

LO BREVE, SI BREVE, NO SIEMPRE ES BREVE

(UNA EXPERIENCIA PERSONAL)

JESÚS CAMPOS GARCÍA

No es una cuestión de estilo, como no se trata de un ejercicio de síntesis; tampoco es consecuencia del dictado de la moda, aunque de todo haya. El formato de un texto, su duración, el modo en que el drama se genera es sólo consecuencia del impulso, de la energía, del aliento con que se ponen en marcha sus conflictos.

Como en la creación de un signo de expresión corporal, lo que importa es la proporción que se alcanza entre la energía que lo genera y el movimiento que desarrolla. Detenerse antes o ir más allá del lugar al que nos lleva el impulso son dos modos de restarle eficacia al signo. Lo que, trasladándonos al campo de la escritura dramática, nos llevará a resultados igualmente desaconsejables: la obra inacabada o *interruptus*, o la obra sobredimensionada o estirada; caso este último mucho más frecuente.

Qué necesitas decir y cuál es la estrategia que vas a utilizar para comunicarlo es siempre el punto de partida –no necesariamente explícito– con el que se pone en marcha cualquier proceso de creación. De ahí que, las más de las veces, la brevedad del texto venga condicionada por la brevedad del aliento dramático. Otra cuestión, ya, es la utilización de los múltiples recursos que la tradición o la vanguardia ponen a nuestro alcance, gracias a los cuales podemos, y debemos, permitirnos todas las excepciones a la regla. Que en cuestiones artísticas no existe preceptiva inviolable; es más, de eso se trata: de crear normativas que la creación transgreda.

En cualquier caso, y en lo que nos ocupa, conviene advertir que dar por hecho que brevedad e investigación son dos términos indisolubles sería un gran error. Baste con recordar “El Club de la Comedia”, los “punto.com” y otras formas afines. Lo que no se contradice con que el éxito de estos subgéneros haya propiciado, o al

menos facilitado, la revitalización del breve como forma de comunicación artística.

Claro que en la escritura del breve –probablemente por su menor inversión– no siempre está presente este noble propósito. De hecho, en ocasiones, el breve es un mero ejercicio de taller, una etapa en el proceso de aprendizaje. Y puedo dar fe de ello, no por las veces en que impartí talleres, que generalmente tuve la fortuna de que se logran resultados muy estimables, sino precisamente por las ocasiones en las que era yo quien se ejercitaba; que mis primeras obras¹ fueron breves, no porque lo que en ellas se dramatizaba no admitiera una elaboración más compleja, sino porque, en aquel entonces, yo era un dramaturgo breve. Y es que, en los comienzos de toda trayectoria artística, el primitivismo, con su visión esquemática de la realidad, es una práctica muy frecuentada.

Distinto es cuando, después de haber abordado estructuras de mayor complejidad, se vuelve a los esquemas primitivos como opción estratégica. En estas circunstancias, el formato –siguiendo el paradigma de la expresión corporal– suele ser proporcional a la energía que lo genera, y no consecuencia de la impericia. En mi caso, los breves que han ido surgiendo esporádicamente² forman parte de mi proyecto personal de rescribir los géneros, y de igual forma, supongo que los breves de otros compañeros también serán textos significativos en el conjunto de su obra, y no piezas escritas con el único propósito de mantener la mano caliente, aunque no me atrevería a aventurar cuáles fueron sus motivaciones; a buen seguro, distintas en cada caso. De forma colectiva, sí apuntaría, en cambio, que el alejamiento de los escenarios al que ha sido sometida la autoría española en las últimas décadas ha propiciado que se frecuenten formas no convencionales o de difícil incorporación al “mercado” (no las quiero que estén verdes). Y aquí da igual hablar de breves, de piezas interminables o con repartos multitudinarios. Libres (a la fuerza) de los condicionantes de la producción y distribución, cada cual escribe a su aire. Valle-Inclán fue en España uno de los pioneros de esta forma de abordar la escritura dramática

en circunstancias adversas. Posteriormente, Beckett cogería el testigo en la escena internacional, si bien con él ya se abren los cauces de lo que posteriormente será la “comercialización” alternativa.

Capítulo aparte merecen la gran cantidad de piezas breves que fueron escritas a requerimiento de convocatorias gremiales; “encargos” que últimamente proliferan por ser este un formato muy adecuado, tanto para posibilitar la participación de un mayor número de autores en actividades corporativas, como para apoyar desde el colectivo autoral distintas causas políticas o sociales. El primero que puso en marcha una iniciativa de este tipo fue Alberto Miralles, quien, siendo secretario general de la Asociación de Autores de Teatro (AAT), editó cuatro volúmenes con monólogos breves de distintos autores. Posteriormente, y siendo yo presidente de esta asociación, tuve (y tengo) la oportunidad de organizar numerosos ciclos de lecturas dramatizadas³, en ocasiones seguidos de su edición, así como de invitar a los compañeros a que nos sumemos con nuestra obra a distintas iniciativas ciudadanas⁴. Por cierto, dentro de las manifestaciones colectivas que hemos puesto en marcha desde la AAT no quisiera pasar por alto la creación de los premios de escritura rápida “Teatro exprés”, una convocatoria anual que ha llegado a reunir a más de ciento cincuenta autores escribiendo en “directo”, y cuyo modelo de certamen comienza a extenderse a otros países. En definitiva, han sido muchas las iniciativas que en la última década se pusieron en marcha para posibilitar la difusión del breve (antes sólo existía la posibilidad de editar en distintas colecciones, entre las que fue pionera la revista *Art Teatral*), y como no sólo la función crea el órgano, sino que, al parecer, también el órgano crea la función, lo cierto es que este fenómeno, al realimentarse, ha contribuido en gran medida al auge del breve.

Uno de los datos que me permiten afirmar este auge es la aparición del brevísimo, un “transgénico” que ha surgido al socaire de distintas iniciativas⁵ (cuando se riza el rizo...). Y es que somos muchos los autores que hemos aceptado el reto de resolver una situación dramática en el corto espacio

de un minuto (formato harto inusual en la historia de la literatura dramática), y puedo asegurarles que la experiencia es ciertamente estimulante. Definir los personajes con apenas unas intervenciones, establecer el conflicto, trazar la progresión de la acción y culminar en tan corto espacio de tiempo requiere un pulso muy similar al que se necesita para escribir sonetos. A mí me lo recordó. Por fortuna, la limitación es una gran aliada de la imaginación; de ahí que la dificultad sea ya parte de la solución. Estamos, pues, ante una nueva aventura creativa que, huelga decir, viene a ser el no va más del formato inviable.

A partir igualmente del breve, pero caminando en sentido contrario, si consideramos su deseo de encontrarle una cierta viabilidad, desde la dirección de escena se crean espectáculos a partir de textos de distinta autoría, si bien todos ellos con un mismo tema, lo que, a la postre, da unidad a la representación, al tiempo que reconcilia al breve con el formato convencional⁶. Una modalidad que no debe confundirse con las propuestas autorales, de duración igualmente al uso, cuya estrategia consiste en la compilación de distintos breves —en este caso, propios— que se suceden o se contraponen al servicio de un discurso global. Volviendo de nuevo al referente de la expresión corporal, esto vendría a corresponderse con una sucesión de impulsos que generan distintos movimientos, todos ellos claramente diferenciados, pero que, en su conjunto, constituyen una coreografía.

Son pocos los espectáculos que responden a estas características, aunque algunos se han visto en España⁷. No obstante, como estas son reflexiones que parten de mi experiencia personal, y al margen de las muchas y diversas vinculaciones que haya podido tener con el breve, esta es mi relación fundamental, permítanme aquí poner el énfasis en tres de mis propuestas autorales pertenecientes a esta modalidad. Una, la primera, resultado de la experimentación, mientras que las otras se deben a mi tendencia a la reescritura, en este caso de modos arcaicos que, gracias al carácter cíclico de la forma artística, pueden ser de nuevo utilizados con total vigencia.

Así, en *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú* (1975) armaba una historia con protagonistas discontinuos, mediante el encadenado de textos que bien podrían tener vida propia, y que, al sucederse en un orden determinado, venían a representar la biografía de una generación. En *Danza de ausencias* (2000), en cambio, la experimentación es mínima; me limito a actualizar el esquema de la “Dança General”, una forma arcaica que recupero, más que en la escritura de los textos, en la concepción global de la obra, pero sobre todo, en su puesta en escena, pues al desarrollarse en escenarios distintos, obligaba a los espectadores a desplazarse de un espacio a otro, tal como ocurría en el Medievo, que iban de carro en carro recorriendo la plaza para asistir a la representación de las distintas piezas. O lo que es lo mismo: el retablo teatral –cuyo referente ilustre más cercano sería el *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, de Valle-Inclán–; un dispositivo que de algún modo vuelvo a utilizar en *Entremeses variados* (2005), aunque aquí en escenario convencional, y con una variedad temática que la aproxima más a la “folla de entremeses” –que se representaba en el XVII– y que no era sino una sucesión de estampas de la vida cotidiana que, trasladada a los albores del XXI, vendría a ser una compilación de “reportajes” de actualidad.

Como no podía ser de otro modo, tradición y vanguardia andan siempre de la mano. Y así, junto a la recuperación de formas arcaicas se avanza en la creación de complejas estructuras. Caminos todos muy transitados. De hecho, en el pasado, tras el retablo, las piezas antes autónomas pasarían a ser escenas discontinuas de una trama única para, finalmente, alcanzar la mayor complejidad o la mayor dificultad dramática con las tres unidades (espacio, tiempo y acción). En esa dirección se avanzaba. Aunque los que no practicamos ningún tipo de integrismo formal, como es mi caso, para expresarnos, lo mismo nos valemos de embriones dramáticos que de organismos más desarrollados. La “convivencia formal”, que podría decirse así, aunque a estas ambigüedades hay quien prefiere llamarles postmodernidad. Ellos sabrán.

Sea como fuere, el breve es una *rara avis* para la que la cultura oficial aún no encontró su jaula. Por eso el espectador, cuando asiste a su representación, carece de prejuicios establecidos que le ayuden a ubicarlo y a ubicarse. Hace años, cuando dirigía los Teatros del Círculo⁸, organicé un ciclo-homenaje a Samuel Beckett, y entre las muchas obras que se representaron del autor, encargué a Ángel Facio que montara *Vaivén*, un brevísimo de apenas tres minutos que él repetía tres veces: nueve en total. No obstante, a los espectadores que habían abonado su localidad, les parecía insuficiente. “Beckett lo escribió así, ¿qué quieren que hagamos? Demasiado lo hemos estirado”, solíamos decir, tratando de resolver una situación con la que ya contábamos. Y si la reclamación daba para más, añadíamos: “¿Conocen la Gioconda? ¿A que no han visto a nadie en el Louvre protestando por que el cuadro sea pequeñito?”. Aun así, en alguna ocasión hubo que devolver el dinero.

Al parecer, es muy difícil valorar la síntesis; lo prolijo, en cambio, es más valorado. Claro que tampoco hay que hacer de esto un problema. Que lo breve, si breve, puede ser brevísimo. Pero nada impide que, a base de breviar, alguien acabe pergeñando una gran superproducción, que todo se andará.

NOTAS:

¹ *Tríptico* (1959), *Las escaleras* (1965) y otras muchas felizmente inéditas, lo que me evita, o al menos aminora, el rubor por haber sido joven.

² *Qué culta es Europa y qué bien arde* (café-teatro, 1970), *Sábado, sábado, sábado, sábado, sábado, sábado, sábado, eternamente sábado para cazar* (*happening*, 1971), *La cárcel nuestra de cada día* (espectáculo flamenco, 1976), *El profanador de sepulturas* (grotesco, 1999), *La penitencia* (melodrama, 2003) y *Ella consigo misma* (teatro radiofónico, 2006), entre otros.

³ Siete ciclos en el marco del Salón Internacional del Libro Teatral y seis Maratones de Monólogos posibilitaron la difusión de unas quinientas piezas.

⁴ *Teatro contra la guerra* y *El mar* (con motivo de la catástrofe del Prestige) fueron organizadas por la AAT. *Grita: tengo sida* y *Once voces contra la barbarie* (en respuesta a los atentados del 11-M), convocadas por otras entidades, fueron participadas igualmente por asociados de la AAT.

⁵ Ambas andaluzas: la publicación de brevísimos en la revista *Alhucema*, y *60 obras de un minuto*, que para la celebración del Día Mundial del Teatro 2006 organizó el Centro Andaluz de Teatro a iniciativa de Alfonso Zurro.

⁶ *Hombres y Criaturas*, del grupo T de Teatre; *La confesión*, una propuesta de Walter Manfré; *Los siete pecados capitales*, que dirigió Alfonso Zurro; *Grita, tengo sida*, y *Once voces contra la barbarie*, propuestas ambas de Adolfo Simón, entre otros. También a iniciativa de un director, Lluís Pasqual, el *Cinco Lorcas cinco*, por más que aquí todos los textos sean de un mismo autor.

⁷ Entre las más recientes, *Páginas arrancadas del diario de P*, de Ignacio del Moral, y *Dónde pongo la cabeza*, de Yolanda García Serrano, actualmente en cartel. Con anterioridad, *Tres idiotas españolas*, de Lidia Falcón o *El cuarto poder*, de Lauro Olmo. Y entre las propuestas históricas, los ciclos de Max Aub, *Los traserrados* o *Las vueltas*, y el *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, de Valle-Inclán, pueden servir de ejemplo.

⁸ Círculo de Bellas Artes de Madrid.