

El Teatro Breve Actual En España: Lectura De Tres Entremeses De Jesús Campos García

Eman Ahmed Khalifa

Facultad Al Alsun, Universidad de Minia

senioritaeman@yahoo.com

Eman Ahmed Khalifa, catedrática adjunta de literatura española en la Universidad de Minia. Es miembro de la Asociación Egipcia de Hispanistas. Ha dirigido varios estudios de máster y doctorado. Ha realizado múltiples trabajos de investigación. Ha participado en diferentes congresos internacionales. Es traductora al árabe del libro “*Literatura española desde 1939 hasta la actualidad*” de Francisco Gutiérrez Carbajo.

RESUMEN

Jesús Campos García es uno de los dramaturgos más prestigiosos del teatro español actual. Su escritura dramática conjuga tradición y vanguardia, rupturas y continuidades. El trabajo tiene como objetivo mostrar que la brevedad de este teatro no es sinónimo de levedad. Por eso vamos a adentrarnos en este terreno poco explorado subrayando los rasgos generales de las piezas de breve extensión de Jesús Campos García concentrándonos en tres de ellas: El famoseo (2003), Pareja con tenedor (2005) y La número 17 (2005). Pretendemos hacer hincapié en los diferentes recursos que utiliza

el autor para romper con la rutina del teatro dominante en la mayoría de los escenarios españoles.

Palabras clave: Teatro breve – Jesús Campos García – La número 17 – El famoseo – Pareja con tenedor.

ABSTRACT

Jesús Campos García is one of the most prestigious playwrights in contemporary Spanish theater. His dramatic writing combines tradition and avant-garde, ruptures and continuities. This paper aims to show that the brevity of this dominant theater in most Spanish theaters. theater is not synonymous with shallowness. For this reason, we are going to enter into this untrodden land, emphasizing the general features of Jesús Campos García's works, concentrating on three of them: The Fame Lover (2003), A Couple and a Fork (2005) and The Number 17 (2005). We also intend to emphasize the different resources that the author uses to break with the routine of the

Key words: Short Theatre - Jesús Campos García – La número 17 – El famoseo – Pareja con tenedor.

INTRODUCCIÓN

Jesús Campos García¹ es uno de los dramaturgos más prestigiosos del teatro español actual. Su escritura dramática conjuga tradición y vanguardia, rupturas y continuidades. Su teatro tiene rasgos posmodernos, propios de una escritura nueva con toques de grotesco, absurdo, tragedia e, incluso, esperpento. El hecho de haber traducido al árabe el magnífico libro de Francisco Gutiérrez Carbajo *Literatura española desde 1939 hasta la actualidad* (2012) nos despertó el interés por el teatro breve actual en España, sobre todo el de Jesús Campos García. Al consultar las referencias bibliográficas al respecto, hemos notado que son escasos los estudios académicos sobre este subgénero que conviene mucho con la actualidad posmoderna en la que nos encontramos. Partiendo de todo ello, el trabajo tiene como objetivo mostrar que la brevedad de este teatro no es sinónimo de levedad. Por eso vamos a adentrarnos en este terreno poco explorado subrayando los rasgos generales de las piezas de breve extensión de Jesús Campos García concentrándonos en tres de ellas: *El famoseo* (2003), *Pareja*

¹ Nacido en Jaén en 1938, es dramaturgo, director y escenógrafo español. En 1974 ganó el Premio Lope de Vega y en 2001 el Premio Tirso de Molina y el Premio Nacional de Literatura Dramática. Escribió obras de duración normal, entre las que se destacan ... y la casa crecía (2016), d.juan@simetrico.es (2008), *La cabeza del diablo* (2006), *Naufregar en Internet* (2000), etc. También escribió teatro para jóvenes y niños: *La fiera corrupta* (2009), *Blanca nieves y los siete enanitos gigantes* (1998). Además, realizó teatro breve, *Almas gemelas* (2017), *Danza de ausencias* (2009), etc.

con tenedor (2005) y *La número 17* (2005). Las tres tienen un hilo temático en común. Pretendemos hacer hincapié en los diferentes recursos que utiliza el autor para romper con la rutina del teatro dominante en la mayoría de los escenarios españoles.

En los primeros años del siglo XXI, el teatro breve ha experimentado en España un impulso considerable. Berta Muñoz Cáliz certifica: “Tanto en las salas alternativas como en el teatro comercial hemos asistido a una proliferación de espectáculos contruidos a partir de escenas breves” (2007:1). No es cuestión de estilo, ni se trata de un ejercicio de síntesis ni es una imposición 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*” (Campos García, 2006: 1). Cualquier proceso de creación parte siempre del mensaje que el autor quiere comunicar y de las estrategias que va a utilizar. “*De ahí que, las más de las veces, la brevedad del texto venga acondicionada por la brevedad del aliento dramático*” (Campos García, 2006: 1).

Francisco Gutiérrez Carbajo en su edición de *Teatro breve actual*² llama la atención sobre el hecho de que, hoy en día, el interés por la

² Es una antología de más de 500 páginas que demuestra la riqueza del teatro breve actual en España. Reúne 50 textos teatrales de extensión breve de 19 dramaturgos: José Luis Alonso de Santos, Juana Escobias, Beth Escudé y Gallès, Rafael Gordon, Raúl Hernández

brevedad está presente en manifestaciones artísticas muy diversas, y que muchos ejemplos de la narrativa o de la cinematografía o del teatro breve son ya categorías artísticas independientes y han salido ya de la sombra y la primacía de los géneros extensos como la novela, el largometraje y el drama, respectivamente. De esta forma, *“la brevedad, lo fragmentado y lo pequeño ya no son simples alternativas desdeñadas de lo grande, lo compacto y lo extenso”* (Gutiérrez Carbajo, 2013: 10).

El teatro breve tiene como característica principal su capacidad de síntesis, su eficacia a la hora de intensificar al máximo las ideas, su idoneidad para exponer argumentos de carácter político o social a modo de teatro de urgencia o de guerrilla. Esto hace que sea un género propicio para la creación de espectáculos con vocación de movilizar a la sociedad (Véase Muñoz Cáliz, 2007: 1).

Otro de los rasgos destacados del teatro breve es llevar a cabo la difícil tarea de definir los personajes con apenas unas intervenciones, establecer el conflicto y trazar la progresión dramática de la acción en un corto espacio de tiempo. Al mismo tiempo, este género tiene un carácter jocoso y carnalesco, la capacidad de propiciar el esparcimiento y la diversión, lo que explicaría el auge que ha cobrado en la escena comercial,

Garrido, Jerónimo López Mozo, Juan Mayorga, Domingo Miras, García Morales, José Moreno Arenas, Miguel Murillo, Diana de Paco, Marina Sanfilippo, José Sanchis Sinisterra, Alfonso Vallejo Y Alfonso Zurro.

así como su vinculación a ciertas celebraciones de carácter teatral, como los Maratones de Monólogos que la AAT organiza anualmente con motivo del Día Mundial del Teatro, o las lecturas escenificadas de obras breves que se realizan durante el Salón del Libro Teatral (Muñoz Caliz, 2007: 2).

En cuanto a la estructura de las obras de teatro breve, es propia de la posmodernidad, o sea, es una estructura fragmentaria. Sussane Hartwig señala: “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” (2004: 223). Junto a la recuperación de formas arcaicas se avanza en la creación de complejas estructuras. Caminos todos muy transitados. De hecho, en el pasado 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 (Campos García, 2006: 5).

2. El Teatro Breve De Campos García: El Famoso, Pareja Con Tenedor Y La Numero 17

En su artículo titulado “Lo breve, si breve, no siempre es breve”, Jesús Campos García propone una revitalización del subgénero breve como una forma más de comunicación entre la obra y el espectador, igualmente válida y viable frente a otras de más prestigio en el mundo teatral. La

propuesta dramática de sus obras menores supone una atrevida ruptura con las convenciones establecidas del teatro español contemporáneo, pues pocos teatros abrieron las cortinas a las formas breves (Campos García, 2006: 3). Las escasas ocasiones en las que el breve veía la luz del teatro tenían lugar en espectáculos de recopilación de obras menores de varios autores o de un mismo autor que opta por el integrismo formal y temático, es decir, por composiciones discontinuas con trama única.

Jesús Campos García dota a los entremeses barrocos de independencia y autonomía, por “*considerar que cada una de ellas, fuera del espectáculo, puede tener vida propia*” (2005: 1). El uso del entremés, como anota con acierto Berta Muñoz Cáliz, además de introducir la brevedad como herramienta en el universo teatral contemporáneo en España, rescata y revitaliza formas de la tradición clásica, cuyas características el autor desconstruye o mantiene, como la austeridad en el atrezzo y la intención mordaz a la par que lúdica. De este modo, el autor, en consecuencia, con su idea de la cultura como forma de expresión de la sociedad, ha mantenido una actitud crítica frente al escapatismo cultural alentado desde las instancias políticas, y ha denunciado el daño infringido por dichas instancias al teatro español contemporáneo (Muñoz Cáliz, 2007: 12).

El espectáculo de Entremeses variados de Jesús Campos García, presentado en 2005, ha desempeñado un papel muy importante en el

resurgimiento del subgénero breve. Está formado por quince piezas de corta duración, más un prólogo y un epílogo. El presente trabajo se ocupa de estudiar tres de ellas: *El famoso*, *Pareja con tenedor* y *La número 17*. Berta Muñoz comenta la importancia del libro dentro del conjunto de la obra del autor: “*Se trata de un espectáculo inusual dentro de la producción de Campos en muchos aspectos, entre ellos, la propia estructura*” (2007: 2). Se trata de una serie de obras breves que el autor había escrito como obras autónomas, sin intención inicial de escenificarlas de forma conjunta. Pero la decisión de realizar un espectáculo a partir de dichas piezas le obligó a modificar algunas y a crear otras nuevas para dotar de unidad al conjunto y con el fin de componer un grupo de escenas sobre la sociedad actual.

En *El famoso* la acción transcurre en un plató de televisión. Se trata de una entrevista a una famosa maltratada que vende la exclusiva de sus moratones. *Pareja con tenedor* nos trae a la memoria las obras del teatro del absurdo con su humor negro. Se trata del diálogo de una pareja durante una cena romántica en un apartamento privado. El hombre pide con toda seriedad a la mujer que le permita hincarle el tenedor. La mujer, indignada, se siente incapaz de creerlo, ni siquiera imaginar tal petición. En la escena conviven la risa y el horror. En *La número 17* nos encontramos en escena con una mujer al teléfono que le habla a su interlocutor como si fuera un hombre. Al final de la obra descubrimos que se trata de la reproducción de una conversación telefónica en la que la mujer pronuncia las palabras que el

marido le dijo por teléfono para reconciliarse con ella después de haberla maltratado.

3.1 3.1 Temática

En las tres piezas cortas en cuestión, Jesús Campos García promueve una temática de marcada intención crítica. “El dramaturgo también subvierte y deconstruye las realidades sociales firmemente establecidas e inmunes a la crítica directa” (Gutiérrez Álvarez, 2012: 37). La temática planteada en estas piezas breves es diversa, se traduce en una coexistencia de problemas sociales y privados tales como la soledad, la incomunicación del hombre moderno y el papel que ejercen hoy en día los medios de comunicación y que invade nuestra vida. Aunque son de temática variada, las tres giran en torno a un fenómeno común abordado desde tres lugares diferentes: la violencia de género.

Jesús Campos García ve que, aunque sea tergiversada, modificada o violentada, “la realidad y solo la realidad es el referente obligado de la ficción y la clave de la comunicación entre receptor y creador” (2001a:3). La violencia contra las mujeres en todas sus formas es la violación de derechos humanos más intensa y transversal, está en todos los países, culturas y clases sociales. No es un fenómeno exclusivo a la sociedad

española³, sino que es muy frecuente en todo el mundo y afecta a un gran número de personas. La violencia no es sólo, como aparentemente se entiende, matar o maltratar, reprimir, hacer sufrir, sino que también es todo lo que causa un daño físico o psicológico.

La violencia de género en el ámbito doméstico constituye el tema principal del entremés *La número 17*. Al ver o leer la obra, desde el primer momento nos sentimos confundidos al ver a una mujer que mantiene una conversación telefónica hablando en primera persona masculina del singular. Cuando llegamos al final, se aclara todo. Berta Muñoz comenta que la violencia que aparece en *La número 17* está próxima 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 lo previsible en un texto realista (Muñoz Cáliz, 2007: 9). Se trata de la historia de una mujer que sufre continuos maltratos por parte de su esposo que no para de justificar el uso de la violencia contra su mujer echándole la culpa a ella: “Luisa.- Se me fue la mano. / Su interlocutor.- [...] / Luisa.- Sí, se me fue la mano. Eso le puede pasar a cualquiera. Además, si no me tocaras las narices...” (*La número 17*: 2). Aquí el

³ Según la Organización de Amnistía Internacional, desde el 1 de enero de 2003 hasta el 21 de abril de 2017, 890 mujeres han sido asesinadas en España. A esta cifra habría que sumar otras muertes de mujeres provocadas por actos criminales cometidos por hombres, no contabilizadas en las estadísticas. (Véase <http://www.es.amnesty.org/en-que-estamos/espana/violencia-contra-las-mujeres/>).

hombre considera sus actos violentos una reacción normal ante las provocaciones de su mujer, negando su maltrato incluso en las situaciones en las que golpea a su esposa: “Luisa.- Un par de bofetadas. ¿A eso le llamas tú malos tratos? Pues no has visto tú tele ni ná” (La número 17: 2). El marido no se siente culpable porque a su esposa se le haya roto el brazo al caerse después de haber recibido un fuerte golpe. Está completamente convencido de que sus actos son correctos y que son por el bien de toda la familia: “Luisa.- Pues para que lo sepas: dos buenas bofetadas a tiempo pueden salvar un matrimonio” (La número 17: 3).

Con esta obra, Campos García vuelve sobre la situación de la opresión de la mujer. Para él, la función del dramaturgo en la sociedad contemporánea es la de escuchar y observar con atención la época en la que vive y el mundo que le rodea. La violencia está muy presente en el teatro español actual. Wilfried Floeck comenta: “La violencia es el tema central del teatro español contemporáneo, pero no se trata tanto de la represión política o social, sino más bien de explosiones de violencias privadas e interpersonales” (2004: 49).

La modelación de la realidad en el teatro se ha vuelto más dura y más brutal, lo que por supuesto puede ser interpretado como una consecuencia de la violencia creciente en la sociedad y su constante transmisión a través del cine y la televisión. Esto está presente en la obra

cuando la mujer le informa a su marido que ha visto en la televisión que 16 mujeres han sido asesinadas por sus parejas en lo que va de año:

Luisa.- ¡Y a mí qué me cuentas con que hayan matado a dieciséis? ¡Quién ha matado a dieciséis? ¡Dónde han matado a dieciséis? ¡Cuándo han matado a dieciséis? / Su interlocutor.- [...] / Luisa.- Sí, sí, de la tele, o a ver si no de qué esa forma de hablar. Violencia de género. ¡No te jode! A quién se le diga... (La número 17: 3).

El autor no se conforma con el hecho de referirse a la violencia de género que afecta a la sociedad en general y a la familia en particular, sino que va más allá para plantear las consecuencias de estos actos brutales, como es el caso de Luisa, que haya vuelto a casa y al final, en otra discusión con su marido, éste haya perdido el control y la haya asesinado. Así, Luisa nos cuenta que es la mujer 17 de la lista de mujeres asesinadas por sus parejas en lo que va de año:

Luisa.- Fue lo que me dijo. (Pausa.) Eso fue lo que me dijo... cuando me llamó a casa de mi madre. Sí, eso dijo, y quince días después... fue un mal golpe, sin querer; ya saben cómo son estas cosas. Discutes, te calientes (...) El caso es que mi nombre, quién lo iba a decir, ahora está en una lista con el número diecisiete (La número 17: 7).

Es aquí en las últimas líneas de la obra donde se esclarece toda la situación: se trata la escenificación y reproducción de las últimas palabras

del esposo de Luisa. El dramaturgo hace que la protagonista habla estando muerta y representa el papel de su marido, su asesino. Con estas palabras tan expresivas el autor nos hace sentir el dolor y sufrimientos de la mujer víctima de la violencia de género

En Pareja con tenedor, la violencia se presenta a través del sadismo del personaje masculino. En esta pieza se produce una desconcertante mezcla de crueldad y humor al encontrarse en escena a un hombre que le pide a su pareja con extrema educación permiso para hincarle el tenedor: “Perdona, cariño. ¿Te importa si te hinco el tenedor?” (Pareja con tenedor: 1). Como es bien sabido, la personalidad sádica utiliza la violencia y la crueldad para disfrutar con el sufrimiento físico o psicológico de las personas: “ÉL: Me apetece. Puede resultar extraño, lo sé; pero es lo que me apetece. / ELLA: No lo puedo creer. Pero... ¿Pero cómo puedes siquiera imaginar un disparate así? / ÉL: Me apetece. ¿Qué quieres? Y no sé a qué viene tanto aspaviento.” (Pareja con tenedor: 1). Los sádicos están a la búsqueda permanente de una persona en quien poder descargar su violencia y su agresividad. Muchas veces los sádicos adoptan esa actitud como respuesta a la violencia que ellos mismos padecieron. De esa manera buscan una compensación por haber sido víctimas de alguna forma de crueldad.

En El famoso, la violencia aparece como pretexto de la trama. Una mujer famosa vende exclusivas de los malos tratos que recibe:

“PEDORRÍTA: (...) y yo, de mis bófetas particulares, no tengo por qué darle explicaciones a nadie. / EL GUARRIÑAS: Que te crees tú eso; tú eres una mujer pública, y las bofetadas que te den en un lugar público son de dominio público, y el público tiene derecho a saber.” (El famoseo: 2).

De esta forma, se nota que el autor aborda el tema de la violencia en estas tres piezas como un fenómeno frecuente en todas las clases sociales. No es exclusiva de ambientes marginales ni de la gente con menos formación académica o cultural. Además, el hecho de que las piezas son cortas no impide al dramaturgo tratar un tema tan serio y tan frecuente como este. Se nota también que la violencia está presente en sus dos formas más frecuentes: la física (La número 17 y El famoseo) y la psicológica (Pareja con tenedor).

3.2 El humor como elemento dramático

Las distintas formas de comicidad y su función como medio de distanciamiento de los problemas cotidianos y como descarga para soportar el horror de la realidad juegan un importante papel en el teatro de los últimos años. “Se repiten escenas cómico-ingeniosas o grotesco-macabras que conforman un acentuado contraste con la oscura y violenta realidad de las obras y ayudan al espectador a soportarla (...) El humor se ha vuelto más macabro y negro” (Floeck, 2004: 53). Las influencias artísticas de autores

del teatro del absurdo como Ionesco⁴ y Beckett⁵ están muy presentes en el teatro breve –y por supuesto extenso- de Jesús Campos García. Para aligerar el peso dramático de la temática propuesta, el humor o el absurdo, generalmente una mezcla de ambos, se erigen como elemento fundamental de la composición de Pareja con tenedor, en la que el dramaturgo propone una ingeniosa parodia sobre el sadismo en las relaciones amorosas utilizando diálogos absurdos y humorísticos en una situación poco frecuente:

ÉL: Perdona, cariño. ¿Te importa si te hinco el tenedor? / ELLA: ¿Cómo dices? / ÉL: El tenedor / ELLA: Lo he oído perfectamente. / ÉL: No. Creía... pensé... como preguntabas... / ELLA: ¿Pero tú estás loco?(...) / ÉL: (...) Te lo estoy pidiendo en serio.

ELLA: ¿Pero qué pasa? ¿Es que eres un sádico? / ÉL: Sin insultar. ¿Eh? Que yo a ti no te he insultado. (Pareja con tenedor: 1-2).

La realidad irrumpe en esta escena humorística que roza lo grotesco con el absurdo, ya que el juego que se plantea en escena consiste en tratar con humor temas cotidianos que en principio son dramáticos. El autor acude al humor para presentarnos a un personaje en crisis, cuyas acciones

⁴ Eugène Ionesco es una de las grandes figuras del teatro del absurdo. Es un autor francés de origen rumano que combina un humor disparatado y cruel con situaciones de la vida cotidiana. Su obra *La cantante calva* es considerada iniciadora del teatro del absurdo.

⁵ Samuel Beckett, Premio Nobel de Literatura en 1969 y de nacionalidad irlandesa. Es autor de una de las obras más representativas del teatro del absurdo: *En attendant Godot*, o sea, *Esperando a Godot*.

nos resultan incomprensibles. El hombre aparece como una marioneta que provoca la comicidad por sus actos ilógicos. Éste es el resultado cuando el hombre le reprocha a la mujer que no entienda su petición: “ÉL: (Empuña el tenedor) Mira, con educación se puede pedir cualquier cosa. (Lo alza). / ELLA: ¡Suelta eso ahora mismo! / ÉL: (Alza el tenedor.) Solo una vez, ¿Vale? / ELLA: ¡Que lo sueltes, te he dicho!” (Pareja con tenedor: 2). El horror y la risa se apoderan del espectáculo y el lector o espectador en vez de percibir un diálogo tranquilo durante una cena romántica, se encuentra con un hombre hecho un pelele que pronuncia disparates amenazando a su pareja. El efecto cómico surge por medio de la trivialidad con la que actúa el personaje. Sus acciones despierten en nosotros, por lo ridículas y absurdas que parecen, una risa momentánea. Sin embargo, lo risible desaparece cuando nos damos cuenta de lo oscuro de su comportamiento:

ÉL: Dijiste que estabas dispuesta a sacrificarte por mí. Lo dijiste, ¿no? Y a la más mínima contrariedad, sólo porque la cosa no es de tu agrado.../ ELLA: Tío, que te vea un médico. Necesitas que te vea un médico. / ÉL: (...) Ahora, fíjate lo que te digo: me alegro de haber provocado esta situación. Mejor ahora que no después de formar una familia. / ELLA: Si, has tenido suerte de darte cuenta a tiempo. / ÉL: (...) Sois todas iguales. Mucho hablar, mucho hablar, y luego, a la hora de la verdad, nada. (Pareja con tenedor: 3).

Aquí el humor negro se convierte en un importante recurso dramático. Se basa en la búsqueda de la risa y de la carcajada a través de motivaciones concretas que en otras circunstancias podrían causar lástima y compasión en el ser humano. “La creación de la obra de Campos reinventa a cada paso la realidad, la acomoda a diferentes moldes técnicos y tonos, la transgrede, la parodia o la cuestiona, pero, de un modo u otro, siempre lo expresa.” (Gutiérrez Álvarez, 2012: 21).

En El famoseo también está muy presente el humor negro, pues la pieza se desarrolla en territorios próximos a la farsa, la comedia y el drama:

PEDORRÍTA: Yo es que las escaleras no las bajo, las ruedo. (Al GUARRIÑAS) y dile a mi Pedorro que mi ojo de luto me lo exclusivo yo, que ya está bien de querer vivir a costa de los ojos de una. / EL GUARRIÑAS: Pues la mujer del amigo del hermano del chófer, dijo ayer en la tele que a ti lo que te gusta es que te calienten la badana, y que luego te tiras desde el rellano para poderlo explicar mejor en comisaría.

(...) / PEDORRITA: Pues pa' que te enteres tú, y pa' que se entere toda España: la bofetá aquella, ni fue de promoción, ni la vendimos en exclusiva, que fue una bofetá que nos salió del alma.(...) / EL GUARRIÑAS: Pero yo lo que digo es que el fotógrafo, que casualmente estaba allá, dijo que el camarero que le avisó era amigo del primo del cuñado del chófer. (El famoseo: 2).

Este espectáculo nos provoca la risa por varios motivos, primero por el tono y la manera de hablar de los personajes, por sus actitudes, pero sobre todo por la aparente trivialidad del tema del que están hablando. Esto refleja

la mezquindad de dichos personajes que representan la manera de pensar de muchas personas hoy en día, que se interesen por cosas ajenas e intrascendentes.

Aunque el tema de La número 17 es muy duro y serio, pues se trata de una mujer asesinada por su marido, Jesús Campos García utiliza el humor negro como recurso dramático. Berta Muñoz comenta que 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 espectadores perplejos, que sólo al final del monólogo entienden lo que han presenciado (Muñoz Cáliz, 2007: 9).

Luisa.- Pues claro que te quiero. Si te pego es porque te quiero. Si no te quisiera, no te pegaría.

Su interlocutor: [...]

Luisa.- Sí, señor: “quien bien te quiere, te hará llorar”. (La número 17: 5).

La manera por la que Luisa ha reproducido las palabras que el marido le dijo nos puede provocar la risa. Sin embargo, ésta va desapareciendo conforme el monólogo transcurre dando lugar a un malestar provocado por la dureza de las palabras: “Luisa.- Te tengo dicho que no te pongas blusas transparentes. / Su interlocutor.- [...] / Luisa.- Me da igual lo que te diga tu hermana. / Su interlocutor.- [...] / Luisa.- Como si sale en cueros. Si el cornudo de su novio se lo permite, mira tú que a mí... ahora, que un poco de decencia, tampoco vendría mal” (La número 17: 2).El

humor negro da paso a la reflexión sobre el tono violento del personaje que empieza a adivinarse capaz de cualquier cosa. El dramaturgo ha encontrado la raíz de lo cómico en una realidad grotesca y distorsionada, y la risa que producen las situaciones se convierte en humor negro.

3.3 Personajes

La diversidad en las formas dramáticas de los entremeses de Jesús Campos García navega desde el realismo (La número 17) hacia la farsa y el absurdo (Pareja con tenedor y El famoseo). Los personajes de estas obras breves, como es lógico pensar, carecen de profundidad, no mantienen un perfil caracterizador: “A las figuras del teatro postmoderno (...) les faltan nombres, perfiles psicológicos, propiedades de carácter coherentes, y modos de comportamiento razonables, socialización y currículum vitae. Sobre todo les falta una identidad clara” (Floeck, 2004: 56).

En los entremeses aquí analizados, en los que la estructura discursiva se construye sobre un número de roles muy limitado, existen distintas categorías de personajes. A veces aparecen representados por pronombres, como es el caso de “ÉL” y “ELLA” en Pareja con tenedor. En La número 17, un personaje aparece con nombre propio, “LUIZA”, hablando por teléfono con un personaje tipo “SU INTERLOCUTOR”. En El famoseo, hay tres personajes, uno aparece con su nombre propio “Pedorríta”, y los otros dos con sus apodos “EL GUARRIÑAS” y “LA

GUARRELE”, palabras que no hemos podido averiguar su significado, pero por el contexto general de la obra, vemos que tienen una connotación peyorativa, quizás deriven o tengan que ver con la palabra “guarro/a”, que significa, según el Diccionario de la Real Academia Española, “persona grosera, sin modales, o persona sucia y desaliñada” (2001: 1171).

3.4 Acotaciones

Los personajes de estas obras breves no tienen historia detrás de ellos, aparecen poco definidos porque sus intervenciones son poco extensas y las acotaciones⁶ son escasas, teniendo en cuenta las funciones de este recurso teatral de explicar, describir y aclarar detalles relativos a los movimientos y acciones de los personajes en escena.

En La número 17, las acotaciones brillan por su ausencia. Sólo hay tres, una al principio de la obra para describir la situación: “Una mujer al teléfono” (La número 17:1); la segunda cuando la mujer termina la llamada “(Cuelga el teléfono)” (La número 17:6); y la tercera durante sus últimas palabras cuando aclara la situación después de colgar el teléfono “(Pausa)” (La número 17: 7). No hay más acotaciones que nos sirvan como lectores para saber más detalles del personaje y de sus acciones. Sin embargo, esto

⁶ Las acotaciones escénicas representan un texto de apoyo para el discurso de los diálogos, un intermediario entre el texto y el escenario, entre una situación, un referente posible y el texto dramático, entre la dramaturgia y el imaginario social de una época (Véase Gutiérrez Carbajo, 2013: 89).

no nos hace sentir que al texto le falte algo. Las explicaciones son suficientes para transmitirnos la información deseada. Por medio de las palabras que pronuncia Luisa, el dramaturgo ha tenido éxito en hacernos imaginar cómo es el personaje de su marido maltratador, de su carácter violento y su tono siempre alto y nervioso.

En El famoseo, también hay sólo tres acotaciones. La primera sirve para definir el drama y localizar las acciones: “Tertulia rosa en un plató de TV” (El famoseo: 1). Las otras dos sirven para señalar exactamente a quién de los personajes se dirige la palabra: “(Al GUARRIÑAS) (El famoseo: 1) y “(A PEDORRÍTA)” (El famoseo: 2). Aunque las acotaciones son de suma importancia cuando se trata de una obra cómica y muy cerca a la farsa, aquí la escasez de las acotaciones no ha obstaculizado que el texto provoque la risa del lector.

El tercer entremés Pareja con tenedor, aunque es el más breve de los tres, es el que más acotaciones contiene. Sirven para hacernos, como lectores, sentir el horror en el que vive el personaje femenino, ELLA, cuando el hombre quiere hincarle el tenedor: “(Empuña el tenedor)” (...) “(Lo alza)” (...) “(Alza el tenedor)” (...) “(Deja el tenedor)” (Pareja con tenedor: 2). En otras ocasiones, las acotaciones tienen como función expresar el movimiento y la localización del personaje: “(Levantándose de la mesa)” (...) “(Desde la puerta)” (Pareja con tenedor: 3). Y al final señalan cómo se termina la escena: “(Mutis de ÉL y gesto de preplejidad de ELLA.

Oscuro)” (Pareja con tenedor: 3). De esta forma, se puede decir que el teatro de corta duración no contiene muchas acotaciones, debido a la brevedad del texto, sin embargo, es el dramaturgo, igual que hace en el teatro de más larga extensión, quien las emplea cuando es necesario.

3.5 Tiempo y espacio

En el mundo teatral, el ambiente de la obra se determina por el tiempo y el espacio, o sea, el marco en el que se desarrolla la obra, el lugar físico y el tiempo en el que se mueven los personajes. En los entremeses analizados, no se encuentra mención ninguna al tiempo: ni al tiempo aludido (tiempo total en el que se supone que se lleva a cabo el conflicto descrito en la obra), ni al tiempo dramático, (tiempo que transcurre desde que comienza hasta que termina la obra al momento de leerla o de verla representada).

En cuanto al espacio dramático, en El famoseo se encuentran referencias tanto al lugar geográfico como físico en que se sitúa la obra. Por medio de las acotaciones nos enteramos de que el lugar físico es “Un plató de TV” (El famoseo: 1), y el geográfico, España, por medio de las palabras de uno de los personajes: “Pues pa’ que te enteres tú, y pa’ que se entere toda España...” (El famoseo: 2). En Pareja con tenedor, el dramaturgo da al lector informaciones solamente sobre el lugar físico: “Un apartamento informal” (Pareja con tenedor” (Pareja con tenedor: 1). En cambio, La número 17 carece de cualquier indicación al lugar físico ni al geográfico, y

creemos que el autor lo ha hecho intencionadamente dada la universalidad del tema que aborda, ya que la violencia de género está presente en cualquier época o país e igual puede suceder en el ámbito privado que en lugares públicos.

3.6 Escenografía

La obra de Campos García está caracterizada por elementos y estrategias que subvierten las diversas formas dramáticas y rompen con los modos convencionales de la puesta en escena. Como hemos comentado anteriormente, en *El famoseo* se escenifica una entrevista a una famosa maltratada que vende la exclusiva de sus moratones. En el texto escrito no se encuentra información alguna relacionada con el decorado, sólo nos informa al principio de que la acción se sitúa en un plató de televisión. Sin embargo, Campos marcó como director 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 dudoso gusto, acorde con la estridencia de la situación (Muñoz Cáliz, 2007: 6). La número 17 se caracteriza por la ausencia de alardes escenográficos, que es un rasgo propio al género entremesil. En la escena, el espectador se encuentra con una mujer que está hablando por teléfono sin que haya nada más en el escenario. En *Pareja con tenedor*, tampoco hay alusiones a la decoración en el texto escrito. En la escena,

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 (Muñoz Cáliz, 2007: 8).

De esta forma, se nota que en los entremeses, debido a su brevedad y la acción fragmentaria, se emplea una escenografía mínima.

4. CONCLUSIONES

Después de haber leído sobre el teatro de Jesús Campos García, se puede afirmar que el compromiso del autor con el género teatral desde la presidencia de la AAT, gracias a su carácter batallador e incansable, ha logrado fomentar varias soluciones y alternativas para regenerar la escena española. El escritor se ha movido con paso firme en un mundo dramático que se mostraba hostil. Tras la lectura de varias obras del teatro breve del autor, se puede notar que realiza un teatro que transgrede sistemáticamente la visión que la sociedad española tiene sobre numerosos temas, utilizando procedimientos técnicos que destruyen las concepciones clásicas y convencionales del teatro contemporáneo. Además, su posición como creador, crítico, escenógrafo, actor y director ha hecho que su visión remueva todos los ámbitos del teatro, no sólo el textual, y fomente un acto teatral completo. Como se ha mostrado durante el análisis de tres entremeses suyos, el autor plantea en sus obras de corta duración grandes temas sociales

y universales, sin limitarse en un espacio geográfico único ni en un tiempo fijo. Emplea los recursos teatrales de una manera hábil y profesional concediendo a las acotaciones un papel primordial unas veces y haciéndolas escasas en otros momentos. La escenografía es muy sencilla y mínima, sin embargo, nos da la sensación de que estamos asistiendo una gran obra de teatro. La comicidad como rasgo propio de este teatro destaca por su plena presencia en los tres entremeses convirtiéndose en humor negro.

De acuerdo con los objetivos del presente trabajo, se puede afirmar que la brevedad de las piezas de corta extensión no significa absolutamente levedad, ni en la forma ni en el contenido. Su función no es entretener o hacer reír al público, sino que es un género caracterizado por una pluralidad de formas, temas, tonos y estilos, y es, sin duda alguna, una prueba más de que no se trata de obras subordinadas al teatro de mayor extensión, son piezas con mayúscula, con plena independencia. Su brevedad no es equivalente a la levedad, ya que estas mini escenas, sean dialogadas o monologadas, plantean problemas serios con una elaboración perfecta. Tratan cuestiones reales, actuales que nos tocan como lectores o espectadores. Con su comicidad nos hacen reír, pero se trata de un humor negro que nos hace luego contemplar nuestra situación vital y la trágica actitud del hombre postmoderno.

A nivel personal, me sentí atraída por este subgénero teatral como lectora e investigadora, pero también como profesora de literatura española

y de textos literarios. Estas obras sirven de perfecto material didáctico que, gracias a su brevedad, se ajustan al ritmo acelerado de nuestra vida; así, son leíbles fácil y rápidamente, y, al mismo tiempo, plantean escenas de la vida cotidiana, de protagonistas identificables con nuestra realidad y época. Es un teatro urbano, cuyos diálogos cortos y cuyo lenguaje coloquial, moderno y directo, se corresponden con el ritmo de vida postmoderno.

5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Brizuela, M. (2002), “Teatro español actual: «Paisajes de memoria» en la obra de Laila Ripoll, Itziar Pascual y García Morales”, Revista del Centro de Investigaciones Teórico-Literarias (CEDINTEL). Disponible en: <http://www.iai.spkberlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana/14-floek.pdf> [Consultado el 20 de octubre de 2017].

CAMPOS GARCÍA, J. (1996), “Las dictaduras prohíben, las democracias confunden”. Disponible en: <http://www.jesuscampos.com/pdf/26aciegas.pdf> [Consultado el 20 de octubre de 2017].

————— (2000), “Hacerse oír, hacerse entender”. Disponible en: <http://www.jesuscampos.com/textos/D19Hacerse.pdf> [Consultado el 20 de octubre de 2017].

——— (2001a), “La dramaturgia española contemporánea, un derecho de nuestra sociedad”. Disponible en:
<http://www.jesuscampos.com/textos/D26LaDramaturgia.pdf> [Consultado el 20 de octubre de 2017].

——— (2001b), “Con el cirio en la mano”, Drama (Revista de la Asociación de Autores de Teatro), Núm. 5. Disponible en
<http://www.aat.es/pdfs/drama5.pdf> [Consultado el 2 de noviembre de 2017].

——— (2001c), “Escribir sobre lo escrito”, Drama (Revista de la Asociación de Autores de Teatro), Núm. 6. Disponible en
<http://www.aat.es/pdfs/drama6.pdf> [Consultado el 2 de noviembre de 2017].

——— (2003), El famoseo. Disponible en:
<http://www.jesuscampos.com/pdf/44-el-famoseo.pdf> [Consultado el 15 de julio de 2016].

——— (2003), “Crisis personal y crisis colectiva en el origen de los procesos de creación”. Disponible en:
<http://www.jesuscampos.com/textos/D42Crisis.pdf> [Consultado el 20 de octubre de 2017].

——— (2004), “La larga sombra de la censura”. Disponible en:
<http://www.jesuscampos.com/textos/D43LalargaSombra.pdf> [Consultado el 22 de octubre de 2017].

———— (2005), Entremeses variados. Disponible en:
<http://www.jesuscampos.com/portadillasweb/entremeses.html> [Consultado el 17 de noviembre de 2016].

———— (2005), Pareja con tenedor. Disponible en:
<http://www.jesuscampos.com/pdf/A33-pareja-con-tenedor.pdf> [Consultado el 20 de julio de 2016].

———— (2005). La número 17. Disponible en:
<http://www.jesuscampos.com/pdf/40-la-numero-17.pdf> [Consultado el 20 de julio de 2016].

———— (2006), “Lo breve, si breve, no siempre es breve”.
Disponible en: <http://www.jesuscampos.com/textos/D56Lobreve.pdf>
[Consultado el 2 de noviembre de 2017].

DE LOS REYES, A. (1983). “Una lectura de diez obras del género chico mexicano del porfirismo. Disponible en:
http://www.analesiiie.unam.mx/pdf/54_131-176.pdf [Consultado el 25 de octubre de 2017].

FLOECK, W. (2004). “El teatro actual en España y Portugal en el contexto de la postmodernidad”, *Iberoamericana*, Núm. 14, Págs. 47-67.
Disponible en: <http://www.iai.spk->

berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana/14-floeck.pdf [Consultado el 20 de octubre de 2017].

GUTIÉRREZ CARBAJO, F. (2011). *Literatura española desde 1939 hasta la actualidad*, Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces.

——— (2013). *Teatro breve actual: Modalidades discursivas*, Barcelona: CLÁSICOS CASTALIA.

GUTIÉRREZ ALVÁREZ, R. M. (2012), *El teatro breve de Jesús Campos García*, TFM., Universidad de Oviedo.

KATONA, E. (2015). “Antología sobre el Teatro breve actual”, *Acta Hispánica*, Núm. 20, pp. 131-125. Disponible en http://acta.bibl.u-szeged.hu/36331/1/hispanica_020_131-135.pdf [Consultado el 20 de octubre de 2017].

MARTÍN, M. (2002). “Entrevista con Jesús Campos”. Ed. Digital. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: http://bib.cervantesvirtual.com/bib_autor/jesuscampos/pcuartonivel.jsp?conten=teatro_bibliografia [Consultado el 2 de noviembre de 2017].

MUÑOZ CÁLIZ, B. (2007). “Entremeses variados, de Jesús Campos García: parodia y recreación de un género teatral”. Disponible en: <http://www.xn--bertamuoz-r6a.es/artic/entremeses.pdf> [Consultado el 2 de noviembre de 2017].

——— (2012). “El teatro para niños y jóvenes de Jesús Campos”, *Anagnórisis*, Núm. 5. Págs. 85-113.

PÉREZ JIMÉNEZ, M. (2002). *Formas del teatro español actual: génesis y renovación en el período transitorio*, Universidad de Alcalá.

Disponible en:

https://dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/786/2002%20C1%20Formas%20_g%C3%A9nesis%20per%C3%ADodo%20transitorio_.pdf?sequence=1&isAllowed=y

[Consultado el 15 de noviembre de 2017].

PÖRTL, K. (Ed.), (1986), *Reflexiones sobre el Nuevo Teatro español*, Tübingen: Niemeyer.

——— *Diccionario de la lengua española* (2001), Madrid: Espasa-Calpe.

ROMERA, J. (2007). “Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI”, UNED. *Revista Signa*, Núm. 16, págs. 581’585. Disponible en:

https://www.researchgate.net/publication/266174190_TENDENCIAS_ESCENICAS_AL_INICIO_DEL_SIGLO_XXI [Consultado el 22 de noviembre de 2017].