otras tantas que, junto

²² Núm. 5 (segundo semestre 2000), págs. 122-123.

²³ Núm. 3 (junio 2002), pág. 9.

²⁴ IV Salón Internacional del Libro Teatral. Esta pieza ha sido publicada en la revista *Acotaciones*, 22 (enero-junio 2009).

²⁵ VV.AA., *Maratón de monólogos 2003*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, págs. 41-44.

²⁶ VV.AA., *Maratón de monólogos 2004*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, págs. 53-55.

²⁷ *La Teatral*, núm. 25 (abril-junio 2010), pp. 56-59.

a las que ya teníamos sobre el tema, eran más que suficientes para dar cuerpo a un espectáculo. Tras la urgencia de la escritura, el proyecto entró en vía muerta: falta de producción, el que yo quisiera asumir la puesta en escena no encajaba del todo, o al menos no ayudaba, en fin, desencuentros. Por otra parte, con el paso del tiempo, fui siendo consciente de que el carácter monográfico de la propuesta le restaba eficacia, o no contaba al menos lo que yo quería decir: la violencia de género no se produce de forma aislada, sino en relación con otra serie de comportamientos; tenía que presentarla como parte de un todo. Y en cuanto lo tuve claro ya no había marcha atrás. Recuperé algunos breves de los antes citados y escribí otros nuevos: *De compras*, *Es solo una enfermedad*²⁸, *El olor de las metáforas*, *La ruleta rusa*, *El mando a distancia* –las dos últimas, de acción, otra variante– y, finalmente, *Entremeses variados*, pieza paréntesis, pues abre y cierra, que daría nombre al espectáculo. Yolanda lo entendió, si no al principio, si unos meses después, cuando, al poner en marcha su propio proyecto, vio que sin mí caminaba mucho mejor.

Al margen de las peripecias de su génesis, les diré que *Entremeses variados* es otra *folla*; aunque esto habría que matizarlo, que si *folla*, tal como señala el DRAE, es “diversión teatral compuesta de varios pasos de comedia inconexos, mezclados con otros de música”, *Nacimiento...*, *Danzas...* y *Entremeses...* responden, sí, a este enunciado, salvo en que las piezas sean inconexas, por más que puedan, en principio, parecerlo, pues su disposición responde a una estrategia y no al azar. Así, en *Nacimiento...* es el paso del tiempo; en *Danzas...* es la unidad temática, y en *Entremeses...* es el reportaje de actualidad lo que le da coherencia a su apariencia inconexa. Centrándonos en esta última, les diré que mi propósito fue el de ofrecer una mirada panorámica, como la que ofrecen las páginas de un diario. Y es, por tanto, la simultaneidad lo que vincula los distintos breves, de forma que la violencia de género se sitúa junto a la droga, la pedantería, el consumismo, la pedofilia, la telebasura, la guerra, el sadomasoquismo, la intransigencia, la invisibilidad de los débiles, el egoísmo y la estupidez, porque nada se produce aislado, porque todo forma parte de un mismo paisaje. En definitiva, “teatro reportaje” por sus contenidos,

²⁸ Pieza publicada en: VV.AA, *Grita: ¡tengo SIDA!*, ob. cit.

aunque también “teatro de pasarela” –por el dispositivo escénico– que en ocasiones evoca los *sketch* de la revista.

Y acabo la relación de mis obras de duración no convencional –la mayoría recientes– con un par de piezas en un acto: *El profanador de sepulturas* y *Ella consigo misma*; otras dos breves: *Peso muerto* y *Variaciones sobre un tema libre para un espacio cerrado*, y otras aún sin título, textos que podrían agruparse en nuevas *follas* o alcanzar vida propia, aunque de momento están en la nevera; una prevención que no significa nada; que lo mismo que no terminas de verlos, cuando menos lo esperas, encuentras lo que les falta y pasan al catálogo. Y es que a veces cuesta distinguir la obra inacabada del aborto.

7. Cuadernos del Ateneo

Otra variante más, entre mis múltiples relaciones con el breve, es la de haber coordinado para la revista *Cuadernos del Ateneo* un monográfico que reunía cinco escritos teóricos –incluido el mío, la introducción era obligada²⁹– y una *Breve antología de teatro breve*, con veinte piezas de otros tantos autores –una mía de mí, esto ya discutible³⁰–. Sabas Martín, que fue quien me encargó el monográfico –sobre teatro, claro–, me dio total libertad para elegir el tema. Debo asumir, por tanto, toda la responsabilidad, pues fui yo quien, traicionando mis principios, elegí hacer la antología. Quienes me conocen lo saben: odio las listas. Y estoy acostumbrado a elegir; pese a ser consciente de que toda elección conlleva una agresión, si hay que elegir se elige. Pero es que elegir es destacar

²⁹ Jesús Campos García, “Lo breve, si breve, no siempre es breve”; Santiago Martín Bermúdez, “El género chico como modelo del pequeño formato”; Berta Muñoz, “El teatro de urgencia: la brevedad al servicio de la eficacia”; Raquel García Pascual, “Lo grotesco en el teatro breve de los autores de tendencia neorrealista y neovanguardista”, y María Jesús Orozco Vera, “El teatro breve español de las últimas décadas: tradición y vanguardia”. En: *Cuadernos del Ateneo*, núm. 21 (2006).

³⁰ J. M. Benet i Jornet, *Matices*; José Luis Miranda, *Ella y la otra*; Ignacio del Moral, *P. sale a trabajar*; Borja Ortiz de Gondra, *Soñar, tal vez morir*; Jesús Campos García, *Pareja con tenedor*; Santiago Martín Bermúdez, *Bocazas*; Yolanda García Serrano, *Le voy a matar*; Alfonso Sastre, *Un drama titulado No*; Íñigo Ramírez de Haro, *¿Pero es que me tengo que morir para que me hagáis caso?*; Juan Mayorga, *Sentido de calle*; Pedro M. Villora, *Una noche menos en Bagdad*; Antonio Álamo, *La camarera del Sólfoque's*; Carles Batlle, *La pelota y la hormiga*; Miguel Murillo, *Frente al espejo*; José Sanchis Sinisterra, *El año pasado en Toulouse*; Paloma Pedrero, *La actriz rebelde*; Rodolf Sirera, *Un hijo es un regalo de Dios*; Ana Diosdado, *Harira*; Domingo Miras, *Dos monjas*; Francisco Nieva, *Es bueno no tener cabeza*.

a uno, sin que eso desacredite al resto; mientras que la lista –y antología es lista con mayúsculas– ensalza a los elegidos y deja fuera del mundo a todos los demás, los arroja al vacío, y luego cuesta horrores auparse a los listados. El sistema es perverso: no creo que nadie tenga criterio suficiente para arrogarse semejante juicio; yo, desde luego, no; y aun teniendo el criterio, ¿quien se ha leído tan abundante producción de breves? Yo, desde luego, no. La mía fue, pues, antología de amigos, puro nepotismo, y aun así, hay ausencias que vamos, vamos, vamos. Diré, no obstante, en mi descargo, que si oficié de antólogo fue porque, al tratarse de teatro breve, quienes quedaban fuera, quedaban fuera, sí, pero poquito.

Bromas aparte, el breve es un territorio inexplorado, su escasa presencia en los circuitos convencionales y el tono menor que se le atribuye debe hacerlo poco apetecible, porque apenas si había –ahora ya hay más– trabajos sobre el tema. Y esto fue lo que me movió a romper una lanza en su defensa. O ese fue, al menos, mi propósito: el de darlo a conocer. En consecuencia, tras mi introducción, en la que trato de explorar su mecánica interna, los estudios que preceden a la antología analizan sus auges más recientes –los auges del pasado son prehistoria– y, finalmente, con la antología, más que atender principios de excelencia –que también– hice la selección tratando de resaltar la diversidad de las temáticas y de sus tratamientos, con especial atención a su distinta brevedad, que abarca desde los quince segundos de la obra de Benet i Jornet a los treinta minutos de la obra de Nieva. Para bien o para mal, así lo hice y ahí está. Mas como nos movemos en la marginalidad, ahora la cuestión es: cómo dar a conocer la antología con la que trataba de dar a conocer el teatro breve.

8. Y concluyo

Y concluyo con una mirada más general. Porque si fuera solo en el teatro, las razones apuntadas para explicar el auge del breve serían suficientes; pero es que es en todo. Últimamente, la brevedad, más que una alternativa, empieza a ser un imperativo. Y los imperativos siempre me parecieron cuestionables. La eclosión del corto cinematográfico, o del minirrelato, que se vienen produciendo en paralelo al del breve teatral, podría entenderse como la democratización de la expresión creativa. Hablen todos, si bien, para que esto sea posible, hablen

poco. ¿Tendrá esto algo que ver con la polución cultural que con tanta eficacia está sustituyendo a las censuras?

Pero es que hay más: no deja de ser significativo que los espacios más imaginativos creados para la televisión sean los anuncios. La eficacia del breve es incuestionable. De ahí el auge alcanzado por el eslogan, la consigna y el titular, recursos contra los que no tengo nada que objetar, salvo el hecho de que sustituyan al discurso. En mi opinión, el problema no está en la proliferación del breve, sino en la brevedad de lo extenso. Volviendo al teatro, sorprende la tendencia a la simplificación de las representaciones: un afamado y eficaz director –al que estimo y admiro– me decía: de las veinticinco mil palabras del texto original –no diré el título para no dar pistas–, he logrado dejarlo en tres mil. Pues ya puestos, mejor quitarlas todas, dije yo para mí. Y es que estoy convencido de que, a este paso, llegará el día en que, cuando vayamos al teatro, no va a ser preciso ni que entremos, pues solo con el hecho de ir ya habremos ido.

Vivimos la cultura de la brevedad. Mas no quisiera yo una brevedad que fuera consecuencia de la urgencia y causante del vacío. Porque ¿qué no es breve?, preguntaba al principio, en el título interminable con el que le llevaba la contraria a la brevedad. Pues bien, todo y nada es breve. Las obras tienen su duración como consecuencia del análisis o de la síntesis con que se escriben, cuando no de las dos al alimón. Y no debería ser la moda, o las corrientes –más bien riadas– las que determinen qué hay que hacer, qué se está haciendo ahora, o qué debería hacerse. La moda, para los escaparates. A los que para expresarnos no practicamos ningún tipo de integrista formal, como es mi caso, lo mismo nos da simple que complejo; lo que importa es defender el derecho a utilizar cualquier recurso sin renunciar a nada. Todo vale, lo uno y lo contrario; que nunca debiera mandar cómo se dice, sino lo que se dice, o lo que se quiere decir. Y a su servicio, lo que sea menester, y cuanto menos en boga, mejor.

Y acabo ya que cuando me pongo mitinero, me enrolla y ya saben lo que decía Gracián, que “lo malo, si breve, menos malo”³¹.

³¹ Esta ponencia se ilustró con la proyección de un reportaje fotográfico de *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú*, y de fragmentos de vídeo de *Danza de ausencias (Danza de la última pirámide)* y *Entremeses variados (Pareja con tenedor, La ruleta rusa, Es solo una enfermedad)*. Todos estos materiales, así como la mayoría de los textos aquí citados, se encuentran disponibles en la web: www.jesuscampos.com