

©Anagnórisis



©Los autores

©The authors

©Les auteurs

En portada: «Pieza del trimestre» (octubre-diciembre de 2012), por gentileza del [Museo Nacional del Teatro](#)

**F. Bixio y Cia (Buenos Aires)**

**Retrato de Edmond de Bries, imitador de estrellas**

Fotocromo. 142 x 75 cms.

Ca. 1920

En la última década del siglo XIX, la presencia masculina en los espectáculos de variedades era más bien escasa o prácticamente nula. Este suceso es algo extranísimo, si tenemos en cuenta que las variedades en España fueron casi una adaptación de las que se venía haciendo en Francia, allí artistas como Mayol, Polin, Wassor, Sinoël, Paulus, entre otros, competían por la fama con estrellas del sexo opuesto.

La aparición en los escenarios del transformista italiano Leopoldo Frégoli supuso para España un fuerte impulso en el salto a la escena de los hombres, pues si estaba mal visto dedicarse al espectáculo frívolo, una solución fácil era la de vestirse de mujer y hacer un número tan sicaléptico como el público esperaba desde el más profundo anonimato.

A principios del siglo XX fueron pocos los transformistas o imitadores de estrellas que brillaron en la escena española, sólo por mencionar unos pocos, destacaríamos a Robert Bertin, Antonio Alonso, Loperetti, Luisito Carbonell, Freddy, Derkas, Ramper, Puisinet, Genaro- el feo o Edmond de Bries.

Tanto **Edmond de Bries** como Manuel Izquiero, “Derkas”, fueron personajes muy populares. Incluso Lawrence Senelick los equipara a Bert Errol en Inglaterra o a Francis Ranault en los EE.UU. A pesar de todo, estos artistas que imitaban a estrellas, tanto en indumentaria como en la voz, no gozaron de mucho éxito y su presencia en los escenarios no duró mucho años.

Sin duda alguna, uno de los ejemplos más destacados de imitadores de estrella en España fue el cartagenero Asensio Marsal, “Edmond de Bries”, como bien queda reseñada en la interesante nota biográfica realizada por Álvaro de Retana:

*“Debutó en el teatro de la Encomienda de Madrid, anunciándose simplemente Marsal. Luego se puso Salmar, y, finalmente, Edmond de Bries.*

*Con este remoquete asombró por su artes y su lujo en España y las dos Américas. Ganó una verdadera fortuna, que derrochó alegremente en vestuarios y decorados. En algunas versiones femeninas, superaba a las estrellas imitadas.*

*Sin embargo, falleció tristemente, fané y descangayado, en Barcelona durante la guerra civil española. Arruinado física, económica y moralmente por una mala pasión. Si le hubieran paseado los rojos harbría tenido una muerte novelesca y correspondiente a su leyenda turbulenta; pero murió dentro de las más lastimosa vulgaridad, atendido por caritativos amigos de última hora. Sus plumas y tisúes, sus pedrerías y mantones de Manila confeccionados expresamente para él serán de inolvidable memoria en la Historia de las Variedades Hispanas”*



On cover: «Piece of the Month» (October-December 2012) [Museo Nacional del Teatro](#)

**F. Bixio and Cie (Buenos Aires)**  
**Portrait of Edmond de Bries, an imitator of stars**  
Photocrom. 142x 75 cms.  
1920

In the last decade of the 19<sup>th</sup> century, the male presence on variety shows was rather small or null. This event is something very strange, when you consider that the varieties in Spain were almost an adaptation of which was being done in France, there artists like Mayol, Polin, Wassor, Sinoël, Paulus, among others, competing for fame with opposite sex stars.

The appearance on stage of the Italian transformist Leopoldo Frégoli meant for Spain strong momentum to the scene of the men, as if it was frowned upon to engage in frivolous entertainment, an easy solution was to dress as a woman and make a number so obscene as the public expected from the deepest anonymity.

In the early 20<sup>th</sup> century there were few transformists or impersonators stars that shone in the Spanish scene, just to mention a few, we highlight Robert Bertin, Antonio Alonso, Loperetti, Luisito Carbonell, Freddy, Derkas, Ramper, Puisinet, Genaro-the ugly or Edmond de Bries.

Both **Edmond de Bries** as Manuel Izquierdo, "Derkas," were very popular characters. Even Lawrence Senelick equates them to Bert Errol in England or to Francis Ranault in the U.S. Nevertheless, these artists imitating stars, both in clothing and in the voice, did not enjoy much success, and his presence on stage did not last long years.

Undoubtedly, one of the most prominent examples of star impersonators in Spain was Asensio Marsal of Cartagena, "Edmond de Bries", as has been clearly outlined in the interesting biographical note by Álvaro Retana:

*“Debutó en el teatro de la Encomienda de Madrid, anunciándose simplemente Marsal. Luego se puso Salmar, y, finalmente, Edmond de Bries.*

*Con este remoquete asombró por su artes y su lujo en España y las dos Américas. Ganó una verdadera fortuna, que derrochó alegremente en vestuarios y decorados. En algunas versiones femeninas, superaba a las estrellas imitadas.*

*Sin embargo, falleció tristemente, fané y descangayado, en Barcelona durante la guerra civil española. Arruinado física, económica y moralmente por una mala pasión. Si le hubieran paseado los rojos harbría tenido una muerte novelesca y correspondiente a su leyenda turbulenta; pero murió dentro de las más lastimosa vulgaridad, atendido por caritativos amigos de última hora. Sus plumas y tisúes, sus pedrerías y mantones de Manila confeccionados expresamente para él serán de inolvidable memoria en la Historia de las Variedades Hispanas”*

En couverture: «Pièce Mois» (octobre-décembre 2012) del [Museo Nacional del Teatro](#)

**F. Bixio y Cia (Buenos Aires)**

**Portrait d'Edmond de Bries, imitateur de célébrités**

Photochrome 142x 75 cms.

1920

Dans la dernière décennie du XIXe siècle, la présence masculine dans les spectacles de variétés était plutôt faible, voire nulle. Cet événement est quelque chose de très étrange, quand on sait que les variétés en Espagne étaient presque une adaptation de ce qui se faisait en France, des artistes comme Mayol, Polin, Wassor, Sinoël, Paulus, entre autres, étaient en compétition pour la gloire avec des célébrités du sexe opposé.

L'apparition sur scène du transformiste italien Leopoldo Frégol a signifié pour l'Espagne un fort élan pour fomentier la présence des hommes sur scène, comme s'il était mal vu de se livrer à des divertissements frivoles, une solution facile était de s'habiller comme une femme et faire un numéro aussi obscène que le public attendait dans le plus profond anonymat.

Au début du XXe siècle, il y avait peu de transformistes ou d'imitateurs de célébrités qui brillaient dans la scène espagnole, pour n'en citer que quelques-uns, nous soulignons Robert Bertin, Antonio Alonso, Loperetti, Luisito Carbonell, Freddy, Derkas, Ramper, Puisinet, Genaro-le laid ou Edmond de Bries.

Autant **Edmond de Bries** comme Manuel Izquierdo, « Derkas », étaient des personnages très populaires. Même Laurent Senelick les équivaut à Bert Errol en Angleterre ou à Francis Ranault aux Etats-Unis. Néanmoins, ces artistes, qui imitaient des célébrités, à la fois dans les vêtements et dans la voix, n'ont pas profiter beaucoup du succès et leur présence sur scène n'a pas duré de longues années. Sans aucun doute, l'un des exemples les plus marquants imitateurs de célébrités en Espagne était le Carthaginois Asensio Marsal, « Edmond de Bries », comme l'a clairement indiqué dans l'intéressante note biographique écrite par Álvaro Retana:

*“Debutó en el teatro de la Encomienda de Madrid, anunciándose simplemente Marsal. Luego se puso Salmar, y, finalmente, Edmond de Bries.*

*Con este remoquete asombró por su artes y su lujo en España y las dos Américas. Ganó una verdadera fortuna, que derrochó alegremente en vestuarios y decorados. En algunas versiones femeninas, superaba a las estrellas imitadas.*

*Sin embargo, falleció tristemente, fané y descangayado, en Barcelona durante la guerra civil española. Arruinado física, económica y moralmente por una mala pasión. Si le hubieran paseado los rojos harbría tenido una muerte novelesca y correspondiente a su leyenda turbulenta; pero murió dentro de las más lastimosa vulgaridad, atendido por caritativos amigos de última hora. Sus plumas y tisúes, sus pedrerías y mantones de Manila confeccionados expresamente para él serán de inolvidable memoria en la Historia de las Variedades Hispanas”*

**TEATRO BREVE: DEL ENTREMÉS AL HAPPENING**  
**SHORT PLAYS: FROM ENTREMÉS TO HAPPENING**  
**PIÈCES DE THÉÂTRE COURTES: DE L'ENTREMÉS À L'HAPPENING**

- BLANCA SANTOS DE LA MORENA Y MANUEL PIQUERAS FLORES  
 Cervantes y el teatro breve más allá de la representación:  
 un entremés intranovelesco en *La ilustre fregona*  
 Cervantes and short theatre beyond the representation:  
 an intra-noveslic entremés in *La ilustre fregona* 6-17
- GLENDY Y. NIETO-CUEBAS  
 Inversión y alteración de las normas sociales en tres entremeses  
 de brujas: *Entremés famoso de las brujas* (A. Moreto), *Las brujas*  
*fingidas y berza en boca* (anónimo) y *Entremés de las brujas*  
 (F. de Castro)  
 Inversion and alteration of social norms in three witchcrafts entremeses: *Entremés*  
*famoso de las brujas* (A. Moreto), *Las brujas fingidas y berzas en boca* (anonymous)  
 and *Entremés de las brujas* (F. de Castro) 18-38
- ANA PRIETO NADAL  
 El teatro breve de Lluïsa Cunillé  
 Lluïsa Cunillé short plays 39-71
- SUSANA BÁEZ AYALA  
 El teatro breve e hipertextual en los albores del siglo XXI  
 The short and hypertext drama in the early 21th century 72-95
- MISCELÁNEA / MISCELLANEA**
- ESTEFANÍA GONZÁLEZ VÉLEZ  
 Festival Internacional de Teatro de Manizales.  
 ¿Proyecto de ciudad?  
 The Manizales International Theater Festival. A City Project? 97-116
- RESEÑAS: «EN PRIMERA FILA» /REVIEWS: «FRONT ROW»/  
 CRITIQUES: «EN PREMIÈRE FILE»**
- LIBROS/ BOOKS/ LIVRES**
- Joan Oleza: *From Ancient Classical Modern to Modern*  
*Classical: Lope de Vega and the New Challenges of*  
*Spanish Theatre*  
 GUILLERMO GÓMEZ SÁNCHEZ-FERRER 118-124

## ESPECTÁCULOS/ SPECTACLES

Un viaje entretenido por los últimos montajes de teatro breve barroco en la CNTC: *Loa para la comedia de Un bobo hace ciento*, *Entremeses barrocos*, y *Las gracias mohosas* (cía. Teatro del Velador)

ANTONIO GUIJARRO-DONADIÓS

125-132

**Cervantes y el teatro breve más allá de la  
representación: un entremés intranovelesco en  
*La ilustre fregona***

Blanca Santos de la Morena  
Universidad Autónoma de Madrid  
[blanca.santos1710@gmail.com](mailto:blanca.santos1710@gmail.com)

Manuel Piqueras Flores  
Universidad Autónoma de Madrid  
[manuel.piquerasflores@gmail.com](mailto:manuel.piquerasflores@gmail.com)

**Palabras clave:**

Chacona, Miguel de Cervantes, baile entremesado, teatro impreso, comedias en prosa.

**Resumen:**

En este trabajo analizamos un baile introducido en la novela ejemplar *La ilustre fregona*. Proponemos que este baile tiene características formales, temáticas y funcionales propias del entremés. Además, lo relacionamos con el contexto editorial de principios del siglo XVII, cuando se comenzaron a publicar no solo textos de comedias, sino también de entremeses.

---

**Cervantes and short theatre beyond the representation:  
an intra-novelistic entremés in *La ilustre fregona***

**Key Words:**

Chaconne, Miguel de Cervantes, *entremés* dance, printed theater, prose comedias.

**Abstract:**

In this essay we analyze a dance represented in the exemplary novel *La ilustre fregona*. We propose that this dance has formal, thematic and functional characteristics that are typical of the *entremés*. Moreover, we relate it to the context of publishing in the early seventeenth century, when texts not only of comedias but also of *entremeses* were beginning to be printed.

---

Es bien sabido que Cervantes mostró una importante preocupación por el mundo del teatro. A juzgar por los datos de los que disponemos, en la primera etapa de su producción literaria (que hay que situar en los años ochenta del siglo XVI) su principal ocupación fue la de dramaturgo. Hasta once títulos suyos nombra el autor en la *Adjunta al Parnaso* (1614) [Cervantes, 1972: 182-183]. Deja caer además, en su diálogo con Pancracio de Roncesvalles, que hay «otras muchas» que no recuerda [Cervantes, 1972: 183]. Un año después, en el prólogo a las *Ocho comedias y ocho entremeses*, nos cuenta lo siguiente:

Mostré, o, por mejor decir, fui el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales al teatro, con general y gustoso aplauso de los oyentes; compuse en este tiempo hasta veinte comedias o treinta, que todas ellas se recitaron sin que se les ofreciese ofrenda de pepinos ni de otra cosa arrojadiza; corrieron su carrera sin silbos, gritas ni barahúndas. Tuve otras cosas en que ocuparme; dejé la pluma y las comedias [Cervantes, 1998: 12].

Haya o no en estas palabras algo de exageración, y aunque no conservemos más que dos comedias –a lo sumo tres<sup>1</sup>– de esta época, lo cierto es que más allá de *La Galatea*, el joven Cervantes es fundamentalmente un dramaturgo, y no precisamente un dramaturgo fracasado. De hecho, sabemos gracias al trabajo de Esquerdo Sivera (1981) que la obra teatral más estimada por el propio autor, una comedia de capa y espada llamada *La Confusa* (Cervantes, 1972: 183), seguía en el repertorio de un autor aún en 1627. Tal éxito contrasta con la tibia aceptación que tuvo *La Galatea*. La novela pastoril gozó de tres ediciones en vida de Cervantes (Alcalá 1585; Lisboa; 1590 y París, 1611), pocas no ya en comparación con el fenómeno editorial que representó la *Diana* de Montemayor, sino con la *Diana enamorada* Gaspar Gil Polo o con la *Arcadia* de Lope, la obra del Fénix con más reimpresiones en el XVII. Por otro lado, Cervantes

<sup>1</sup> Nos referimos, claro está, además de a la *Numancia*, a *Los tratos de Argel*, a *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*, atribuida a Cervantes por Stefano Arata, 1992.



seguramente tuvo cierta importancia en la creación del Romancero nuevo («yo he compuesto romances infinitos» [IV, v. 40], dirá en el *Parnaso*). Y es que, como la de tantos otros autores en esta época, su literatura, a excepción de *La Galatea*, no se liga a la difusión impresa, sino a la manuscrita o a la oral. Pero como los romances circulaban de forma anónima y no se pagaban, es de suponer que los ingresos económicos de don Miguel como literato debían de proceder sobre todo de vender sus textos a los autores de comedias.

Basten estas líneas para incidir en un solo hecho: el primer Cervantes escritor fue, en gran medida, un hombre de teatro. El agri dulce retorno a la pluma es bien conocido: por un lado, el autor es incapaz de llevar a escena sus nuevas comedias; por otro, con el *Quijote* de 1605 vivirá su primer gran éxito. Cuánto quedaba del joven dramaturgo en el viejo narrador es una incógnita, pero no parece difícil suponer que su experiencia en el mundo del teatro influyera en el resto de sus obras<sup>2</sup>.

En un reciente trabajo [Piqueras, en prensa] señalábamos la posibilidad de que algunas de las *Ejemplares* tuvieran, en parte, una estructura dramática y espectacular. Partíamos del análisis de las danzas cantadas y bailadas en las *Novelas*, para demostrar que, al menos algunas de ellas, tenían no solo grandes parecidos formales con los géneros breves del teatro del Siglo de Oro (verso, música, mismo tipo de baile...), sino también funcionales. Como punto de partida, tomábamos el caso ampliamente conocido de *Rinconete y Cortadillo*, cuya estructura dramática fue apuntada ya por Casaldueiro [1969: 110] y desarrollada más tarde por Ynduráin [1966] y Varela [1968], para analizar después *El celoso extremeño*, *La ilustre fregona* y *La fuerza de la sangre*. Dejando a un lado esta última obra (cuyo elemento dramático-musical se sitúa al final) tanto *El celoso* [Cervantes, 2001: 357-358] como *La Fregona* [Cervantes, 2001: 402-407] contienen en el interior de su narración sendos fragmentos que recuerdan

---

<sup>2</sup> Para una visión más amplia de Cervantes como dramaturgo puede verse Piqueras, 2013, de donde tomamos algunas ideas para esta introducción.





extraordinariamente a un «baile entremesado» o un «entremés cantado» (por usar la terminología de Huerta Calvo [2001: 49]). Hay al menos dos parecidos que acercan ambos casos: la guitarra aporta el elemento instrumental y la honra de las mujeres que participan en el baile está puesta en entredicho. No obstante, si las coplas cantadas en *El celoso*:

*Madre, la mi madre  
guardas me ponéis,  
que si yo no me guardo,  
no me guardaréis.*<sup>3</sup>

[Cervantes, 2001: 357]

Condensan de forma fundamental el argumento, y en gran medida el planteamiento, no solo de la novelita, sino por extensión de otras muchas *Ejemplares*, el caso de *La ilustre fregona* tiene, sobre todo, implicaciones formales, como intentaremos demostrar.

Lo primero que hay que tener en cuenta es que los versos introducidos en *La fregona*, cantados por Lope Asturiano, y bailado por «mulantes y fregatrices [...] que llegaban a doce» [Cervantes, 2001: 407] se insertan en un conjunto poético-musical más amplio, pues poco después se oye la voz de un hombre que canta a lo lejos «con tan maravillosa y suave armonía, que los dejó suspensos y les obligó a que escuchasen hasta el fin» [Cervantes, 2001: 407]. En total, hablamos de unos 150 versos que, si bien no son consecutivos desde el punto de vista de la acción (hay intercalada una trifulca entre los mozos del mesón y el hombre embozado que interrumpe a Lope) sí que prácticamente lo son desde el punto de vista de la lectura. Constituyen, para el lector, un remanso, un contrapunto presente no solo en la mayoría de las obras narrativas de Cervantes sino también del resto de autores del Siglo de Oro. Es una característica propia del nacimiento de las formas narrativas del XVI, pero que se relaciona también con un destinatario acostumbrado a la *variatio*, no solo en las novelas sino también en el teatro. Ahora bien, además de estos elementos, relacionados

<sup>3</sup> Que el propio Cervantes utiliza en *La entretenida*, en el marco de un entremés metateatral.



solo indirectamente con el teatro, ¿hay otros motivos para hablar de entremés intranovelesco?

Como hemos dicho, los elementos musicales recuerdan a un baile entremesado. En primer lugar, el tipo de baile, una chacona, remite directamente al género menor. Junto con la zarabanda, la chacona era considerada uno de los bailes más lascivos, por lo que se reservaba para el teatro breve, quedando para el teatro mayor aquellas danzas tenidas por honestas. De hecho, en el mismo romance, el estribillo da a entender el carácter de la chacona: «*el baile de la chacona / encierra la vida bona*». Ahora bien, hay que tener en cuenta la distinción entre el «baile –suma de danza y letra–» y «baile dramático o entremesado: acción por medio de unos personajes; no narración por medio de la música» [Huerta Calvo, 2001: 59]. Aplicando en el sentido estricto la definición del crítico, estaríamos en este caso ante una narración por medio de la música, y por tanto, ante un baile. No obstante, hay que tener en cuenta que Lope Asturiano indica a los personajes cómo moverse, cómo entrar y salir de un escenario improvisado. De hecho es esta la condición que pone cuando le ruegan que cante:

De tal manera tocaba la guitarra Lope, que decían que la hacía hablar. Pidiéronle las mozas, y con más ahínco la Argüello, que cantase algún romance. Él dijo que como le bailasen al modo como se canta y baila en las comedias, que le cantarían, y que para que no lo errasen, que hiciesen todo aquello que él dijese cantando, y no otra cosa. [Cervantes, 2001: 402]

Y son estas instrucciones dramáticas las que constituyen la primera parte del romance. Valgan como ejemplo algunos versos:

Salga la hermosa Argüello [...]
 y haciendo una reverencia
 dé dos pasos hacia atrás.
 De la mano la arrebaté
 el que llaman Barrabás [...]

Salga la más carigorda
 en cuerpo y sin devantal.
 Engarráfela Torote



y todos cuatro a la par,  
Con mudanzas y meneos  
den principio a un contrapás  
[Cervantes, 2001: 402-403]

Después, el romance se convierte en una descripción de la chacona. En definitiva, la acción no rebasa nunca los límites del propio baile. No hay, en principio, razones para considerar este fragmento como un «baile entremesado». No obstante, no puede dejarse de lado que el elemento representativo es innegable. Es un verdadero guión teatral, pero que no hace referencia a aquello que deben decir los personajes en escena, sino a aquello que deben hacer (es decir, a aquello que quedaba al margen del dramaturgo en el Siglo de Oro).

Por otra parte, sin salir del mundo ficticio creado *ad hoc*, se definen también en el propio romance los atributos físicos de algunos de los personajes que actúan en el improvisado escenario. De esta forma, la Argüello es «hermosa» pero también «moza una vez y no más», mientras que la segunda mujer que sale al baile es «de las dos mozas gallegas / que en esta posada están», «la más carigorda». Además, de esta misma moza, se indica que salga «en cuerpo y sin devantal». Es decir, con unas brevísimas palabras, Lope Asturiano da también indicaciones acerca del vestuario dramático.

Obviamente, la extraña creación de Cervantes tiene implicaciones dramáticas, pero también narrativas. En primer lugar, el narrador principal ha cedido su voz a Lope. Sin embargo, mediante el imperativo, la función de Lope no es la de contar lo ya sucedido, sino la de hacer posible que suceda lo que expresa con palabras. El tiempo de lo narrado se solapa con el tiempo de la narración, llegando incluso a superarlo. No cabe duda de que es un recurso que Cervantes utiliza para que el lector pueda ser consciente de lo que sucede dentro de la novela. La experiencia del que lee se acerca de este modo a la experiencia del que oye y ve. El baile sucede directamente ante él, del mismo modo que la acción del teatro tiene lugar en presente. Como hemos visto, hay entradas individuales en escena, así como de pasos



de baile, pero también indicaciones de entradas colectivas «entren, pues, todas las ninfas / y los ninfos que han de entrar» y de acompañamiento musical: «requieran las castañetas» [Cervantes, 2001: 404]. Por último, siempre dentro del propio romance, hay un juicio estético del propio Lope Asturiano:

Todos lo han hecho muy bien,  
no tengo qué les rectar,  
santíguense, y den al diablo  
dos higas de su higueral

El lector tiene ante sí un elemento más con el que hacerse una idea completa del baile. Sin embargo, no es menos cierto que si no conoce la chacona difícilmente podrá imaginarse la escena. En este sentido debemos entender el resto del romance. Se produce aquí un cambio de tema: Lope deja de dar instrucciones sobre cómo bailar y comienza a hacer una descripción del tipo de baile. Es un cambio de discurso que además viene acompañado de un cambio de música. El propio Asturiano nos dice:

Cambio el son, divina Argüello,  
más bella que un hospital,  
pues eres mi nueva musa,  
tu favor me quieras dar  
[Cervantes, 2001: 404-405]

Hay dos elementos que indican el final de la primera parte: el cambio de son y la nueva alusión a la Argüello –la primera había sido al principio del baile –, de manera que se cierra un periodo y se abre otro. Y justo después de estos versos, Cervantes coloca el estribillo que servirá de guía al resto del poema, citado ya anteriormente: «el baile de la chacona / encierra la vida bona».

Como decíamos, el lector puede reproducir de esta manera en su mente el tipo de baile que están llevando a cabo los protagonistas de la novela. Ahora bien, hemos de atribuir al contenido del romance una segunda función que nos vincula al mundo del teatro, y en concreto, al del entremés.



Generalmente, el teatro breve era el territorio propicio para tratar los mismos temas que las comedias (especialmente el amor y el honor) desde una óptica inversa. En palabras de Ignacio Arellano:

Constituye el entremés otro de los extremos lúdicos del teatro aurisecular, mundo diferente de la comedia seria; no habrá restauraciones del caos, sino aceptación alegre del caos, que el público observa desde la distancia cómica. La óptica jocosa lo domina todo, todos los personajes están inmersos en la ridiculización. [Arellano, 2002: 661-62]

Pues, bien, como hemos indicado ya, la chacona era un baile con connotaciones claramente lascivas, y lo cierto es que Cervantes da buena muestra de ello. En primer lugar, los participantes (sobre todo las damas) son de dudosa reputación. Paradigmático es el caso de la Argüello y del verso con que es definida: «moza una vez, y no más», en el que el término moza significa a la vez joven y virgen, por lo que se dice que no es ya ni una cosa ni la otra. La Argüello, como veíamos, es además «musa» de Lope Asturiano, término que no solo tiene un marcado carácter irónico, sino también anfibológico, pues en germanía equivale a ‘prostituta’.

Después, Cervantes se valdrá del romance para desarrollar las características del entremés desde una perspectiva no práctica sino teórica:

El brío y la ligereza  
en los viejos se remoja,  
y en los mancebos se ensalza  
y sobre todo se entona [...].

¡Qué de veces ha intentado  
aquesta noble señora [...]   
entrarse por los resquicios  
de las casas religiosas  
a inquietar la honestidad  
que en las santas celdas mora!

¡Cuántas fue vituperada  
de los mismos que la adoran!  
Porque imagina el lascivo  
y al que es necio se le antoja

*que el baile de la chacona*



*encierra la vida bona.*

[Cervantes, 2001: 405-406]

A través de la práctica y la teoría, Cervantes nos sitúa intencionalmente en las coordenadas del entremés (entendido el término ahora en sentido amplio), lo que nos lleva a preguntarnos si detrás de este romance cantado hay un significado que trasciende hacia el resto de la novela. Quizá el aspecto que más cabe señalar en este sentido es la no participación de Constanza, protagonista de la narración que da título a la obra. Se subraya así su capacidad para mantenerse al margen en un ambiente hostil, el del mesón, muy poco propicio para que la mujer guardara su virtud. Su actitud es del todo diferente a la otra Constanza de las *Ejemplares*, esto es, a la Preciosa de *La gitanilla*, que baila incluso zarabandas [Cervantes, 2001: 29], danza de connotaciones tan negativas, al menos, como la chacona<sup>4</sup>, y que sin embargo es al menos tan virtuosa como la ilustre Fregona. En nuestra novela, Constanza contrasta con las mozas del mesón. Ella trae al lector el mundo habitual de las comedias, es decir, del teatro mayor, donde el honor era el principal motor. La Argüello y sus compañeras, como hemos visto, evocan el mundo habitual del entremés. Por tanto, el baile actúa como contrapunto de la narración, no solo desde un punto de vista formal (interrupción de la acción e intercalación de poesía en la prosa), sino también argumental y temático. De esta forma, la relación entre el baile y la novela se constituye en términos similares a la relación entre una comedia y su entremés.

La introducción del baile cantado en *La ilustre fregona* acerca al entremés al terreno de la lectura. El experimento de Cervantes hay que situarlo en un ámbito muy concreto: el desarrollo de un incipiente mercado editorial de comedias y textos dramáticos, bien para ser leídos, bien para ser dramatizados o representados. Como bien indica López Martín, el volumen de *Doze comedias famosas, de quatro poetas naturales de la insigne y*

---

<sup>4</sup> Para las relaciones entre la *Gitanilla* y *La ilustre fregona* conviene partir del concienzudo estudio de Rey Hazas en su introducción a la segunda, en Cervantes, 1997: XXI-XXII.



*coronada ciudad de Valencia*, del año 1609, y que ya incluía un entremés «podría ser el primero que incluye un entremés impreso» [2012: 5], seguido del volumen que se entendió como la *Primera parte* de comedias de Lope: *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio. Recopiladas por Bernardo Grassa. Agora nuevamente impressas y emendadas, con doze entremeses añadidos*, también del año 1609. Después de esa fecha, y antes de las *Ejemplares*, se incluyeron entremeses solamente en la *Tercera parte de comedias* del Fénix (1612). Después de estos tres casos, los siguientes entremeses impresos fueron los del propio Cervantes (en 1615).

Por primera vez, al menos en la historia de la literatura española, se establecían fuertes lazos entre un espectáculo teatral establecido y la lectura, silente o colectiva. Cervantes fue consciente de ello y no solo por la publicación de sus *Ocho comedias y ocho entremeses*, motivada por circunstancias adversas. Antes de eso, reivindicaba en las *Ejemplares* la concepción de literatura como recreación y entretenimiento, vinculándola directamente al teatro. Y tampoco en este caso lo hizo solo de forma práctica, como hemos intentado demostrar en este trabajo, sino también desde una perspectiva teórica. El mismo camino que hemos intentado recorrer aquí se hace explícito en el volumen. Por un lado, la alabanza al mundo del teatro en *El licenciado Vidriera*:

También sé decir dellos [los comediantes] que en el sudor de su cara ganan su pan, con inllevable trabajo, tomando contino de memoria, hechos perpetuos gitanos de lugar en lugar y de mesón en venta, desvelándose en contentar a otros, porque en el gusto ajeno consiste su bien propio [...]. Y con todo esto son necesarios en la república, como lo son las florestas, las alamedas, y las vistas de recreación, y como lo son las cosas que honestamente recrean. [Cervantes, 2001: 293]

Por otro, la reivindicación de sus *Novelas* en términos extraordinariamente parecidos:

Sí que no siempre se está en los templos, no siempre se ocupan los oratorios; no siempre se asiste a los negocios, por calificados que sean. Horas hay de recreación, donde el afligido espíritu descanse. Para este



efeto se plantan las alamedas, se buscan las fuentes, se allanan las cuestas y se cultivan con curiosidad los jardines. [Cervantes, 2001: 18-19]

Como ya dijimos [Autor 1, en prensa], puede que Avellaneda no anduviera tan desencaminado al llamar a las *Novelas* de Cervantes «comedias en prosa» [Fernández de Avellaneda, 1972: 59]. Ahora bien, no hay que olvidar que lo que el escritor alcalaíno equipara con sus narraciones, en su función recreativa, es la representación escénica total, y no solo el género mayor. Así pues, creemos que hay motivos más que suficientes para sostener que el baile introducido en *La ilustre fregona* tiene no solo forma de teatro breve, sino también equivalente función.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 2002.
- ARATA, Stefano, «*La conquista de Jerusalén*, Cervantes y la generación teatral de 1580», en *Crítico*n, 1992, num. 54, 9-112.
- CASALDUERO, Joaquín, *Forma y sentido de las novelas ejemplares*, Madrid, Gredos, 1969.
- CERVANTES, Miguel de, *La ilustre fregona / Las dos doncellas / La señora Cornelia*, Antonio Rey y Florencio Sevilla, eds., Madrid, Alianza Editorial, 1997.
- CERVANTES, Miguel de, *La entretenida*, Antonio Rey y Florencio Sevilla, eds., Madrid, Alianza Editorial, 1998.
- CERVANTES, Miguel de, *Novelas Ejemplares*, Jorge García López, ed., Barcelona, Crítica, 2001.
- ESQUERDO SIVERA, Vicenta, «Acerca de La Confusa de Cervantes» en Manuel Criado del Val, dir., *Cervantes su obra y su mundo: actas*





---

*del I Congreso Internacional sobre Cervantes (1978)*, Madrid, EDI-6, 1981, 243-248.

FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, Alonso, *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Fernando García Salinero, ed., Madrid, Castalia, 1972.

HUERTA CALVO, Javier, *El teatro breve en la Edad de Oro*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001.

LÓPEZ MARTÍN, Ismael, «Las colecciones de entremeses en el Barroco español», en *Castilla. Estudios de literatura*, 2012, núm. 3, 1-17.

PIQUERAS, Manuel, «Cervantes y sus enemigos desde una doble faceta: como poeta y dramaturgo en *La entretenida*, en *Anuario de estudios cervantinos*, 2013, núm. 9, 173-185.

PIQUERAS, Manuel, «La música como elemento constituyente de estructura dramática en las *Novelas ejemplares*», en *Artifara. Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, (en prensa).

VARELA, José Luis, «Sobre el realismo cervantino en *Rinconete*» en *Atlántida*, 1968, vol. 6, 434-449.

YNDURÁIN, Domingo, «*Rinconete* y Cortadillo: de entremés a novela» en *Boletín de la Real Academia Española*, 1966, vol. XLVI, 321-333.



**Inversión y alteración de las normas sociales en tres  
entremeses de brujas:**

***Entremés famoso de las brujas* (A. Moreto),  
*Las brujas fingidas y berza en boca* (anónimo) y  
*Entremés de las brujas* (F. de Castro)\***

Glenda Y. Nieto-Cuebas  
Ohio Wesleyan University  
[gynietoc@owu.edu](mailto:gynietoc@owu.edu)

**Palabras clave:**

Entremés, bruja, aquelarre.

**Resumen:**

En el presente estudio se analizará la inversión y alteración de las normas sociales que se manifiestan por medio de la apropiación de los mitos sobre brujas en los siguientes entremeses: *Entremés famoso de las brujas* (1654) de Agustín Moreto, *Las brujas fingidas y berza en boca*, obra de autor Anónimo (segunda mitad del s. XVII) y *Entremés de las brujas* (1742) de Francisco de Castro. Varios de los elementos asociados al mundo de las brujas que se encuentran en estas tres obras cortas son: voces acusadoras que señalan e incriminan la herejía de la bruja, el elemento mágico, vuelos nocturnos y el aquelarre. Los mismo provienen del folklore popular, tratados demonológicos e incluso relaciones de autos de fe, que solían presentar a la bruja como chupadora de sangre, caníbal, voladora y devoradora de hombres. Por medio de este análisis se busca contestar cómo estos autores transgreden las normas sociales por medio de mitos populares y la figura de la bruja. Con este objetivo se analizará de qué forma estas obras recrean el mundo de las brujas y a la vez logran controlar, aterrorizar y divertir por medio del desorden social que representan estos personajes y, por último, cómo estos entremeses exteriorizan un choque de dos discursos, uno que señala la otredad de las brujas y otro que las celebra en escena.

---

**Inversion and alteration of social norms in three witchcrafts  
entremes: *Entremés famoso de las brujas* (A. Moreto), *Las  
brujas fingidas y berza en boca* (anonymous) and *Entremés de  
las brujas* (F. de Castro)**

---

\*Parte de esta investigación fue posible gracias al generoso apoyo del programa de Cooperación Cultural entre el Ministerio de cultura español y universidades de los Estados Unidos.

**Key Words:**

Interlude, witch, Witches' Sabbath

**Abstract:**

This article analyzes the inversion and alteration of social norms as manifested through the appropriation of the myths about witches in the following plays: *Entremés famoso de las brujas* (1654) by Agustín Moreto, *Las brujas fingidas y berza en boca* (second half of the 17th Century) by and anonymous author, and *Entremes de las brujas* (1742) by Francisco de Castro. These plays portray several tropes associated with the world of the witches such as: acusatory voices that condemn the heresy of witches, spells and other magical events, night-flights and the Witches' Sabbath. These tropes come from popular folklore, demonological treatises and from detailed accounts of autos de fe; which usually portray witches as blood suckers and even as cannibals. This analysis seeks to answer how these authors use popular myths and the character of the witch to transgress the social norms imposed during the period in question; how these texts recreate the world of the witches; and how witch-like characters manage to control, frighten, and entertain the audience by representing disorder; and finally, how these *entremeses* embody the clash between two points of view: one that points out the otherness of witches and another that celebrates them through the stage.

---

Como ha notado Julio Caro Baroja, las burlas relacionadas a castigos, vergüenzas y vínculos familiares con brujas frecuentan la literatura española áurea en una época en que se tomaba en serio el asunto [1992: 136]. Las brujas no solo fueron estigmatizadas, juzgadas y humilladas públicamente, sino que dejaron su huella en obras de célebres dramaturgos como Agustín Moreto y Cabaña, Tirso de Molina y Lope de Vega, entre otros. En la segunda jornada de *De fuera vendrá* (1654) de Agustín Moreto, por ejemplo, el gracioso Chichón expresa:

Sepa su merce, que soy  
mas hidalgo, que vn torrezno:  
y si fue bruja mi madre,  
no tuue yo culpa dello,  
que ya por esso en Logroño  
la dieron su salmorejo.  
No he de parar mas en casa.

(vv. 826-832)

Se sugiere aquí que la madre de Chichón ha sido procesada en un auto de fe celebrado en Logroño. La broma subyace en la ambición de

---



ascenso social de un personaje de clase baja y quizá de linaje converso. El parentesco con la bruja, su madre, surge como objeto de burla y sitúa al personaje socialmente.

Por otro lado, en el tercer acto de la comedia *El melancólico* (1631), de Tirso de Molina, el personaje Carlín (un pastor) alude en dos ocasiones a la leyenda de que las brujas chupaban sangre humana: «[bruja] [q]ue chupa niños, y viejos» (v.660); «yo pienso / que es bruja que a chupar viene» (v.866-68). Esta alusión, en voz de un personaje cómico, se aleja del mundo espantoso, sombrío y mísero brujeril, que apunta a la inversión del mundo cristiano, y se convierte en una reiteración cómica<sup>1</sup>. Ciertamente, esta alusión en voz de un personaje cómico se aleja del mundo espantoso, sombrío y mísero que apunta a la inversión del mundo cristiano y se convierte en una que provoca risa.

Otra alusión humorística al mundo de las brujas se advierte en el segundo acto de *El galán Castrucho* (1614) de Lope de Vega, cuando el personaje Castrucho le dice a la vieja alcahueta Teodora:

Abre la puerta vejona,  
cara de mona,  
abre hechizera, bruja,  
la que estruja  
quantos niños ay de teta,  
por alcahueta  
onze vezes açotada,

<sup>1</sup> En la *Relación del Auto de fe de Logroño* (1610) se describe cómo las brujas de Zugarramurdi chupanban sangre de niños. En este documento se narra cómo las brujas aprietan fuertemente a los niños con las manos y usan alfileres y agujas con los que pinchan las cabezas, el espinazo y otras partes del cuerpo para chuparles la sangre, mientras el demonio les dice «Chupa y traga eso, que es bueno para vosotras; de la cual mueren niños, o quedan enfermos por mucho tiempo...» [1980: 809]. Según Julio Caro Baroja, «las brujas gallegas... eran grandes chupadoras de sangre (“meigas chuchonas”)» [1966: 134]. Por otro lado, José Manuel Pedrosa explica que algunos tratados demonológicos, avisos contra hechicerías, libros teológicos y místicos advirtieron contra las brujas chupasangres [2006: 2351]. Además, Juan Pineda documenta en los *Diálogos familiares de la agricultura cristiana* (1589) que las brujas chupan a niños y a personas mayores [1964: 64]. Según López Gutiérrez «[l]a creencia de que las brujas chupan sangre de los infantes... también está relacionada con la convicción de que la sangre joven sirve para remozar y prolongar la vida de los que ya han tenido una existencia dilatada, convicción que se remonta a la Antigüedad, como se refleja en las *Metamorfosis* de Ovidio...» [2012: 387].



y emplumada,  
[...]  
vas de noche con candelas,  
y las muelas  
quitas a los ahorcados,  
desdichados,  
q aun muertos no está seguros  
de conjuros  
(vv. 975-1011)

Castrucho utiliza las palabras «vejona,» «hechizera» y «bruja» a modo de insulto. Alude a su profesión de bruja y a los castigos otorgados por las autoridades inquisitoriales («onze vezes açotada y emplumada») y continúa mencionando algunas prácticas brujeriles difundidas por el folklore popular: extraer dientes de los ahorcados y volar en las noches<sup>2</sup>. Aquí la burla subyace en lo que se dice de la vieja alcahueta, además la recitación es utilizada como recurso de impacto teatral. Sin embargo, a pesar de la reiteración de la bruja como objeto de burla, existen obras literarias donde la bruja y su representación literaria desafían estos discursos. Este es el caso de los tres entremeses que se discutirán aquí: *Entremés famoso de las brujas* (1654) de Agustín Moreto, *Las brujas fingidas y berza en boca* (segunda mitad del s. XVII), obra de autor Anónimo y *Entremés de las brujas* (1742) de Francisco de Castro<sup>3</sup>. Los mismos comparten varios elementos asociados al mundo brujeril: voces censuradoras que señalan e incriminan la herejía de la bruja, el elemento mágico, vuelos nocturnos y el aquelarre. Así pues, el presente estudio busca contestar cómo estos autores transgreden las normas

---

<sup>2</sup> El historiador Henry Charles Lea explica que los vuelos de las brujas al aquelarre es una creencia antigua, heredada de los hindúes, judíos y de la cultura grecolatina. Esto fue considerado por la Iglesia como un vestigio del paganismo que debía ser reprimido. Antes del siglo XIV, fue denunciado como un error, inducido por el demonio, la creencia popular que dictaba que las mujeres malvadas volaban por los aires de noche bajo el dictamen de Diana y Herodías. Por lo cual los sacerdotes fueron enviados a sacar del error a los cristianos y a enseñarles que todo aquel que tomaba parte de estas excursiones nocturnas eran engañados por sueños inspirados por el demonio [Lea, 1906: 207-246].

<sup>3</sup> Véase el libro *Hechiceras y brujas en la Literatura Española de los Siglos de Oro* de Eva Lara Alberola. En el mismo se comenta minuciosamente dos de los entremeses aquí discutidos: *Entremés famoso de las brujas* (Moreto) y *Entremés de las brujas* (de Castro) [2010: 212-227].



sociales por medio de mitos populares y la figura de la bruja. Con este objetivo, se examinará de qué forma los autores recrean el mundo de las brujas y a la vez logran controlar, aterrorizar y divertir por medio del desorden social que representan estos personajes. Por último, se espera demostrar cómo estos entremeses exteriorizan un choque de dos discursos, uno que señala la otredad de las brujas y otro que las celebra en escena.

El entremés *Las brujas* de Agustín Moreto y Cabaña, en ocasiones ha sido confundido con un entremés de temática similar titulado *Las brujas fingidas y berza en boca*. María Luisa Lobato, autora del estudio y edición *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*, anota que esta obra fue atribuida a Moreto por Samuel Abraham Wofsy en su tesis doctoral *A Critical Edition of Nine Farces of Moreto*, leída en Wisconsin en 1927 [Moreto, 2003a: 106]<sup>4</sup>. La autoría de *Las brujas fingidas y berza en boca* sigue siendo desconocida. Sin embargo, Cotarelo asegura que a pesar de que el entremés se conserva en una copia de Juan de Castro, es de la primera mitad del siglo XVII y posee semejanzas con la obra dramática breve de Luis Quiñones de Benavente [Cotarelo, 1911: cxiv]<sup>5</sup>. El mismo se representó el 15 de septiembre de 1712 en Madrid [Díaz de Escovar, 1917: 32 y Caro Baroja, 1974: 199]. Se conoce también un tercer entremés titulado *Las brujas* (1742) de Francisco de Castro, que se conserva en el segundo tomo del *Libro nuevo de entremeses intitulado: Cómico festejo*.

Los entremeses *Las brujas*, de Moreto, y el anónimo *Las brujas fingidas y berza en boca* comparten una línea temática común, puesto que ambos se enfocan en la figura de los ladrones. En ambas obras una pandilla de malhechores engaña y atemoriza a sus víctimas haciéndoles creer que son

<sup>4</sup> Según Lobato, Wofsy trabajó en su edición del entremés sobre un solo manuscrito y lo confundió con el entremés *Las brujas* de Moreto, publicado en el volumen *Autos sacramentales* de 1675. La confusión se debió a que Wofsy citó la edición de 1675 sin consultarla personalmente y por esta razón no se percató de que se trataba de dos entremeses distintos que comparten un mismo ciclo temático [Moreto, 2003a: 106].

<sup>5</sup> Esta pieza se conserva en dos códices distintos, uno de la Biblioteca Rodríguez Moñino y otro en la Biblioteca Nacional - manuscrito 14.089 –que es copia del primero. Existe también una transcripción en la tesis de Wofsy, mencionada anteriormente. Véase Madroñal, 1996: 82.



brujas. El tipo de entremés de ladrones apaleados era bastante popular y, debido a la cantidad de piezas que siguen esta temática, se puede decir que respondían a las convenciones de este subgénero dramático [Madroñal, 1996: 191-193 y Moreto, 2003b: 274]. En ocasiones, los ladrones destacan como protagonistas que vencen a sus víctimas y este es el caso de dos de los entremeses que se analizarán aquí (*Las brujas*, de Moreto, y el anónimo *Las brujas fingidas y berza en boca*). Lo que importa destacar en este espacio es cómo la temática de los ladrones se conjuga con las creencias populares sobre las brujas y contribuye a la inversión simbólica de ciertas normas sociales, puesto que en esta obra los ladrones/brujas controlan a sus víctimas, los subalternos manipulan a sus superiores y las mujeres tienen más autonomía y libertad que sus maridos.

En el primer entremés participan diez personajes: Trigintania, Sarcoso, Lampadosa, un cura, un alcalde, dos regidores y tres brujas. En esta obra el alcalde de una aldea albanesa y dos regidores buscan solución a los robos que aquejan a los ciudadanos del lugar, puesto que una pandilla de ladrones se ha aprovechado de los antiguos mitos sobre las brujas para atemorizar a todos los habitantes del pueblo haciéndoles creer que son brujos chupadores de sangre. Todos caen en la trampa de los ladrones, especialmente el alcalde quien se deja seducir por las riquezas que le prometen los ladrones disfrazados de brujas. El segundo entremés, *Las brujas fingidas y berza en boca*, cuenta con doscientos sesenta y dos versos. En este hablan siete personajes: Vejete, Chiriveza, Jamáica, Arrumaco, dos mujeres y un valiente. En esta obra, el personaje principal Arrumaco, criado bobo de un vejete, es también engañado por unos ladrones disfrazados de brujas. La pandilla se muestra inofensiva y le persuade a que se convierta en brujo con la promesa que no volverá a sufrir de hambre. El criado, desesperado y muerto de hambre, accede a los deseos de las brujas, se desnuda y se deja atar los ojos para emprender el vuelo al aquelarre. Las brujas cantan y se mueven para fingir el vuelo, en tanto que le roban todo el dinero que Arrumaco llevaba consigo y luego desaparecen. Aunque el tercer



entremés que se discute aquí fue publicado posteriormente (en la segunda mitad del s. XVIII) y no sigue la misma línea temática, el mismo comparte la función dramática de varios componentes narrativos con los entremeses de Moreto y el de autor anónimo: los elementos mágicos, los vuelos nocturnos y el aquelarre. En el *Entremés de las brujas* de Francisco de Castro aparecen los siguientes personajes: Don Zelidonio, el Vejete, Cartuja, un Zángano, cuatro mujeres y cuatro matachines<sup>6</sup>. Esta obra se centra en el deseo de un hombre, Zelidonio, por volar al aquelarre como lo hacía su esposa, la bruja Cartuja. Desde el principio del entremés, Zelidonio muestra estar enojado con su mujer y la amenaza con denunciarla a las autoridades por ser bruja. Ante la insistencia y amenazas del feroz y enloquecido marido, Cartuja accede darle un ungüento mágico y le asegura que al untarse podrá trasladarse a donde desee. De esta manera, Zelidonio se logra transportar directamente al aquelarre donde alcanza disfrutar de un delicioso banquete que lo incita a exclamar «¡Jesús!», enunciación que provoca que desaparezca todo a su alrededor.

El entremés de Moreto y el anónimo *Las brujas fingidas* comparten personajes similares. El alcalde y los dos regidores de la obra de Moreto cumplen la misma función dramática del vejete y el criado en la obra anónima. En este primer entremés hay tres ladrones y cuatro brujas que contribuyen con el embaucamiento del alcalde, además del cura que trata de exorcizarlo al final. En la pieza anónima hay cinco personajes (Chiriveza, Jamáica, dos mujeres y un valiente) que engañan a Arrumaco. En el entremés *Las brujas* de Moreto hablan diez personajes, de los cuales tres son ladrones: Sarcoso, Tringintania y Lampadosa. Los tres andan diez noches por las calles de una aldea albanesa cantando, bailando y asustando a las mujeres y a los niños. Provocan que hasta el cura del pueblo les eche un exorcismo, lo cual calma un poco el pavor de los aldeanos, pero preocupa a Sarcoso, pues este teme ser descubierto y entregado a las autoridades. Sin

---

<sup>6</sup> Según Eva Lara Alberola, este entremés pone en escena una variante de un relato de Pablo Grillando narrado en *Jardín de flores curiosas* de Torquemada [2010: 227].





TRINGINTANIA: Como eres novato tú, Sarcoso  
te conozco que andas temeroso.  
De rábano el ingenio en suma tienes,  
que un palmo de la tierra a subir vienes.  
El temor es, en suma, lo que importa,  
que a estos rústicos ata y los acorta.  
[...]  
dinero he de sacar de aquesta aldea.  
(vv. 16-28)

*Journal of Management Education* 36(7) 809-826



hurto, herejía, hechicería y llevar máscaras en lugares públicos, entre muchos otros. Todos estos delitos forman parte esencial de la trama entremesil aquí discutida. Muchas de estas pragmáticas indicaban el modo de proceder contra los bandidos y salteadores de camino que anduvieran sueltos. En la pragmática de 15 de junio y 6 de julio de 1663 (Ley I, Título XVII) se establece que:

Qualesquier deliçientes y salteadores, que anduvieren en quadrillas robando por los caminos ó poblados, y habiendo sido llamados por edictos y pregones de tres en tres días, como por caso acaecido en nuestra Corte, no parecieren ante los Jueces que procedieren contra ellos, á compugarse de los delitos de que son acusados, substanciado el proceso en rebeldía, sean declarados, tenidos y reputados, como por el tenor de la presente pragmática los declaramos, por rebeldes, contumaces y bandidos públicos; y permitimos, que qualquiera persona, de qualquier estado y condición que sea, pueda libremente ofenderlos, matarlos y prenderlos, sin incurrir en pena alguna, trayéndolos vivos ó muertos ante los Jueces de los distritos donde fueren presos ó muertos; y que pudiendo ser habidos, sean arrastrados, ahorcados y hechos quartos, y puestos por los caminos y lugares donde hubieren delinquido, y sus bienes sean confiscados para nuestra Cámara... [Carlos IV, 1805: 370].

En esta sociedad la condición de los ladrones podría ser comparada con la de las brujas. Ambos eran considerados detractores de las leyes impuestas por el Estado, símbolos de hostilidad y transgresión, razón suficiente para exponerlos a la vergüenza y castigos públicos, e incluso expulsarlos de su entorno social por medio del encierro en galeras y el destierro. En mayo de 1566 se había pactado una pragmática (Ley II, Título XIV) que aumentó las penas de los ladrones e impuso la reclusión en galeras a menores de veinte años:

[S]e ordena y manda, que los ladrones, que conforme á las leyes de estos reynos habían de ser condenados en pena de azotes, por la primera vez fuesen condenados en quatro años de galeras y vergüenza pública, siendo el hurto hecho fuera de Corte, y siendo en Corte, ocho; mandamos, que los quatro años sean y se entiendan seis, y los dichos ocho diez, y que en el dicho caso sean condenados por el dicho tiempo en el dicho servicio de galeras; lo qual se entienda y execute, no embargante que los dichos ladrones no hayan la edad de los veinte años, como en la dicha pragmática



[de Noviembre de 1552] se dice, siendo de tal disposición y calidad, que puedan servir en las dichas galeras, y habiendo á lo menos diez y siete años. [Carlos IV, 1805: 349]

Estas pragmáticas son ejemplos de las leyes impuestas a individuos infractores y desviados que de alguna u otra manera amenazaban la armonía social del Estado. Esta es una realidad que no se transfiere necesariamente al mundo escénico, ya que en muchas ocasiones los dramaturgos recurrían a lo referente al mundo de la bruja, burlas e insultos hacia ella como recurso teatral y cómico.

En *Las brujas*, los ladrones recurren a varias artimañas, entre ellas el disfraz de brujas, para controlar al alcalde y sembrar terror por medio de leyendas afiliadas a la brujería<sup>8</sup>. Ellos se aprovechan de las supersticiones populares para embaucar al alcalde, quien le cuenta a sus regidores cómo en cierta ocasión fue atacado por una bruja:

ALCALDE: Tú mucho de ellas sabes,  
pues nos cuentas que andan como aves.  
De una pierna una noche me cogieron  
y en el aire buen rato me tuvieron.  
¡Lo que un alcalde siente  
que no pueda mandar en esa gente!  
Mas si hubiere aviso o si se indica,  
esta vez he de hacer brava justicia.  
(vv. 57-64)

Estos versos contribuyen a la comicidad de la obra, puesto que demuestran la superstición del alcalde y su inhabilidad para controlar a las brujas. Los versos «¡Lo que un alcalde siente / que no pueda mandar a esa gente!» (vv. 61-62) sugieren la incapacidad de las autoridades de reprimir completamente estos delitos, pues a pesar de las leyes, castigos y censura, ni la brujería, ni la hechicería, pudieron ser completamente erradicadas.

---

<sup>8</sup> Como ha notado Eva Lara Alberola, la función del disfraz brujeril cambia entre el Barroco y el Neoclasicismo, puesto que en obras del siglo XVII se usa para estafar al crédulo y en el siglo XVIII para «convencer al incrédulo de la existencia de brujas, pero en realidad se busca la diversión y la risa de los implicado en la broma» [2010-2011: 18-19].



También podría referirse a que solo las autoridades eclesiásticas poseían la jurisdicción sobre estos delitos y por lo tanto el alcalde era incapaz de controlar a las brujas. Igualmente, se debe notar aquí que el alcalde insinúa que el segundo regidor tiene amplio conocimiento sobre brujas, lo que podría indicar que este había participado en algún proceso de fe contra alguna de ellas o que había leído tratados demonológicos que pormenorizan las prácticas que, según la creencia popular, realizaban estas mujeres<sup>9</sup>. En cualquier caso, el regidor representa la voz de los moralistas que señalan, censuran y sancionan las costumbres desviadas de las brujas y, también, la de los supersticiosos que daban por hecho los mitos que se divulgaban, sobre todo, entre las clases populares.

Aunque solo dos de estos tres entremeses siguen la misma temática, cabe destacar varios elementos asociados a las brujas en estas tres obras cortas: voces acusadoras que señalan e incriminan la herejía de la bruja; el elemento mágico; vuelos nocturnos; y el aquelarre. Las apropiaciones literarias provenientes de las leyendas de brujas, tratados demonológicos, e incluso relaciones de autos de fe, solían presentar a la bruja como chupadora de sangre, caníbal, voladora y devoradora de hombres. Su mundo siempre se vincula a los vicios carnales, el erotismo, los ritos y las pociones mágicas. En *Las brujas* de Moreto, el personaje del Regidor 2 sugiere estar de acuerdo con que sean ahorcadas por sus delitos: « ¿Una bruja tan solo desterrada? / Ahorcallas es más justo, / que no vuelvan a darnos más disgusto. / En espíritus van y pueden verte» (v. 50-54). Por medio de este personaje se percibe una voz que condena a las brujas por sus transgresiones y desea asegurarse que no vuelvan a causar más desorden social. El Regidor no las censura solo por haber saqueado la aldea por diez noches, sino que implícitamente las condena por todos los delitos tradicionalmente atribuidos

---

<sup>9</sup> Algunos de estos tratados son: *Tractado de la Divinança* (1326, Lope Barrientos); *Malleus Maleficarum* (1486, Jacob Sprenger y Heinrich Kramer); *Reprobación de las supersticiones y hechizerías* (1530, Pedro Ciruelo); *De la démonomnie des sorciers* (1593, Jean Bodin); y *Compendium Maleficarum* (1608, Francesco María Guazzo).



a ellas: asesinatos de niños, hechizos y pacto con el demonio, entre otros. Esto apunta a una actitud fanática, que no necesariamente corresponde a las autoridades eclesiásticas y civiles españolas en el siglo XVII, puesto que las mujeres acusadas por brujería o hechicería no fueron sentenciadas a muerte por las autoridades eclesiásticas a partir de 1610<sup>10</sup>. Aunque la trama no toma lugar en el Imperio, la opinión del Regidor hace referencia a las leyes que estipulaban que uno de los castigos por delitos de brujería y hechicería era el destierro, y no necesariamente la condena a muerte. En efecto, la opinión del Regidor apunta a las antiguas leyes reglamentadas en el siglo XV, cuando se condenaba con pena de muerte estas infracciones.

En el entremés *Las brujas* de Francisco de Castro, se observa también una voz acusadora, por medio del personaje del vejete quien se burla de la santidad que finge la esposa de su amigo Zelidonio, la bruja Cartuja. Este le grita: «Canonizarle deben, a pedradas» (v. 23). Esto, sin duda alguna, evocó mucha risa en la audiencia y es posible que apelara también al entusiasmo y al fanatismo que el vulgo sentía por la violencia, el dolor, la sangre y la muerte de estos personajes que, según las clases dominantes, infectaban la salud moral de sus comunidades. Recuérdese que en el siglo XVII existía un entusiasmo popular por los autos de fe, espectáculo público donde se leían las sentencias de las brujas y otros individuos que habían violado la ley eclesiástica. Actitud que refleja emociones paradójicas por medio de un ambiente festivo y de temor. Esto se trasmite también por medio del marido de la Cartuja, Zelidonio. Cuando este se enfada con su esposa porque esta no quería darle el ungüento mágico que le permitiría volar al convite de las brujas, le grita: «muera aquesta vil Bruja, muera, muera» (v. 33). Esto denota sentimientos contradictorios pues,

---

<sup>10</sup> Debe quedar claro que en algunos reinos, como Aragón y Cataluña, la jurisdicción sobre el delito de brujería era compartida por las justicias civiles y las inquisitoriales. Según documenta Blázquez, entre los años 1600 y 1630, en Cataluña fueron colgadas no menos de cuatrocientas mujeres por las justicias civiles [1990: 98]. La intervención de la Inquisición logró disminuir la incidencia de condenas a muerte, limitando los castigos a encarcelamiento, azote y destierro [Blázquez, 1990: 98].



por un lado, él aparenta sentir desdén por la bruja y, por otro, manifiesta gran deseo por ser partícipe del mundo brujo del que solo disfrutaban su esposa y las amigas de esta. Por esta razón se puede considerar que Zelidonio, más allá de ser un personaje risible para la audiencia, es un personaje que desafía las reglas sociales por medio del deseo de ser brujo y participar del mundo brujo mayormente asociado con lo femenino. De esta manera este entremés reta las normas sociales: primero, por medio del control femenino que posee Cartuja sobre su vida, dominando y sometiendo a su marido a una vida ordinaria y, segundo, por el deseo que siente el marido por participar del mundo brujo. El personaje de Zelidonio se muestra como uno ambiguo, vicioso, cínico y a la vez ingenuo<sup>11</sup>. Los paralelismos entre los personajes del alcalde, Arrumaco y Zelidonio yacen en el deseo masculino de participar y disfrutar del mundo brujo. Todos dependen de una figura femenina para satisfacer su ambición y les dan autoridad sobre su cuerpo para ser transportados al lugar mítico donde creen que se festeja el gran convite con el demonio. Esta dependencia de la mujer-bruja sobresale en las tres obras, pues todas ellas, aun cuando solo fingen serlo, toman control sobre el hombre embaucándolo por medio de objetos mágicos utilizados para manipularlo y controlarlo, al punto de tratarlo como si fuera una marioneta.

Como se sabe, el mundo de la bruja siempre se vincula a los vicios carnales, al erotismo y los ritos y pociones mágicas. Al considerar la autonomía que exhiben las brujas de la obra de De Castro, se debe observar que al volar la bruja se apropiaba de una actividad principalmente varonil. Como apunta Charles Zika, La mujer que tenía el poder de volar actuaba como el hombre y de esta manera invertía el orden natural que exigía la predominancia del poder masculino [2003: 331-332]. La imagen de las

---

<sup>11</sup> Como se sabe, éste personaje, tanto como el Vejete (de la misma obra), Arrumaco (*Las brujas fingidas*) y el alcalde (entremés de Moreto), pertenecen al elenco de personajes principales de los entremeses: el Bobo y el Vejete. Como apunta Javier Huerta Calvo, estos son personajes tipos que casi siempre son víctimas de las burlas entremesiles y no provienen necesariamente del contexto social, pero sí de la «tradición folclórica y carnavalesca» [1995: 61].



mujeres viajando por el aire se convirtió en uno de los emblemas más reconocidos de las brujas que las asociaban con fuerzas de desorden social [Zika, 2003: 265]. Por tanto, las mujeres que volaban por el aire, aludían al mundo al revés, al mundo del carnaval, un mundo donde la mujer controlaba su medio ambiente [Zika, 2003: 267]. De esta manera se puede percibir en el entremés de De Castro, pues la Cartuja y sus amigas imponen su control sobre sus maridos por medio de sus prácticas brujeriles, sobre todo, sus vuelos nocturnos y la libertad con que se desenvuelven en una comunidad mayormente femenina. Así pues, la inversión en este entremés se convierte en uno de los elementos dramáticos más significativos de esta obra, ya que aporta a la comicidad que se logra por medio de unos personajes femeninos que tienen control casi absoluto sobre sus acciones y son envidiadas por los personajes masculinos.

Por otro lado, se puede trazar paralelismos entre el deseo de Zelidonio de volar al convite de las brujas y un fragmento de la *Relación del Auto de fe de Logroño*, en el que se narra la historia de un marinero que deseaba ser brujo y que al llegar al aquelarre y percatarse de la fealdad e indecencia del demonio exclamó, ¡Jesús!, y todo desapareció:

Y que habiendo tenido mucho deseo de ser brujo un marinero de Ezcayn, dijo a María de Ezcayn, vecina de dicho lugar, que era bruja, que le enseñase a ser brujo ... Y habiendo ella prometido que le haría brujo, le llevó al aquelarre que hay en el dicho lugar (untándole primero con el agua que se untan), y cuando le presentó ante el [demonio], y le vio que era tan feo, y que le besaban debajo de la cola, admirándose de ver aquello, dijo a la dicha María: ¿éste es vuestro señor? Y santiguándose, dijo: Jesús; y que luego al punto todo se hundió y desapareció con mayor furia ... y el marinero se quedó a oscuras en el sitio donde estaban, sin que supiese de sí... [Jiménez, 1980: 785]

Tanto en el entremés de De Castro, como en la *Relación*, ambos hombres exclaman, «¡Jesús!». Esto provoca que todo desaparezca y los hombres no puedan satisfacer su deseo reprimido de convertirse en brujos. Lo que distingue significativamente estas historias es la visión del aquelarre. La escena diabólica en la *Relación* representa al diablo como un ser sucio,



feo y obsceno. Debido al propósito de este tratado, el mundo brujeril es uno indeseable, que se contrapone con el mundo cristiano. Sin embargo, en el entremés de De Castro el aquelarre es un lugar de fiesta, algarabía y de bellas mujeres. Así lo expresa el Vejete, amigo de Zelidonio, quien llega al convite antes que su compañero: «¡pero ay, qué chicas tan bellas! / ¡ay, qué puche! ¡ay, que natas! / A esta Brujilla me arrimo» (vv. 129-131). Acto seguido una bruja le dice a Vejete: «Cuanto quiera, aquí tendrá» (v.137). Lo que indica que este aquelarre no es el lugar desagradable donde los súbditos del diablo debían besarle debajo de la cola, sino un lugar que satisfacía los deseos individuales del novicio. Así lo deja claro Cartuja, cuando le dice a su marido: «yo te daré el ungüento; y si te untas, / te verás luego donde deseares» (vv.36-37). Esta escena cumple un propósito dramático, para entretener y hacer reír al público. Por otro lado, la abundancia de manjares deliciosos incitan enunciar el nombre de Jesús a Zelidonio. Este acto es significativo porque la mención del nombre de Jesús era capaz de lograr la desaparición del aquelarre y de las orgías que presuntamente allí se celebraban. En la *Relación del Auto de fe de Logroño* se documenta que: «Mientras están en el aquelarre no pueden [los brujos] nombrar el santo nombre de Jesús, ni de la Virgen Santa María, su madre, sino es para renegar» [Jiménez, 1980: 784]. En este documento se cita el caso de María de Yurreteguia, mujer que luchó con los brujos y los venció con una cruz e invocando a Jesús y a la Virgen María:

[D]ejadme, traidores, no me persigáis mas, que hartos he ya seguido al diablo”. Y viendo lo mucho que la apretaban para que se fuese con ellos, quitándose un rosario que tenía al cuello, levantó la cruz del alto diciendo: “dejadme, dejadme, que no quiero servir mas al demonio; a esta quiero y esta me ha de defender”; y santiguándose y nombrando el hombre de Jesús y de la Virgen Santa María, se desaparecieron y fueron todos haciendo un gran ruido en lo alto de la casa y en el tejado. [Jiménez 771-72]

Se consideraba que el nombre de Jesús era importante para desaparecer el encantamiento de la brujería y restablecer el orden invertido.





Al restablecer el orden por medio del nombre de Cristo también se legitima su autoridad y se destruye el caos social provocado por la autoridad femenina y los pecados asociados con el mundo brujeril. Se entiende que el final del entremés tiene un propósito moralizador que advierte sobre las consecuencias de creer en supersticiones o participar de ritos que vayan en contra de la fe. El mismo se podría considerar también como una táctica para evadir la censura que podía desaprobado una obra donde imperaba el desorden social y la herejía.

Otro elemento que tiene cierta correspondencia con la *Relación del Auto de fe de Logroño* se encuentra en el entremés *Las brujas fingidas y berza en boca*. El objeto mágico que se supone que haga a Arrumaco invisible es una hoja de berza. Como ha observado María Luisa Lobato, este objeto mágico parece absurdo [Moreto, 2003a: 108]. Sin embargo, quizá no fue un objeto elegido al azar pues en la *Relación* se halla un fragmento que menciona que la bruja María de Yurreteguia, quien durante su rito de iniciación se niega a renegar de la Virgen, sembraba berzas en su huerta. Las mismas fueron arrancadas y destrozadas por los brujos y el demonio en señal de venganza por su rebeldía hacia ellos [Jiménez, 1980: 772]. Aparte del componente mágico, coinciden también en estas obras canciones cortas que aluden al viaje al aquelarre. En *Las Brujas*, de Francisco de Castro, las brujas cantan para celebrar su llegada al aquelarre: «Ande la fiesta, / ande la bulla, / pues ya pisamos / Huertas de Murcia: / Tumba, tumba, tamba, tarumba / tamba, que tumba» (vv.71-76). En la de Moreto y la anónima, las canciones con que se acompaña el vuelo fingido de las brujas son «de viga en viga» que, como observa Lobato, eran usuales en el «lenguaje tipificado de estos personajes» [Moreto, 2003a: 109]. En *Las brujas* de Moreto, los ladrones disfrazados de brujas cantan: «Andando de viga en viga / pasamos el tiempo, en fin, / y haciendo males a todos / es el modo de vivir» (vv. 230-233). El *Tesoro de la lengua castellana* confirma que en «Andar de viga en viga, suelen aplicar esto a las brujas, que, según algunos, toman varias formas de aves nocturnas, gatos y otros animales» [Covarrubias, 2006:



1530]. Esta fórmula es también semejante a la que se encuentra en invocaciones recopiladas por Sebastián Cirac Estopañán en *Los procesos de hechicerías en la inquisición de Castilla la Nueva*, que invocan «Vamos de viga en viga en la ira de Santa María» [1942: 190]<sup>12</sup>.

Igualmente son notables en obras del Siglo de Oro, por ejemplo en *La noche de San Juan* (1635), Lope de Vega, *Jácara que se cantó en la compañía de Olmedo* (1645), Quiñones de Benavente, *Los Lanzas de Amor y Fortuna* (1640), Calderón de la Barca y *La Fénix de Salamanca* (1653), Mira de Amescua. Además, se repiten en el popular conjuro *Vamos de viga en viga*, citado por José María Díez Borque en su artículo *La literatura de conjuros, oraciones, ensalmos*: «Vamos de viga en viga, / en la ira de Santa María... De viga en viga, / con la ira de Dios / y de Santa María» [1995:17]. Como observa Díez Borque, Caro Baroja también menciona otros ejemplos en *Vidas mágicas e inquisición* [1995:18]. Donde se explica que esta fórmula ha tenido diversas variantes y se aplica más a brujas metidas en prácticas diabólicas, que causan mucho temor y son más repudiadas que las «hechiceras», «encantadoras» o las «adivinas» [Caro Baroja 1992: 215]<sup>13</sup>. Además, son personajes femeninos llenos de toda la inmoralidad asociada a su sexo, por lo que reniegan de Dios y de la Virgen [Caro Baroja, 1992: 214]. Esto explica cómo la farsa de los ladrones resulta ser efectiva, puesto que el impacto de la bruja podía ser tan grande que era capaz de aterrorizar a quien creyera estar en su presencia.

El «carácter ritual» de esta canción requiere la repetición de la frase «de viga en viga» para lograr el objetivo deseado, que es llegar al aquelarre [Díez Borque, 1995:15]. Díez Borque, explica que:

puede que cada conjuradora repitiera idénticas acciones y los términos exactos de cada conjuro, de modo que las alteraciones se producirían entre

<sup>12</sup> Véase también el artículo «La literatura de conjuros, oraciones, ensalmos» de Díez Borque.

<sup>13</sup> Caro Baroja recoge las siguientes variantes: «De lugar en lugar, de orilla en orilla, sin Dios ni Santa maría»; «Sin dios y sin Santa María, ¡por la chimenea arriba!» [1992:215].



unas y otras, y entre las ‘especialistas’ y un público general que también los aprendía e incluía en el conjunto variado de su cultura popular, recordando, en cierto modo, la relación juglar público cantor. [1995:15]

La presencia de estos conjuros en otras obras teatrales y en la cultura popular muestra que posiblemente el público de estos entremeses pudiera reconocer la frase «de viga en viga» y participara de la recitación. Lo que podría considerarse como un vínculo unificador entre el público y los personajes del entremés. Es decir, el conjuro sirve de puente y hace al público partícipe y cómplice de las artimañas de los ladrones y las brujas.

Finalmente, se debe tomar en cuenta que los entremeses, en general, se forman de unos valores que van en contra de los establecidos por la cultura patriarcal. La picardía de los ladrones en los entremeses *Las brujas* y *Las brujas fingidas y berza en boca* viola el orden social establecido por las autoridades. Asimismo, el erotismo demarcado por la escena del aquelarre en el entremés *Las brujas* de De Castro, va en contra de las normas de la moral sexual establecidas por el catolicismo que imperaba en la época. Esto contribuyen al ambiente festivo del entremés y, por tanto, la rebeldía albergada en este espacio escénico apunta a un ambiente que no fomenta necesariamente la ideología católica, sino todo lo contrario.

La inversión o alteración de las normas se le puede atribuir al desorden social que representa la brujería. En los entremeses de Moreto y en el anónimo las brujas/ladrones no son ajusticiadas. Esto indica que el orden natural no es restablecido y acentúa la posición central de los ladrones/brujas al final de estas dos obras. Sin embargo, este no es el caso del entremés de De Castro. Los matachines que aparecen al final de la obra ponen fin a la escena del aquelarre y restablecen el orden. No obstante, en esta obra no hay personajes que representen la autoridad civil, como es el caso del entremés de Moreto. Así la autoridad civil nunca es desafiada, aunque viole la ley eclesiástica. Por lo tanto, los matachines aparecen como figuras que le recuerdan al espectador que, a pesar de quebrantar a escondidas las normas de conducta, la autoridad suprema de Dios –



encarnada en Jesús – siempre interviene para restituir el orden. Al contrario de los otros entremeses, el orden restablecido en esta obra apunta a un discurso contradictorio que, por un lado, subvierte el discurso conservador del Antiguo Régimen pero, por otro, también lo reafirma apuntando a una clara actitud propagandística que destaca el poder del cristianismo sobre la herejía.

Por medio de los personajes brujescos que se han discutido aquí se nota que la representación de estos personajes siempre incorporaba el desorden social que les atribuían los tratados demonológicos y muchos documentos inquisitoriales. A pesar de la subversión que se logra, la connotación “bruja” nunca escapa del estigma social que carga ese calificativo, tampoco de las creencias y supersticiones que sobre ellas se fueron gestando desde la Edad Media. Además, aunque su posición escénica sea central, siempre destacan voces que apuntan a su marginalidad y barbarie. Esto es un tópico recurrente que exterioriza un choque de dos discursos, uno que señala la otredad de las brujas y otro que las celebra.

## BIBLIOGRAFÍA

BLÁZQUEZ MIGUEL, Juan, *Madrid, judíos, herejes y brujas: El tribunal de la Corte (1650-1820)*, Toledo, Arcano, 1990.

CARLOS IV, Rey de España, ed. *Novísima recopilación de las leyes de España*, Vol. 5, Madrid, Publicación del gobierno nacional, 1805-1807.

CARO BAROJA, Julio, *Las brujas y su mundo*, Madrid, Alianza, 1966.

\_\_\_\_\_, *Teatro popular y magia*, Madrid, Revista de Occidente, 1974.

\_\_\_\_\_, *Vidas mágicas e Inquisición*, Vol. I, Madrid, Ediciones Istmo, 1992.



- CASTRO, Francisco de, «Entremés de las brujas» en *Libro nuevo de entremeses intitulado, cómico festejo*, Madrid, Gabriel del Barrio, 1742.
- CIRAC DE ESTOPAÑÁN, Sebastián, *Los procesos de hechicerías en la Inquisición de Castilla la Nueva: Tribunales de Toledo y Cuenca*, Madrid, CSIC, 1942.
- COTARELO Y MORI, Emilio, ed. *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas: Desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Vol. 1, Madrid, Casa Editorial Bailly, 1911.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Ignacio Arellano and Rafael Zafra (ed.), Madrid, Iberoamericana, 2006.
- DÍAZ DE ESCOVAR, Narciso, *Anales del teatro español*, Vol. 3, Madrid, Imprenta de los hijos de M.G. Hernández, 1917.
- DÍEZ BORQUE, José M, «La literatura de conjuros, oraciones, ensalmos» en *Culturas en la Edad de Oro*, J. M. Díez Borque (dir.), Madrid, Editorial Complutense, S.A., 1995.
- ELSIE, Robert, *A Dictionary of Albanian Religion, Mythology, and Folk Culture*, New York, NYU Press, 2001.
- Entremés de las brujas fingidas y berza en boca*. Manuscrito 14.089, Biblioteca Nacional, fols. 195r-205r.
- HUERTA CALVO, Javier, «El entremés: ¿Teatro Popular?» en *Athropos: Revista de documentación científica de la cultura*, 1995, 166-167 núm., 59-61.
- JIMÉNEZ MONTESERÍN, Miguel (ed.), «Relación del Auto de fe de Logroño» en *Introducción a la Inquisición española*, Madrid: Editora Nacional, 1980.
- LARA ALBEROLA, Eva, «‘El Entremés nuevo intitulado el incrédulo de bruxas y malcreiente de duendes’ del Padre Villarroya. La bruja como máscara en el drama escolar del siglo XVIII: un puente hacia



- el teatro infantil» en Teatresco: Revista del Antiguo Teatro Escolar Hispánico, 2010-2011, 4 núm., 1-27.*
- \_\_\_\_\_, *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2010.
- LEA, Henry Charles, *A History of the Inquisition of Spain*, Vol. IV, New York, Macmillan Co, 1906.
- LIMA, Robert, *Dark Prisms: Occultism in Hispanic Drama*, Lexington, University Press of Kentucky, 1995.
- LÓPEZ GUTIÉRREZ, Luciano. *Portentos y prodigios del Siglo de Oro*. Madrid, Ediciones Nowtilus, 2012.
- MADROÑAL DURÁN, Abraham (ed.), *Nuevos entremeses atribuidos a Benavente*, Kassel, Edition Reichenberger, 1996.
- MOLINA, Tirso, «El Melancólico» [en línea] en TESO. *Base de datos de texto completo*, <<http://teso.chadwyck.com/>>, [consultado el 1-10-2012], 132.
- MORETO, Agustín, *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*, María Luisa Lobato (ed.), Vol. I, Kassel, Edition Reichenberger, 2003.
- \_\_\_\_\_, *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*, María Luisa Lobato (ed.), Vol. II, Kassel, Edition Reichenberger, 2003.
- \_\_\_\_\_, «De fuera vendrá » en *Comedias de Agustín Moreto*, María Luisa Lobato (ed.), Vol. II, Kassel, Edition Reichenberger, 2010.
- PEDROSA, José Manuel, «Chupar brujas» en *Gran enciclopedia cervantina*. Carlos Alvar, Manuel Alvar Ezquerro, y Florencio Sevilla Arroyo (eds.), vol.3, Madrid, Castalia, 2006, 2351-2.
- PINEDA, Juan de. *Diálogos familiares de la agricultura cristiana*. vol. 161, Madrid, Real Academia Española, 1964.
- VEGA, Lope de, «El Galán Castrucho» [en línea] en TESO. *Base de datos de texto completo*, <<http://teso.chadwyck.com/>>, [consultado el 1-10-2012], 206.
- ZIKA, Charles, *Exorcising Our Demons. Magic, Witchcraft and Visual Culture in Early Modern Europe*, The Netherlands, Brill, 2003.



## El teatro breve de Lluïsa Cunillé

Ana Prieto Nadal

*Grupo de Investigación del SELITEN@T (UNED)*

[ana\\_prieto\\_nadal@hotmail.com](mailto:ana_prieto_nadal@hotmail.com)

### **Palabras clave:**

Lluïsa Cunillé, teatro breve, monólogo, minipieza, puesta en escena.

### **Resumen:**

En este artículo nos proponemos clasificar y analizar el teatro breve de Lluïsa Cunillé, diferenciando entre piezas breves publicadas en revistas de teatro, monólogos llevados a escena, piezas destinadas a espectáculos de música y danza, y obras extensas construidas a partir de situaciones o minipiezas unidas por un particular efecto de montaje. El teatro breve de esta autora catalana es puesto en relación con algunas características temáticas y formales que hallamos en el conjunto de su obra, entendida como una red intertextual.

---

## Lluïsa Cunillé short plays

### **Key Words:**

Lluïsa Cunillé, short theater, monologue, minipiece, staging.

### **Abstract:**

In this paper we propose to classify and analyze Lluïsa Cunillé's short plays, differentiating between short pieces published in theater revues, monologues on stage, pieces for music and dance performances, and extensive plays constructed from situations or minipieces linked by a particular effect of montage. The short plays of this Catalan playwright are put in connection with some thematic and formal characteristics that we find in her entire production, understood as an intertextual network.

---

Del estudio del teatro breve en España se ha ocupado profusamente Javier Huerta Calvo, quien reconoce en las formas breves de la literatura «la fascinación que el artista de la palabra ha sentido siempre por reducir ésta a la mínima expresión para, descargada de hojarasca, brindarla con toda su potencia insinuadora y sugestiva a oyentes y lectores» [2000: 3]. Igualmente señeras y de primera línea son las aportaciones del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, en particular las surgidas en torno al vigésimo Seminario Internacional del SELITEN@T, dedicado al teatro breve en los inicios del siglo XXI [Romera Castillo, 2011].

Se pregunta Jerónimo López Mozo [2011: 127] si el teatro breve lo es en función de la extensión del texto, del tiempo que dura su representación o de ambas cosas. Parece claro que la definición de lo que es teatro breve se fundamenta en un criterio temporal, la duración, que sería inferior a la de los espectáculos convencionales. Entre las características del teatro breve cabe destacar el debilitamiento de la noción de acto, la tendencia a la reducción temporal de las funciones y la proclividad a la mezcla de géneros y formas teatrales y parateatrales.

José Luis Alonso de Santos [2011: 28] considera que la característica principal del teatro breve es la síntesis dramática, y hace notar asimismo que cuenta con «algo de boceto, de apunte rápido de una situación [...] algo de contacto inmediato y directo, donde la brevedad se hace estilo escénico». Por su parte, Eduardo Quiles [2011: 122] señala que la obra breve parece invitar al riesgo y a la experimentación, porque tiene un punto de partida de evidente libertad, y añade: «Esa necesidad biológica de plasmar una acción en el teatro de bolsillo del inconsciente debe de ser tan vieja como el tiempo», puesto que se da a lo largo de toda la historia del teatro.





## 1.-Clasificación del teatro breve de Lluïsa Cunillé

A lo largo de su trayectoria, la dramaturga catalana Lluïsa Cunillé, de gran oficio y obra prolífica —con una «testaruda fecundidad», propia de quien escribe por «una profunda, acuciante necesidad interior», según José Sanchis Sinisterra [2002: 140]—, ha escrito una media docena de piezas propiamente inscribibles en el llamado teatro breve, si bien estableceremos aquí una clasificación más extensa de obras de la autora que se mueven en territorios aledaños al del teatro breve o que contienen situaciones independientes equiparables a minipiezas. Ello no supone una cantidad excesiva si reparamos en la cincuentena de títulos que componen su obra. Por otra parte, cabe señalar que las piezas de Cunillé de extensión normal o estándar tampoco son muy extensas y no suelen rebasar la hora y cuarto de duración en escena. Señala Xavier Puchades [2001: 95] que estas obras nos dan «claves sobre la brevedad *intensa* del teatro de la autora y de las fronteras porosas de lo que denominamos habitualmente teatro breve a partir, simplemente, del número de páginas que ocupa».

El cultivo del teatro breve se halla ya a principios de la carrera de Lluïsa Cunillé, con la publicación de *Mediatriz de un escaleno* (1991)<sup>1</sup>, y lo vamos encontrando con regularidad en la primera etapa de producción de la autora: las brevísimas piezas *Desde los interiores siempre contrariados de tan calados por el desapego* —en la revista *Escena* (1997)— y *Tertúlies dels anys 80-90* —en la obra colectiva *Sopa de ràdio* (1999)—, y las dos publicadas en la revista *Art Teatral. Cuadernos de minipiezas ilustradas: Una tarda* (2001) y *Estación* (2004). Cada una de estas piezas prefigura o retoma situaciones y motivos desarrollados en obras extensas de la autora, pero presenta también un carácter

---

<sup>1</sup> Cabe aclarar que la fecha que incluimos entre paréntesis al lado de cada obra, la primera vez que la citamos, corresponde a la fecha de estreno o de publicación de la misma, y no necesariamente a la fecha de escritura, que puede ser muy anterior en algunos casos.



autónomo y completo, a pesar de los ecos y reverberaciones textuales que hallamos en el conjunto de la producción de Cunillé.

A nuestro modo de ver, el teatro breve de Lluïsa Cunillé puede dividirse en varios apartados:

- a) las obras breves o minipiezas que acabamos de mencionar, publicadas en revistas;
- b) dos monólogos de filiación koltesiana, que se combinan en obras más extensas con otros de Paco Zarzoso;
- c) piezas breves en que la autora pone su talento teatral al servicio de otras disciplinas: música y danza;
- d) obras de extensión normal pero conformadas por situaciones independientes que podrían considerarse minipiezas.

Dejamos fuera de esta clasificación las adaptaciones que ha hecho Lluïsa Cunillé de la obra de otros autores a partir de la técnica del collage y ensamblaje de textos o fragmentos adaptados, la reelaboración de piezas breves de teatro ínfimo y las obras breves de escritura compartida con otros autores.

## **2.-Minipiezas publicadas**

Señala Eduardo Pérez-Rasilla [2008: 970] que «la pieza breve constituye para los dramaturgos la ocasión de ejercicio literario, cuyo fin inmediato no es necesariamente el escenario, sino la publicación destinada al lector común o especializado, o su uso como material de trabajo». Y, si bien en el transcurso del siglo XX deja de ser extraña la representación autónoma de piezas breves, la mayor parte del teatro breve que se escribe está destinado exclusivamente a la publicación.



### 2.1.-Desambiguando la incógnita: *Mediatriz de un escaleno*

*Mediatriz de un escaleno* fue publicada en 1991, en el número 8 de la revista *Pausa*. Esta pieza breve está en la estela de la poética de la sustracción —que «relativiza y suspende el sentido y hace imposible lo inequívoco, lo transparente, lo explícito, lo obvio» [Sanchis Sinisterra, 2002: 142]—, un término usado hasta la extenuación para referirse a la dramaturgia de Cunillé pero todavía vigente para calificar la primera etapa de la autora.

Lo abstracto y geométrico caracteriza las primeras obras de Cunillé [Puchades, 2002: en línea]. La acotación inicial de *Mediatriz de un escaleno* describe una inequívoca geometría en la concepción del espacio: «Habitación triangular. Una puerta en el vértice del fondo y dos a los lados frente a frente [...] Frente a las puertas laterales, en medio, una mesa individual con mantel blanco. Desde el principio un hombre sentado a la mesa» [Cunillé, 1991: 50].

Dos ancianos protagonizan sucesivos encuentros saliendo por sus respectivas puertas, una en cada lateral: la Anciana sale, en bata, por la puerta izquierda y el Anciano, también en bata, por la puerta derecha. El Hombre, que está sentado a una mesa, primero mirando el menú y después comiendo cada uno de los platos —la pieza dura lo que tarda este hombre en comer dos platos y tomar postre y café—, está situado frente al vértice del triángulo que compone la habitación. Los ancianos se encuentran casi a hurtadillas para hablar, en tono receloso y conspirativo, del futuro o destino del hombre sentado, al que no dejan de observar. La identidad del hombre que come bascula entre la de hijo e inquilino de los ancianos, a tenor de las vacilantes y tornadizas suposiciones del lector/espectador.

Los ancianos focalizan y proyectan toda su angustia y razón de ser en este hombre, que parece ser la mediatriz del escaleno. Respecto de la obra *Rodeo*, del mismo año, decía Sanchis Sinisterra [2002: 141] que la omisión de la naturaleza concreta del espacio funda una teatralidad elusiva y enigmática.



También aquí lo familiar o lo privado y el negocio o lo público se solapan, se confunden. No comprendemos la naturaleza del vínculo entre los ancianos y el hombre, ni siquiera el plano en el que existen.

El Hombre mira el menú, ajeno a lo que se dice, incapaz de ver ni oír a los dos ancianos. Mientras él esté comiendo un plato de sopa, la Anciana volverá a entrar en escena con el abrigo puesto —viene de la calle— y explicará al anciano que ha ido a visitar a quien entendemos que es el ex jefe del Hombre, a fin de obtener información: «Pues que no lo han despedido, que lo ha dejado» [52]. Después sale y vuelve a entrar con el abrigo puesto e información nueva que le ha proporcionado un editor acerca del nulo talento literario del Hombre. El Anciano, por su parte, cuenta que ha ido a interrogar a la que creían era la novia del Hombre y que es en realidad una mujer casada. En un momento dado, los dos ancianos comentan el hecho de que el hombre no tiene nada, ni amigos, ni novia, ni trabajo ni aptitudes literarias: «ANCIANA.- En el fondo es como si ya no...» [57]. ¿Como si estuviera muerto? ¿Y ellos?

Se oye el ruido de la cerradura de la puerta del fondo, que se abre lentamente, mientras el hombre come el postre. Los ancianos, sin franquear el umbral, toman una copa de coñac y aluden al coñac que la Anciana compraba para el Hombre y que el Anciano le llevaba a la mesa. Se muestran preocupados porque «la taza está dentro» [57], y se proponen ir luego juntos a buscarla. Después de que los ancianos se han retirado a descansar, aparece del fondo un camarero:

HOMBRE.- La cuenta.

CAMARERO.- Sí, señor. (*Coge la botella*) ¿No quiere una copa de coñac?

(*Pausa corta.*)

HOMBRE.- No, esta noche no.

(*Se va el camarero hacia el fondo.*

*Se oscurece lentamente la escena mientras el hombre mira al frente y fuma.*) [59].



Hay una identificación entre el Anciano, que le solía llevar coñac al Hombre, y el Camarero. ¿Dónde estamos? ¿En la mente de un personaje? ¿De qué tienen miedo los ancianos? De que el hombre se vaya, pero ¿por qué? En un momento dado, el Anciano dice una frase muy misteriosa e inquietante, como si retener a este último inquilino fuera la condición indispensable o la última oportunidad para algo: «Lo hemos intentado, pero el plazo se acaba, somos dos infelices más en una lista. Tú has visto que lo he intentado, que me he humillado como nunca me has visto humillarme» [55].

¿Desde dónde hablan los ancianos? ¿Están muertos? ¿Esperan redimirse o salvarse, de alguna extraña manera, por ejemplo impidiendo que el hombre se vaya de la pensión o incluso recogiendo su taza? ¿O sencillamente la taza es una manía de los tiempos en que eran hosteleros? Parece que hay dos tiempos yuxtapuestos y que no pueden tocarse o converger: uno, presente, en el que el hombre está comiendo; otro, pasado, en el que han quedado atrapados los ancianos. ¿O es al revés? La mediatriz alcanza al hombre en la mesa, pero resulta imposible desambiguar la incógnita de la operación teatral que propone Cunillé.

## **2.2.- Desencuentros: *Desde los interiores siempre contrariados de tan calados por el desapego***

Esta minipieza de título tan extenso —que no parece concordar con la tendencia minimalista de la autora— fue publicada en el año 1997 en el número 38 de la revista *Escena*, dentro de la sección de teatro breve «GreguEscena». La pieza presenta dos espacios distintos —uno interior y otro exterior, contradiciendo el título—, cada uno asociado a un personaje. El personaje de Ella se encuentra en la recepción de un hotel esperando noticias. El personaje de Él se halla en la terraza de un bar. Puede que haya habido un pasado conjunto, pero no existe ningún indicio cierto de ello.



En el hotel, el Recepcionista, mientras busca la llave de la habitación de Ella, le habla del tiempo y le ofrece algunos de los servicios del hotel con suma amabilidad y deferencia. Ella pregunta varias veces si tiene llamadas o mensajes e insiste en que le pasen cualquier llamada a la habitación. También informa de que no va a bajar a cenar y de que al día siguiente no va a salir. Su ansiedad se manifiesta cuando, dispuesta a dirigirse a su habitación, suena el teléfono de recepción y no puede reprimir el anhelo de ser ella la solicitada. El Recepcionista la ataja rápidamente: «No, es del aeropuerto, señora» [Cunillé, 1997a: 65].

Él está sentado en la terraza de una cafetería, con una cámara de fotos colgada del cuello. La Camarera le lleva un café y él le pide el periódico. La Camarera responde que no tienen periódico pero que puede comprar tabaco en la máquina. Cuando la Camarera se dispone a salir, Él le pide que le haga una foto, ella accede y entonces Él le pregunta si querría también ella una foto. La Camarera rehúsa porque no le gusta salir en las fotos y le cobra el café. Después, como apenada de estar dándole negativas o malas noticias todo el rato —le ha informado asimismo de que el museo al que Él se proponía ir está cerrado ese día, por ser lunes—, se ofrece a ir a comprarle el periódico con el cambio del café.

Si ambas historias están conectadas, el contraste parece claro: Ella permanece atada a la esperanza de recibir noticias, de restablecer un contacto pasado o reciente; por otra parte, se diría que Él ha olvidado y está mirando hacia adelante. Pero, ¿por qué quiere que le hagan una fotografía en la terraza? ¿Es el principio de una nueva vida? ¿Quiere mandársela a Ella? ¿Se siente apenado o liberado?

Aparece aquí, al igual que en otras obras de la autora —*Privado*, *L'afer*, *Apocalipsi*—, la voluntad de fotografiar y ser fotografiado, como también el rechazo a ser fotografiado. Ello tiene que ver con los procesos de la memoria —el hombre se hace una foto para no olvidar un momento preciso de su vida, a la



manera de recordatorio o vestigio material que permite volver a la vivencia pero ya no desde la emoción sino desde la razón y el registro— y también con una determinada actitud frente a la intimidad o privacidad, lo que Puchades [2002: en línea] llama la memoria del presente, y Xavier Albertí «retrato puntillista de momentos [...] que no sólo recogen la realidad objetiva sino también las proyecciones simbólicas que ésta esconde» [Cuadrado, 1998: 5]. En esta pieza, como en tantas otras, Cunillé retrata con sencillez y sinceridad los modos relacionales de la contemporaneidad, y la soledad que acecha a las personas tras identidades tan provisorias como la de cliente o empleado —repcionista, camarera—. Su dramaturgia se detiene en el instante y mantiene intacta una porción de misterio, selecciona momentos y escenas y deja fuera de campo una parte sustancial de la información, de modo que primen la sugerencia y la apelación a la capacidad interpretativa del lector/espectador.

### **2.3.-Homenaje a la radio y a la (in)comunicación: *Tertúlies dels anys 80-90***

*Sopa de Ràdio*, un conjunto de piezas teatrales —de diecinueve autores diferentes— escogidas por los oyentes de la Cadena Ser para conmemorar los setenta y cinco años del nacimiento de la radio en España, se estrenó el 2 de diciembre de 1999 en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona.

Lluïsa Cunillé participó en este proyecto con una pieza en catalán, *Tertúlies dels anys 80-90*, en que cuatro tertulianos divagan acerca de la actualidad sin que parezca que hablen de lo mismo. Se nos ofrece un fragmento inconcluso de una tertulia que no se sabe de qué trata. El Tertuliano 1 intenta incidir en cuestiones de actualidad, los hechos y noticias más destacadas, si bien no consigue formular una frase entera: «A mi, si em permeten, em sembla que ha arribat el moment de fer un recompte dels fets més rellevants de la setmana [...] I potser la millor manera seria, encara que sembli una redundància, començar



pel principi i acabar pel final...» [Cunillé, 1999: XIV]. El Tertuliano 2 adereza cualquier comentario con una anécdota intrascendente: «Jo, a propòsit d'això, tinc una anècdota amb un conegut mandatari estranger [...] Parlant de temps, ara em ve al cap una anècdota amb un jugador de futbol molt important» [XIII]. El Tertuliano 3 aboga, con un discurso vacuo, tópico y políticamente correcto, por el diálogo y el entendimiento entre todas las partes —sin que sepamos nunca a qué partes se refiere—, mientras el Tertuliano 4 trata de anclar la tertulia a la realidad y a las necesidades de los oyentes. Estos, a su vez, solo manifiestan quejas acerca de los servicios públicos, preocupaciones de tipo pragmático o curiosidades que no vienen a cuento:

TERTULIÀ 4.- Acaben de trucar dos oients més preguntant com és que quan vas a comprar un pis de segona mà les agències sempre t'ensenyen pisos que no tenen aigua ni llum, i a més t'hi fan anar al vespre... I un altre oient pregunta amb molta insistència com és que ara tots els fanals nous que posen als carrers fan llum groga en comptes de blanca, i si algú li pot dir el perquè... [XIII].

En otras obras, los personajes con situaciones difíciles y en espacios fronterizos consiguen un encuentro precario y un efímero momento de revelación; en cambio, en esta breve pieza dedicada a un medio de comunicación, el radiofónico, se ve truncado cualquier atisbo de diálogo. En *Tertúlies dels anys 80-90* hay una suerte de un minicompendio de tópicos de tertulia, recursos al socorrido anecdotario personal de colaboradores e invitados, preguntas inesperadas de los oyentes, servidumbres publicitarias, etc. Se eluden las cuestiones importantes para incurrir una y otra vez en la *langue de bois* y hacer prevalecer la propia voz de cada uno por encima de la de los demás sin importar el tema tratado.





## 2.4. *Una tarda: la palabra ritual*

*Art Teatral*. *Cuadernos de minipiezas ilustradas* es una revista especializada en teatro breve y dirigida por Eduardo Quiles, quien esgrime motivaciones de distinta naturaleza para escribir teatro corto: «el deseo de experimentación, la búsqueda del dominio del lenguaje teatral y el placer estético de la escritura» [Quiles, 2011: 123]. En 2001, en el número 15 de la revista *Art Teatral*, Cunillé publicó *Una tarda*, minipieza escrita en catalán.

Los personajes son una mujer (Dona) y un hombre (Home). La acotación inicial dice así: «Una dona i un home estan asseguts a cada banda d'una taula plena de papers. La dona escriu molt a poc a poc. Després d'una estona la dona sense deixar d'escriure comença a parlar» [Cunillé, 2001: 29]. Pronto sabremos que la mujer está escribiendo una carta en nombre de un hombre que le paga por ello:

DONA.- Així ho tatxo... Com que és un borrador...

HOME.- No, no ho tatxi...

[...]

DONA.- Doncs ho deixo entre parèntesi...

HOME.- Entre... parèntesi...?

DONA.- Sí, com si encara no fos definitiu [29].

Esta obra está en clarísima conexión con *Passatge Gutenberg* (1999), y también presenta coincidencias con el personaje de la profesora de francés de *Barcelona, mapa de sombras* (2004) y otros personajes femeninos de la obra de Cunillé. Puchades [2001: 97] también señala coincidencias temáticas con *El lector por horas* de Sanchis Sinisterra y algunas obras de Juan Mayorga —*El traductor de Blumemberg*, *Cartas de amor a Stalin* y *Una carta de Sarajevo*—, así como una «herencia reciclada de Beckett, en la que sus personajes graban su propia voz en una grabadora para después escucharla como si fuese una voz extraña». Se trata del tema de la escritura y la lectura, y también de las sinuosas,



sutiles relaciones que este tipo de intercambio o trámite establece entre los actantes.

Un inmigrante lleva tres años fuera de su país y parece haberlo perdido todo, hasta el recuerdo y la nostalgia. Le encarga a una mujer que, periódicamente, redacte cartas en su nombre. ¿Por qué? ¿No sabe escribir? ¿No domina la lengua? ¿Tiene problemas para comunicar sus sentimientos?

Más que a la destinataria de la carta, que debe de ser su novia o su esposa, el hombre quiere decirle algo a la mujer que escribe, pero no se atreve: «Al final m'agradaria afegir-hi una cosa [...] però al final, quan acabi» [29]. No parece dispuesto a volver a su país y reencontrarse con su pareja. Por otra parte, le ve todas las gracias a la mujer que escribe; todo lo que ella hace y propone, le gusta, y las cartas, más que para su novia ausente, las quiere para él: «Quan surto d'aquí sempre me'n faig una còpia [...] així un cop les he enviades doncs... jo també les puc llegir» [30]. Este interés se trasluce en varios momentos: así, cuando él piensa que la mujer le está preguntando por la fecha de su aniversario, o cuando le propone enseñarle el estado de las obras en que trabaja. La mujer le pregunta si no ha pensado en volver a su país, y él responde que no puede por problemas de trabajo, e incluso pone reparos a la posibilidad de que venga su novia a verle. Llegan al final de la carta y él anuncia que ha conocido a otra persona que le interesa, lo que sugeriría una ruptura con la destinataria:

DONA.- [...] Bé, vostè dirà quin final vol que hi posem...

HOME.- Doncs... (*S'escura la gola.*) És molt curt...

DONA.- Bé... digui...

HOME.- El que vull dir és que he conegut algú, i que... en fi, em sembla que m'interessa de debò.

(*Pausa.*)

DONA.- Però... vol que li posi això després de tot el que li he escrit? [32].



El hombre, al ver la contradicción en que incurre este final en relación con el resto de la carta, accede a posponer el momento de dejar a su pareja para la semana que viene. La mujer lo sondea, le pregunta si está seguro de lo que hace, en una serie de intervenciones llenas de ambigüedad: «Potser es precipita, no ho sé [...] Tindrem dificultats [...] Aquesta mena de coses no es poden dir així, de sobte, després de tot el que li hem posat [...] En fi, ho provarem [...] Però no serà gens fàcil [32-33].

La mujer parece poco convencida pero consciente de la situación, en este diálogo confuso y ambiguo en que se puede intuir que la persona que ha aparecido en el horizonte del hombre es ella misma. La escritora de cartas posterga este abrupto final hasta la próxima misiva y se dispone a leer en voz alta la carta actual, sin anuncio de ruptura, que van mandar esta semana. La mujer se queda mirando el papel mientras la escena se oscurece. Fin de la pieza.

La palabra es un elemento esencial en los procesos rituales de la contemporaneidad que Cunillé actualiza en sus obras. Se trata, en este caso, de una palabra delegada en otra persona para hablar de la propia intimidad, que acaba alcanzando al intermediario. El hombre declara de modo solapado u oblicuo, su amor por la escribiente —que en principio tenía que ser mero instrumento para transmitir los sentimientos del hombre a una amada ausente—, aunque termina aplazando una declaración más explícita para la próxima cita. Se vislumbra un posible cambio de vida, un viraje de rumbo.

### **2.5.-Estación o breve encuentro**

*Estación* es otra minipieza publicada en la revista *Art Teatral*, en el número 19, el año 2004. Al igual que *Una tarda*, en esta minipieza hallamos un discurso dialogado entre dos personajes, lo que Francisco Gutiérrez Carbajo [2011: 163] llama «obras de enunciado bidireccional». Para Inma Garín [2004: 81], *Estación* refleja la paradoja del ser posmoderno: «Se trata de un *sketch* para



dos intérpretes que destaca por la elegancia formal, el diálogo esbelto, la sobriedad en la descripción de los sentimientos y lo contenido de las emociones».

Esta pieza podría contener trazas, gérmenes o derivaciones de la obra *Conozca usted el mundo* (2005). Los personajes son una mujer y un hombre, en momentos vitales muy diferentes, que coinciden en una estación de tren. La estación de tren constituye el umbral del viaje, pero ninguno de los dos personajes llega a trasponerlo. Se trata de un no lugar relacionado con la idea de transporte, un espacio creador de un determinado tipo de relaciones entre individuos, y escenario también de otras obras de la autora —*Berna, Dotze treballs, La cita, Conozca usted el mundo*—.

La acotación inicial reza así: «Una estación de trenes. Un hombre está sentado en el centro de un banco. Aparece por un lado una mujer con dos maletas. El hombre mira todo el rato al frente» [Cunillé, 2004: 25]. La mujer se acerca y le pregunta por el horario de apertura de la estación —está abierta toda la noche— y del bar —cierra a medianoche. Después se sienta junto al hombre, se queja de lo que pesan sus maletas, le pregunta la hora. Tiene ganas de hablar:

MUJER.- ¿Usted también se va?

HOMBRE.- ¿Yo?

MUJER.- No, claro... No lleva maletas.

HOMBRE.- No, no me voy.

MUJER.- No es muy corriente irse así, sin nada...

HOMBRE.- Realmente no me voy.

MUJER.- Entonces espera a alguien... Para eso sí que no hace falta llevar nada. Bien, quizá unas flores de bienvenida, o algún regalo, regalo que puede guardarse en un bolsillo, claro [...] Si se tuvieran más en cuenta estas cosas todo sería distinto... Las peores catástrofes se originan por ignorar los pequeños detalles, ¿no cree?

(Pausa.)

HOMBRE.- Si quiere puedo ayudarla a llevar las maletas hasta su tren...

¿Sabe qué andén es?

MUJER.- Gracias, hay tiempo [25].



El hombre le dice que no debería confiarse, pues él ha visto perder muchos trenes por no calcular bien el tiempo y la distancia. Parece que se dedica a observar a la gente desde ese banco de estación. A veces comprueba si los trenes salen a la hora, y por eso mira el reloj, no porque espere a alguien: «Muchas tardes después del trabajo vengo aquí a ver pasar a la gente, a ver partir y llegar los trenes... Es una forma de pasar el rato, y como vivo cerca» [26]. La mujer lo reta a que adivine por cuánto tiempo se va y luego le dice que en realidad no tiene decidido ni siquiera el destino de su viaje: «No tengo una razón para quedarme. ¿Le parece extraño? Generalmente para quedarse uno no necesita ninguna razón mientras que para irse sí [...] Aunque también podría quedarme...» [26].

El hombre la empuja al viaje, mientras que la mujer busca una razón para quedarse. Primero el hombre le pregunta a qué hora se va su tren y le dice que se apresure; luego se ofrece a llevarle las maletas; a continuación se ofrece a despedirla—«Si quiere yo puedo despedirla, si es que no se va muy tarde...» [26]—, y después a comprarle unas revistas —«¿Ha pensado en llevarse unas revistas, algo para leer?» [26]. Son gestos de una gran amabilidad, pero que esconden el deseo evidente de perderla de vista y quedarse solo en su puesto de observación. La mujer no parece darse por aludida:

MUJER.- También podría darme la bienvenida...

HOMBRE.- Cómo...

MUJER.- Sí, como si en vez de irme llegara. No hay tanta diferencia. Y a usted seguramente le dará lo mismo.

HOMBRE.- Si lo prefiere, pero no entiendo...

MUJER.- Es muy fácil. Yo llevo las maletas hasta aquel andén y le espero unos momentos, entonces llega usted, me dice una palabra de bienvenida, no hace falta que sea nada rebuscado, y luego me ayuda a llevar las maletas hasta la salida de la estación, si es que antes no se le ocurre ofrecerme un café para que charlemos de cómo me ha ido el viaje [...] Supongo que algo habrá oído de todo esto si suele venir con frecuencia por aquí [...] Debe de estar deseando que me vaya o irse usted... [27].



La mujer le pide que le ayude a escoger un tren, un destino. Implícitamente lo está invitando a irse con ella, aunque no se atreve a decirlo. La mujer lo supedita todo a la propuesta del hombre: «¿Adónde iría usted? [...] ¿Adónde querría ir? [...] Podría esperar una noche e irme mañana [...] Si es que se le ocurre un buen destino...» [27]. La mujer quiere protagonizar su propia película, un romance a la desesperada, su *Breve encuentro*<sup>2</sup> particular. El hombre le dice que le será imposible ir a despedir mañana y se va deseándole un buen viaje:

HOMBRE.- Mañana no podría venir a despedirla.

MUJER.- ¿Y a darme la bienvenida?

HOMBRE.- Creo que tampoco.

MUJER.- ¿Aun sin ir al bar?

HOMBRE.- Lo siento pero no podré.

MUJER.- No se disculpe, ha sido muy amable. Ya lo decidiré yo sola.

HOMBRE.- (*Se levanta.*) Adiós... que tenga un buen viaje.

MUJER.- Gracias. Adiós.

(*El hombre sale por un lado y la mujer se queda sentada en el banco.*)  
[27].

La palabra destino asume su doble acepción: lugar adonde dirigirse y forma de vida. La mujer está buscando su lugar en el mundo, y el hombre ha encontrado el suyo —provisional y anodino— en un banco de la estación, desde donde observa con atención el ir y venir de la gente y los trenes. Los personajes están llenos de esperanza y desesperación a la vez: «cada personaje es una opción potencial de cambio de vida para otro, y esa tensión es la que presenciamos en escena» [Puchades, 2001: 96]. Lo que conmueve del personaje femenino es la fragilidad y, al mismo tiempo, la firmeza de su esperanza, que nos remite como lectores/espectadores a nuestra necesidad de que nos mientan o nos hagan concesiones. Esta mujer busca un destino, un referente, un motivo

<sup>2</sup> *Brief Encounter* (1945), película dirigida por David Lean y protagonizada por Celia Johnson y Trevor Howard, trata de una mujer y un hombre que se conocen fortuitamente en una estación de tren y se enamoran poniendo en peligro sus rutinarias existencias.



a partir del cual construir su identidad y su futuro. Una razón para quedarse o para partir. En opinión de Garín [2004: 82], lo consigue: «el hombre le deja su puesto en el banco; ahora es ella la que adopta su destino: observar cómo los pasajeros pierden trenes [...] Los bailarines han intercambiado sus papeles». Permanece allí, en un compás de espera, buscando acaso otra persona que le pueda brindar un destino pero asumiendo su propia decisión de quedarse, su conciencia de ser quien es y actuar en consecuencia.

### 3.-Dos monólogos koltesianos

Al clasificar el teatro breve a tenor de su forma discursiva, señala Gutiérrez Carbajo [2011: 169] que «Atendiendo a la dimensión comunicativa del discurso, el monólogo implica siempre un enunciatario, que puede ser un desdoblamiento del propio enunciador, o bien puede estar representado por un receptor implícito o por el público». Los monólogos *Intempèrie* y *El vianant* corresponderían a la modalidad que se ha dado en llamar monólogo travestido [Fobbio, 2009], capaz de poner en situación de comunicación al personaje con el público a través de su imposible interacción con otro personaje, real o virtual, pero en cualquier caso invisible e inaudible. Estos monólogos remiten claramente a modelos koltesianos. En ellos detectamos una pulsión rapsódica<sup>3</sup> de signo posmoderno, así como una detención de la acción y una suspensión temporal.

#### 3.1.-*Intempèrie*: (des)protección en los márgenes

Este monólogo en catalán puede considerarse pieza breve por cuanto es complementaria de otro monólogo escrito en castellano por el dramaturgo valenciano Paco Zarzoso y titulado igualmente *Intemperie*. La suma de ambas

---

<sup>3</sup> Para la noción de *rapsodia*, véase Sarrazac, 2005: 183.



piezas constituyó el espectáculo *Intemperie*, estrenado en la Sala Moma de Valencia por la Companyia Hongaresa de Teatre. Del 17 de abril al 5 de mayo de 1996 recaló en la Sala Beckett de Barcelona. Ambos monólogos —el de Zarzoso, a cargo de un personaje femenino, y el de Cunillé, a cargo de un personaje masculino— han sido posteriormente publicados por separado, de modo que resulta lícito analizarlos como piezas independientes.

La manera de abordar a un desconocido con que principia *Intempèrie* de Lluïsa Cunillé —«Perdoni... és que estava pensant si no necessitaria vostè algú amb una àmplia experiència en el camp de la seguretat i de la defensa personal» [Cunillé, 1997b: 31]— recuerda al primer gran monólogo de Bernard-Marie Koltès, *La nuit just avant des forêts* (1977). En la pieza que nos ocupa, el hombre se sienta en un banco donde hay otro hombre sentado, si bien resulta invisible para el espectador. La obra habla de márgenes, de gente poco recomendable que parece evocar un mundo de mafias y hampones, por la alusión a su importancia y peligrosidad. El hombre enfatiza la admiración que le produce esta jerarquía y el aura de respetabilidad que envuelve al desconocido invisible, y parece dispuesto a casi todo para servirle. Esta importancia no tiene que ver con la fama o la celebridad, sino con algo que el otro emana o con una cierta idea de trascendencia. Está presente, de un modo explícito, el elemento vertical, religioso o sobrenatural, pues el personaje cree dialogar con Dios sentado en un banco del parque, entendiendo que Dios podría ser tanto un capo de la mafia como lo innombrable con que uno aspira a fundirse. Para agradarle, el hombre enumera todo lo que sabe hacer, los servicios que le podría prestar si trabajara para él. Después, defraudado, troca la admiración en agresividad: «Potser m’he equivocat amb vostè [...] Al començament, quan l’he vist aquí assegut, sap que m’he pensat? [...] m’he pensat que un desgraciat com tu era “Déu”, que si et queia bé, que si t’agradava, m’agafaries per a la teva colla» [35]. Y, habiéndolo admirado al principio, ahora compadece al otro —al desgraciado que finge ser Dios— y hasta lo





amenaza, para terminar compadeciéndose a sí mismo: siente que la mala suerte lo ha alcanzado y que no va a sobrevivir a esa noche ni al rociado de insecticida que no le permite respirar.

Al final ¿llueve? y el hombre protege al desconocido invisible con el paraguas. Antepone la protección del otro a la suya propia. Lo protege de la lluvia o de alguna amenaza indefinida. El parque de noche se convierte en un espacio apto para desnudar las emociones, contradicciones y miedos del ser humano a la intemperie, en toda su crudeza, precariedad y desamparo. Con todo, por más hundidos o castigados que estén los personajes, la dramaturga les brinda una protección ética.

### **3.2.-*El vianant*, actualización del *dealer koltesiano***

*El vianant* es un monólogo de Lluïsa Cunillé escrito en 1995 pero que no fue llevado a escena hasta 2004, formando parte de la obra *Vianants*, constituida también por un monólogo de Paco Zarzoso que, siguiendo las bases del texto de Cunillé, narra un alucinado viaje al centro de la tierra y de la identidad. El espectáculo, dirigido por Xavier Albertí en la Sala Beckett de Barcelona en 2004 —del 11 al 22 de febrero—, obtuvo el Premi Butaca al Millor Director.

El texto de este monólogo, inédito, se conserva en una versión manuscrita en el Institut del Teatre de Barcelona. Se trata de una pieza decididamente koltesiana, que según Albertí [citado en Monedero, 2004: 42] recoge la idea del *deal* que se desprende de *Dans la solitude des champs de coton* (1987). El hombre que monologa es un chapero que vende sus encantos junto a un vertedero de basura, dice tener cien años y juega a contar coches. Fantasea sobre el conductor del coche que acaba de pasar sin detenerse, lo imagina poniendo la radio y limpiando el cristal delantero de mosquitos aplastados; se lo imagina estrellándose, como una especie de castigo por no haberse detenido. El



personaje habla sobre un fondo urbano degradado —su mundo queda circunscrito entre el vertedero y la gasolinera de la que habla a menudo—, con algún ruido de coche que pasa muy de vez en cuando. En la puesta en escena de Albertí, se pone mucho énfasis en la cadencia y musicalidad de la palabra, y por ello la dicción de Jordi Collet, actor que encarna al chaperero, asume ritmos cercanos al hip-hop londinense.

El chaperero juega a ser Dios, como el interlocutor invisible del hombre que monologa en *Intempèrie*. El mundo es hostil y no se puede uno descuidar ni un momento, pues hasta los perros esperan su turno para morder: «Perquè no n'hi ha prou amb donar-los de menjar [...] És clar que primer els has de demostrar qui ets tu, d'entre mil han de saber qui ets tu»<sup>4</sup>.

El personaje se dirige a un interlocutor que el espectador no ve, un chico que hace tres días que ronda por allí. Desconfía de él y al mismo tiempo siente el instinto de protegerle, como ocurría en *Intempèrie*. Especula sobre lo que el otro ha venido a buscar allí, sobre si lo está tanteando o más bien está buscando su propia perdición —pues recuerda a uno que llegó hasta allí para arrojarse al vertedero, y a otro que se tiró de un puente porque decía que no tenía ángel—. Deja entrever, por un momento, que ha vislumbrado su presencia como una especie de señal. Ha estado a punto de ceder, de dejarse llevar ante sus encantos, de confiar, pero todavía tiene cerebro y además nunca se detiene: del vertedero a la gasolinera, y de la gasolinera al vertedero: «I el dia que n'estigui fart me n'aniré a una altra banda... Així que hi hagi el senyal... el senyal de debò... calaré foc a la gasolinera i a l'abocador». Nadie conoce a nadie pero él ha decidido que el otro se llama Ángel, y parece haberlo adoptado como ángel de la guarda aunque sabe que está a punto de perderlo. La huida del otro, que él mismo alienta, la siente como un rechazo o una deserción, y proyecta su deseo

---

<sup>4</sup> Como hemos señalado, *El vianant* es un monólogo inédito. Todas las citas de la obra, que no podemos acompañar con la indicación de fecha ni página, están extraídas del manuscrito que se puede consultar en el Institut del Teatre de Barcelona.



del chico en el potencial cliente que lo recogerá en la gasolinera. Se trata de un monólogo muy desesperanzado, mucho más que otras obras de la autora.

En estos dos monólogos, *Intempèrie* y *El vianant*, los recursos constructivos, muy eficaces, nos ofrecen una visión sesgada, incompleta y apenas sugerida o vislumbrada de la peripecia vital de los personajes. El discurso monologal evoca los anhelos y obsesiones del emisor pero también devuelve el reflejo especular del receptor implícito. Se trata de personajes que evitan el centro y se mueven en el extrarradio, dando rodeos. Tienen ferocidad pero sobre todo indefensión, y anhelan pertenecer a algo o a alguien, aunque solo sea por una noche. Ambicionan, casi sin atreverse a admitirlo, cobijo humano, una compañía provisoria.

#### **4.-Minipiezas para danza y música**

Las minipiezas para danza y música constituyen monólogos de filiación beckettiana en que diferentes espacios son recorridos por la voz de la instancia que narra. En el drama contemporáneo, la voz de los personajes está a menudo deshilachada o es multidireccional —polifónica— y permite la irrupción o el vislumbre alucinado de mundos interiores. Ello ocurría también en los monólogos que acabamos de analizar. La presencia fragmentada de la interioridad —relato de acontecimientos del presente, pasado o futuro, y sobre todo, en este caso, de sentimientos y sensaciones— supera la frontera convencional entre lo dramático y lo épico. Este tipo de construcciones están muy cerca de lo que Valentina Valentini [1991: 68] llamó *solo* —aquello que no es ni estilo directo libre (monólogo interior literario) ni soliloquio—, entendido como una consecuencia inevitable de la crisis o el agotamiento del diálogo. Esta figura se halla presente en las dramaturgias de Samuel Beckett, Thomas Bernhard y Heiner Müller, entre otros, y tiene que ver con cierta tendencia a trabajar el flujo de la conciencia. Podría relacionarse asimismo con



el *yo errante* de Jean-Pierre Sarrazac [2005: 186], en el sentido de una voz polifónica que se expresa a mayor profundidad del nivel de lo real.

#### **4.1.-*Dedins, defora*: la dialéctica entre inclusión y exclusión**

*Dedins, defora*, escrita por Lluïsa Cunillé y con música de Albert Llanas, fue estrenada en el Mercat de les Flors de Barcelona el 15 de julio de 1997 dentro del espectáculo de la Orquesta 216, en el marco del Festival d'Estiu de Barcelona Grec 97. Este monólogo con música para una actriz contó con un grupo instrumental, voces en off y electroacústica. La dirección de escena corrió a cargo de Albert Bokos; la dirección musical, a cargo de Ernesto Martínez Izquierdo. Por la alternancia entre palabra y música, la duración de la performance actoral, a cargo de la actriz Rosa Cadafalch, fue superior a los treinta minutos, a medio camino entre el teatro breve y el extenso.

El texto no está publicado pero el manuscrito puede consultarse en el Institut del Teatre de Barcelona. Tres escenas o piezas muy breves la componen: «L'ull», «La mà» y «La frontera». La primera da testimonio de un cúmulo de cosas percibidas por el ojo, focalizando en diversos puntos del comportamiento de un perro en relación con su dueño y con un hueso que se niega a soltar. Alguien mira y narra desde una ventana al atardecer, antes de que enciendan las luces de la calle, y es testigo de cómo el hombre golpea despiadadamente al perro hasta matarlo. Frente a la idea de testigo —y de no implicación— que el ojo sugiere como metonimia, la mano podría simbolizar, por contraste, la ejecución, pero la mano que da título a la segunda pieza de *Dedins, defora* tiene más que ver con la constatación de la imposibilidad de sustraerse al tacto. El diálogo entre una mano izquierda y una derecha que no se reconocen y van cada una por su lado alterna con tópicos conversacionales extrañados y sin contexto; ello evoca la situación de espera en que se halla una mujer en un lugar muy concurrido donde no logra comunicarse con los demás.



La tercera pieza, de vocación minimalista, presenta diez variaciones de una historia que, en virtud de una progresiva desintegración textual, queda reducida a su núcleo narrativo: «Una dona arriba a la frontera»<sup>5</sup>. Se ofrecen varias versiones de una historia en que una mujer llega a la frontera con una maleta: en algunas, logra cruzar la frontera con la maleta; en otras, debe volver atrás porque ha perdido la llave de la maleta y no puede mostrarle al guardia lo que contiene: el corazón de la mujer.

#### **4.2.-*La testimone*, un viaje a través de los sentidos**

En diciembre de 1999 se estrenó en la ciudad italiana de Pisa un espectáculo de danza basado en un texto de Lluïsa Cunillé, *La testimone*, a cargo de la Compañía Nadir, integrada por Caterina y Carlotta Sagna. La pieza es inédita, pero puede consultarse el manuscrito original —en versión bilingüe: catalana y castellana— en el fondo del Institut del Teatre de Barcelona. La obra consta de cinco minipiezas, relacionadas con los cinco sentidos. La primera minipieza, «Gusto», está atravesada por una voz en primera persona que compite con un gusano por llegar hasta el corazón: «Cuando llegue al corazón entonces [...] abriré los ojos y enseguida me tragaré el corazón entero aunque él esté dentro [...] No quiero hacerle daño para que una vez dentro de mí busque el corazón y también lo perfore como si fuera el corazón de una manzana»<sup>6</sup>. «Olor» nos sitúa en un viaje olfativo a través del descenso por unos grandes almacenes, trazando una panorámica a través de las distintas plantas, la salida a

---

<sup>5</sup> Como hemos señalado, *Dedins, defora* es una pieza inédita. Esta cita, que no podemos acompañar con la indicación de fecha ni página, está extraída del manuscrito que se puede consultar en el Institut del Teatre de Barcelona. También puede encontrarse el texto de la obra dentro de la memoria del proyecto de Albert Llanas, en la siguiente dirección en línea: <[http://personales.ya.com/albertllanas/Dedins/Memoria.html#1.- PresentaciÓi](http://personales.ya.com/albertllanas/Dedins/Memoria.html#1.-PresentaciÓi)>.

<sup>6</sup> Como hemos señalado, *La testimone* es una pieza inédita. Las citas de la obra, que no podemos acompañar con la indicación de fecha ni página, están extraídas del manuscrito que se puede consultar en el Institut del Teatre de Barcelona.



la calle, un viaje en coche y una inmersión marina. «Tacto» se estructura a partir de una serie de requerimientos y de la necesidad de conocer los detalles, texturas, rugosidades y pulimentos de la realidad: «Tan sólo quiero saber si los techos son muy bajos... Si las lámparas tienen lágrimas de vidrio o de cristal... Si hay que dar cuerda a los relojes». Aparecen lugares comunes de la obra de Cunillé: la lluvia, las cabinas de teléfono, los parques, los trenes, los hoteles, las llaves, los bolsillos, las maletas. «Oído» remite a un espectáculo pirotécnico con palmeras de luz y de sonido y una orquesta: globos que revientan, trompetas de plástico, ladridos, grifos que gotean, ruidos de pasos, una radio encendida, alas de insecto que baten. Una gramola, una canción, una moneda. El tormento de oírlo todo, la tentación de la sordera, el despertar de una pesadilla. «Vista» comienza con una descripción del globo ocular e invita a un juego en que el emisor cierra los ojos y evoca sensaciones placenteras como el toqueteo en los cines a oscuras, de madrugada, y el aliento del deseo petrificado en la nuca. La técnica empleada es impresionista, en este viaje a través de los sentidos.

## **5.-El montaje y la estética de lo fragmentario**

En un mismo autor podemos encontrar una agrupación de piezas breves formando una obra de duración normal o estándar, de algo más de una hora. La dramaturga Antonia Bueno [2011: 35] apunta que una posible opción de llevar las obras breves a escena es crear un espectáculo formado por varias de ellas: «Este encadenamiento precisa una lógica interna, sea temática, estilística [...] una dramaturgia global sobre ese conjunto de textos cortos, que dé lugar a una nueva propuesta textual de duración estándar».

Estas obras compuestas de fragmentos ensamblados podrían leerse como variaciones sobre determinados temas. Se trata de un montaje, pero los



fragmentos podrían funcionar aisladamente, como piezas breves independientes.

En el caso de Lluïsa Cunillé, estaríamos hablando de cuatro obras con estas características: *Berna* (1991), *Jòquer* (1994), *Aire, foc, terra i aire* (1995) y *Vacants* (1996), todas ellas de finales del siglo XX. Nos proponemos aquí solamente presentar estas piezas, y no analizarlas en detalle, porque corresponden en puridad a la categoría de obras extensas. Si las hemos tenido en cuenta dentro de la clasificación del teatro breve de Lluïsa Cunillé es para señalar el carácter independiente de las situaciones que la componen — podríamos hablar de minipiezas si estuvieran sueltas y no ensambladas en una unidad superior— en virtud de técnicas de montaje e hibridación de fragmentos.

### **5.1.-Berna y las frecuencias de la realidad**

*Berna* obtuvo el accésit al premio Ignasi Iglésias 1991 y no ha sido llevada a escena. Consiste en un montaje de ocho escenas cotidianas, independientes entre sí argumentalmente —pero que parecerían converger en una suerte de «reflexión sobre la catástrofe (pequeñas apocalipsis que se van sumando hasta sugerir el advenimiento de una colectiva)» [Puchades, 2001: 95]—, situadas en un espacio y tiempo indeterminados aunque fácilmente remisibles al mundo coetáneo. Hay un fondo de incierta amenaza y una crítica a los modos fútiles de la modernidad en esta particular recreación del mundo en que las palomas conspiran en los parques, un hombre puede convertir a otro en su perro, una pareja discute la custodia de su hija mientras compite en el tiro al plato, cinco viandantes usan sucesivamente una cabina de teléfono en un crescendo dramático que parecería anunciar casi la conflagración universal, los jóvenes se dejan timar ensimismados en sus premisas utópicas y los adultos pretenden curarse de sus enfermedades por la contemplación de un eclipse.



La escena octava da la clave del nombre de la obra, *Berna*. Una pasajera que viaja en taxi experimenta una inquietud por algo que se le escapa, algo que ocurre en la ciudad y no comprende o no alcanza a percibir: «Què passa, realment? [...] No m'ha entès, jo vull saber què passa... realment. He estat fora molt de temps i... [...] No em parli com a una estrangera. No em vulgui tranquil·litzar» [Cunillé, 1994: 125]. La pregunta que ha hecho la pasajera es de orden metafísico: ¿Qué pasa? Parece anunciarse el ingreso en un orden distinto o en otra frecuencia, pero el taxista, a modo de respuesta, le tiende a la pasajera un folleto turístico, lleno de reclamos y eslóganes manidos. Ella no es extranjera pero lo parece, como le ocurre también a la ciudad del título de la obra: una vocal se troca por otra y de Barna —modo popular de referirse a la ciudad de Barcelona entre sus habitantes— se llega a Berna, de manera que el topónimo aparece velado o transmutado. Todas las piezas de esta obra tienen en común un acontecimiento extraño que rasga la costra de la realidad, algo incomprensible, sobrenatural u oculto. Algo sutil que debe ser interpretado pero que paradójicamente se resiste a toda interpretación.

## 5.2.-*Jòquer* o el azar ominoso

En abril de 1994, en el número 10 de la revista *Escena*, se publicó *Jòquer*, que sería estrenada en la Sala Art Brut, con dirección de Yvette Vigatà, el 1 de julio de ese mismo año, en el Marco del Festival d'Estiu de Barcelona Grec 94.

La obra aborda el tema del azar y el juego —«con apuntes de fatalidad y metateatralidad», en palabras de Puchades [2001: 95]—, pero también sobre el miedo que se cierne sobre las personas en un mundo banal y vaciado de sentido. Señala María-José Ragué-Arias [2000: 225] que el tema es también el lenguaje, así como la soledad y las prisiones de nuestro entorno. Ello a partir de cinco *sketchs* distintos, tan independientes entre sí que tienen cada uno título propio:





«El taxi», «Les nits d'hivern» —dos mujeres que se hallan accidentalmente solas entablan una conversación casual y afable, aunque trunca, en un bar sin otros clientes que ellas—, «Una illa» —sobre la imposibilidad de comunicarse con los nativos de una isla, aun conociendo su idioma—, «Jòquer» —cuatro personas se conocen en el contexto de un peligro de derrumbe, en mitad de la noche— y «La gàbia» —aquí el peligro o amenaza es un león que anda suelto por el zoológico—.

Particularmente reseñable nos parece la primera situación, «El taxi», en que un hombre y una mujer desconocidos y con sendos paraguas abiertos esperan un taxi en un contexto bien marcado por la acotación inicial: ruido de lluvia y de ciudad, música de jazz y el resplandor intermitente de unas luces de neón. La mujer desgrana un monólogo en que empieza a desmontar la atmósfera en que se hallan inmersos y que parecería incitarles a una improvisada cita amorosa en mitad de la noche, con la excusa del azar y de la lluvia. Se demuestra que, a fuerza de voluntad, se pueden minimizar e incluso hacer desaparecer los elementos que parecerían empujarnos a una determinada situación o desenlace. Esta voluntad desmitificadora parece encubrir una reflexión metateatral que insta a la autenticidad. Puchades [2002: en línea] ve en ella una «defensa de un teatro de la palabra, de la voz, sobre el resto de elementos escénicos ilustrativos, espectaculares. Además, una destrucción de tópicos estrategias narrativas y situacionales».

### **5.3.-Aigua, foc, terra i aire: el ludismo y sus elementos**

El 20 de enero de 1995 se estrenó *Aigua, Foc, Terra i Aire*, en la Sala Maria Plans de Terrassa, a cargo de la compañía Línia Dèbil y con dirección de Eugeni Rusakov, quien después la montaría en La Cuina de Barcelona, del 19 al 30 de marzo de 1996. A propósito de ella escribió Ragué-Arias [2000: 224]:



Todo parece suspendido en el vacío. Son dos mujeres que rompen la normalidad cotidiana con la intervención del azar como desencadenante que podría sacar a relucir personalidades inconscientes. Es la indiferencia del gusto, de la acción, del momento como instrumento de un contacto casual entre dos seres.

La obra no está publicada pero puede consultarse el manuscrito en la biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona. En la primera minipieza, «Aigua», una clienta y una vendedora divagan sobre paraguas y, en un determinado momento en que la lluvia arrecia fuera, parecen entrar en otra frecuencia de la realidad: viéndose perdidas en alta mar, se suben al mostrador de la tienda y reman para ponerse a salvo. La segunda pieza, «Foc», presenta una situación más absurda si cabe: una atleta ha acudido a una carrera desierta y una tiradora se empeña en dar la señal de salida a pesar de que hay una sola corredora. La tercera pieza, «Terra», muestra dos mujeres presuntamente implicadas en un accidente de tráfico que intercambian sus papeles de viandante atropellada sobre el asfalto y automovilista atropelladora para, al final, cansadas de esperar la ambulancia, revelar que en realidad no eran más que espectadoras del accidente e irse. La última pieza, «Aire», presenta una realidad todavía más volátil, en la que los dos personajes transitan del par médico/paciente al par peluquera/clienta para después metamorfosearse en interlocutoras de una conversación telefónica que derivan en cantantes y después sencillamente en dos mujeres, una de las cuales consigue por fin respirar.

#### **5.4.-*Vacants* y la era del vacío**

En 1996 fue estrenada en la Sala Palmireno de Valencia, a cargo de la Companyia Hongaresa de Teatre, la obra *Vacants*, que sería publicada más tarde, el año 2000, en catalán, por la Editorial Tres i Quatre de Valencia. Esta obra, en la que un hombre y una mujer que mutan de escena a escena



intercambian impresiones, recuerdos y datos, se llevaría después —del 10 al 21 de junio de 1998— al Teatre Malic, y posteriormente —los días 10 y 11 de febrero de 2003— a la Sala Beckett. La puesta en escena de la Companyia Hongaresa de Teatre fue exitosa y movió a hilaridad a los concurrentes.

En palabras de Sharon G. Feldman [2011: 251], «l'obra aconsegueix desenmascarar una dimensió d'inutilitat tràgica [...] una incapacitat per part dels éssers humans d'assolir un nivell rellevant d'autèntica comunicació». El tono de la obra va aumentando en desesperanza a lo largo de las seis minipiezas que la componen, incrementándose sucesivamente la dosis de banalidad e incomunicación. Creemos que el título resulta muy adecuado e irónico por la posible confusión con las *Bacantes* de Eurípides: nada más alejado al *pathos* trágico y la exacerbación del instinto que esta obra de Cunillé.

En estas obras (*Aigua, foc, terra i aire, Berna, Jòquer y Vacants*), con personajes y espacios cambiantes relacionados entre sí desde un particular efecto de montaje, el texto queda liberado de la linealidad cronológica y estalla una pluralidad de historias. La ordenación de las escenas no sugiere una idea de sucesión ni de necesidad, sino que más bien produce en el lector/espectador la sensación de estar asistiendo a una de las muchas combinaciones posibles, bien calculada y medida por la autora —así como direccionada hacia una determinada lectura hermenéutica— pero a la vez susceptible de ser dispuesta de otro modo.

## 6.-A modo de cierre

Algunas minipiezas de Lluïsa Cunillé encajan muy bien con la definición de *tableaux vivants*, al servicio de la mostración de situaciones, y no tanto de acciones y caracteres. El conflicto teatral se da, pero minimizado o descentralizado. El álbum de fotografías de que habla Puchades [2002: en línea] da la idea de discontinuidad y fragmentariedad expositiva, pero implica también



una fijación del instante, de la memoria del presente, una ralentización de los hechos que permite la contemplación y la reflexión y que se hace patente también en el trabajo actoral. Estirar el instante, mostrarlo sin saber qué ha ocurrido antes ni qué ocurrirá después. Como señala Albertí [1998: 7], «L'autora ens situa en un lloc on les mutacions són possibles [...] genera un moviment d'emergència i ocultació, d'exposició i secret». Para Sanchis Sinisterra [2002: 139], se trata de nuestro tiempo, el actual, pero «como si fuera percibido ya desde el mañana, lo cual le confiere un aroma en cierto modo rancio, prematuramente envejecido». Lluïsa Cunillé llega a lo esencial mostrando las pequeñas emociones y trazando un mapa de la contemporaneidad sin costumbrismo ni opacidad.

El suyo es un teatro de la conversación, aunque no realista. A menudo tiende al laconismo, si bien los personajes siempre parecen ir más allá de lo que la situación —desconocidos en una estación de tren o en un banco del parque, tertulianos radiofónicos, relaciones familiares o laborales transmutadas— prometería. Se especula con la dialéctica entre lo aparentemente previsible y lo misterioso o sorpresivo apenas esbozado, y de ahí el complejo arco de revelación que acaban trazando sus personajes, sugerentes y poliédricos, a pesar de las pocas expectativas que a priori parecerían ofrecer.

Hay una correspondencia entre los recursos formales empleados en las obras breves y la intencionalidad que guía, en términos generales, la escritura de Cunillé: espacios, objetos y extraescena sonora atraviesan el conjunto de su obra, conectan un universo textual que funciona como una red. Con todo, no hay que olvidar que la mayoría de las obras aquí analizadas e inscribibles en el teatro breve pertenecen a la primera etapa de la autora, para la que resulta válida la etiqueta de la poética de la sustracción: «Velar para revelar, para que el espectáculo de la vida humana no sea exhibido, ostentado desde la escena sino, por el contrario, descubierto gradualmente desde la sala [...] por la



conciencia sutil que percibe aquello que vibra en los intersticios» [Sanchis Sinisterra, 2002: 143].

El teatro breve de Lluïsa Cunillé posee la misma capacidad de resonancia que el resto de su obra, y análoga eficacia en su vocación de retratar los códigos éticos y emocionales que rigen en nuestra sociedad, proyectando al lector o espectador más allá de lo dicho o representado. A pesar de constituir obras independientes, estas piezas breves remiten a un corpus textual más amplio —la obra completa de la autora— y a un universo ético inconfundiblemente suyo.

## BIBLIOGRAFÍA

ALBERTÍ, Xavier, «Pròleg» en Lluïsa Cunille, *Apocalipsi*, Barcelona, Proa, 1998, 7-8.

ALONSO DE SANTOS, José Luis, «Mi “teatro breve”» en José Romera Castillo (ed.), *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, Madrid, Visor Libros, 2011, 27-33.

BUENO, Antonia, «Breve reflexión sobre mi teatro breve: *El otro (monólogo imposible)*» en José Romera Castillo (ed.), *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, Madrid, Visor Libros, 2011, 35-43.

CUADRADO, Nuria, «El mundo “Privado” de Lluïsa Cunillé» en *El Mundo Catalunya*, 5 de marzo de 1998, 5.

CUNILLÉ, Lluïsa, «Mediatriz de un escaleno» en *Pausa*, 1991, núm. 8, 50-59.

\_\_\_\_\_, *Berna*, Barcelona, Institut del Teatre, 1994.

\_\_\_\_\_, «Desde los interiores siempre contrariados de tan calados por el desapego» en *Escena*, 1997, núm. 38, 64-65.



- \_\_\_\_\_, «Intempèrie» en VV. AA., *Monólogos IV*, Valencia, Asociación de Autores de Teatro, 1997, 30-42.
- \_\_\_\_\_, «Tertúlies dels anys 80-90» en VV.AA., *Sopa de ràdio*, Barcelona, Associació per la Fundació Escena, 1999, XIII-XIV.
- \_\_\_\_\_, «Una tarda» en *Art Teatral. Cuadernos de minipiezas ilustradas*, 2001, núm. 15, 29-33.
- \_\_\_\_\_, «Estación» en *Art Teatral. Cuadernos de minipiezas ilustradas*, 2004, núm. 19, 25-27.
- FELDMAN, Sharon G., *A l'ull de l'huracà. Teatre català contemporani*, Barcelona, L'Avenç, 2011.
- FOBBIO, Laura, *El monólogo dramático: interpelación e interpretación*, Córdoba (Argentina), Comunicarte, 2009.
- GARÍN, Inma, «Danza para dos bailarines, reflexión crítica sobre *Estación*» en *Art Teatral. Cuadernos de minipiezas ilustradas*, 2004, núm. 19, 81-82.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco, «Modalidades del teatro breve según su forma discursiva», en José Romera Castillo (ed.), *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, Madrid, Visor Libros, 2011, 157-177.
- HUERTA CALVO, Javier, «Preliminares a un viaje entretenido», en *Ínsula*, 2000, núm. 639-640, 3-5.
- \_\_\_\_\_, (dir.), *Historia del teatro breve en España*, Madrid, Iberoamericana, 2008.
- LÓPEZ MOZO, Jerónimo, «El teatro breve, si bueno...» en José Romera Castillo (ed.), *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, Madrid, Visor Libros, 2011, 127-155.
- MONEDERO, Marta, «Un xapero angelical», *Avui*, 11 de febrero de 2004, 42.
- PÉREZ-RASILLA, Eduardo, «La teoría dramática» en Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro breve en España*, Madrid, Iberoamericana, 2008, 969-991.



- PUCHADES, Xavier, «De la brevedad a la intensidad en el teatro de Lluïsa Cunillé» en *Art teatral. Cuadernos de minipiezas ilustradas*, 2001, núm. 15, 93-99.
- \_\_\_\_\_, «La memoria del presente: itinerario no definitivo por la obra de Lluïsa Cunillé» [en línea] en *Stichomythia*,  
<<http://parnaseo.uv.es/Ars/ESTICOMITIA/Numero0/indicecero/a11.htm>>,  
2002, sin paginación.
- QUILES, Eduardo, «Teatro corto, una vía para dominar la escritura teatral» en José Romera Castillo (ed.), *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, Madrid, Visor Libros, 2011, 121-126.
- RAGUÉ-ARIAS, María-José, «A la intemperie», *El Mundo*, 27 de abril de 1996, 101.
- \_\_\_\_\_, *¿Nuevas dramaturgias? Los autores de fin de siglo en Catalunya, Valencia y Baleares*, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 2000.
- ROMERA CASTILLO, José (ed.), *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, Madrid, Visor Libros, 2011.
- SANCHIS SINISTERRA, José, *La escena sin límites*, Ciudad Real, Ñaque, 2002.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2005.
- VALENTINI, Valentina, *Després del teatre modern*, Barcelona, Institut del Teatre, 1991.



## **El teatro breve e hipertextual en los albores del siglo XXI\***

Susana Báez Ayala  
*Universidad Autónoma de Ciudad Juárez /  
Universidad de Granada*  
[susana\\_baez@yahoo.com.mx](mailto:susana_baez@yahoo.com.mx)

### **Palabras clave:**

Teatro español contemporáneo, teatro breve, hipertextualidad, José Moreno Arenas.

### **Resumen:**

El teatro contemporáneo español se distingue por una multiplicidad de formas estructurales y semióticas; entre sus diferentes caras, se halla el teatro breve o mínimo, el cual posee una larga tradición literaria; interesa revisar las categorías con las que se le ha catalogado así como los elementos que lo distinguen, con el interés de exponer los rasgos de hipertextualidad que lo caracterizan en los albores del siglo XXI, en donde destaca lo diverso como rasgo central del arte.

---

## **The short and hipertext drama in the early 21th century**

### **Key Words:**

Contemporary Spanish theater, short theater, hipertextuality, José Moreno Arenas.

### **Abstract:**

The contemporary Spanish theater is distinguished for a diversity of structural forms and semiotics, between its different faces, it is found the short or minimal theater, which possess a large literary tradition; it is interesting to review the categories in which it has been categorized just like its elements that distinguish it, with the interest of exposing the hipertextuality features that categorize it at the dawn of the XXI century, in which is pointed out the diversity as the main feature in art.

---

---

\* El presente ensayo forma parte de la investigación: «Desenmascarando al poder en el teatro breve y mínimo de José Moreno Arenas», asesoría del Dr. Antonio Sánchez Trigueros (UGR), la Dra. María José Sánchez (UGR) y el Dr. Enrique Mijares Verdín (UAJD), como parte de la tesis doctoral en la Universidad de Granada. Si bien en este trabajo no se detiene en el análisis de la dramaturgia del autor, estará en todo momento detrás el interés de vincular los textos del dramaturgo granadino con lo que hemos ido encontrando sobre el tema.



## 1.-Entre la tradición e innovación

Las últimas décadas han visto la presencia —que no el surgimiento— de una forma literaria no del todo estudiada: el teatro breve. Tal como lo afirma Jerónimo López Mozo, no se puede hablar ni de una crisis ni de una aparición novedosa en el teatro, dado que la praxis viene de muy atrás. Agrega que: «la historia del teatro breve en este siglo [XXI] acaba de empezar» [2011, 154].

Al abordar esta temática, desde el presente inmediato de la literatura española así como avistando sus antecedentes significativos, surgen una serie de inquietudes: qué define al teatro breve y mínimo en los albores del siglo XXI; qué trabajos de investigación, ensayísticos, de creación o de difusión permiten apreciar su diversidad; qué autores y textos constituyen un corpus más o menos homogéneo que permita identificar sus rumbos en la península española; a qué problemáticas literarias, editoriales, de difusión y recepción se enfrentan quienes optan por esta forma creativa. De manera concreta, qué sucede respecto a este tópico en la región de Andalucía, en donde algunos trabajos identifican un repunte tanto de creación como de representación del llamado género chico. ¿Qué lugar ocupan las dramaturgas en este recorrido? ¿Se puede hablar de un teatro breve y mínimo hipertextual?

Las palabras de Virtudes Serrano permiten iniciar el diálogo: «el teatro [del siglo XXI se caracteriza por] ser espejo de la vida y costumbres y reflejo de los conflictos de los seres de su entorno» [2004, 24]. Intentemos bosquejar su devenir en el entorno sociocultural actual. Eduardo Quiles entabla la relación entre estas formas dramáticas<sup>1</sup> y «la loa, el auto, la égloga, la mojiganga y el paso o entremés, por no ir más allá del siglo XVI, y por centrarnos en época donde el teatro breve adquiere entidad propia» [2001]. Morales y Marín las emparenta además con las jácaras y los

---

<sup>1</sup> Agustina Aragón, véase 2002, procura definir cada una de las formas breves del teatro a partir del siglo XVII. Por supuesto que un trabajo indispensable para esto es el de Huerta Calvo, 2008.

sainetes [2001: 7], retoma a Nicolás González Rubio, quien concluye que «la pieza en un acto había nacido en el siglo XIII» [citado por Morales y Marín, 2001: 7], con el *Auto de los Reyes Magos*. Aragón ubica la independencia del teatro breve en el siglo XVIII, cuando se libera de las formas largas, con la aparición de los sainetes de Ramón de la Cruz [2002]. López Mozo anota: «Tampoco cabe saludar la aparición de un género teatral nuevo, pues esta modalidad está íntimamente ligada a la historia del teatro español. Ni, por supuesto, podemos hablar de su recuperación tras un periodo de decadencia, pues no lo ha conocido» [2011: 127].

Gutiérrez Carbajo disiente del reclamo de falta de interés de parte de los investigadores en el tema; señala que ya el siglo XII deja testimonio de este tipo de dramaturgia, y coincide con González Rubio al referir el *Auto o Representación de los Reyes Magos*. Cita a Huerta Calvo y Eugenio Asencio quienes convienen en destacar que para el siglo XVI es claro el surgimiento del teatro breve. Agrega Gutiérrez que algunos subgéneros nacen al abrigo de otros, es el caso del entremés dependiente de la comedia. Recuperando las palabras de Asencio, «una de las primeras manifestaciones del teatro breve, el entremés, fue un género inestable en una perpetua búsqueda de su forma» [Asencio, 1971: 16, citado por Gutiérrez, 2006: 227]. El siglo XIX ofrece la opción, por su contexto histórico, de incorporar aspectos sociales a estos materiales. Ya el siglo XX da señales en sus diversas épocas de un interés por el teatro corto.

López Mozo agrega que, alrededor de los ochenta, se documenta un estallido de textos publicados y obras representadas en España concerniente al teatro breve. Morales y Marín acota que la vertiente de principios del siglo XXI no es la misma que la del siglo XVI o anterior, destaca que lo breve contemporáneo: «*se basa en una situación, o en un momento íntimo, irrepetible y fundamental para el personaje*» [2001: 7, las cursivas son mías]. Juan Mayorga anota: «La importancia de un cuadro no se mide por la cantidad de pared que ocupa, sino por la fuerza con que tensiona la pared. Sin embargo, en el medio teatral domina la opinión de que un texto



importante ha de durar por encima de la hora y media» [2001: 6]. Quiles destaca el elemento innovador que diferencia a los autores de esta corriente: la libertad en la experimentación. José Moreno Arenas, autor granadino actual, abraza el sendero de la brevedad, postula con sus trabajos, lo que suele encerrar en una frase: «para la creatividad no hay límites».

## 2.-Otra dramaturgia, desde la brevedad

John P. Gabriele al referirse a los textos de José Moreno Arenas, asienta:

El teatro es el arte de representar obras dramáticas. También hay que recordar que el término «drama» viene de la palabra griega que significa «hacer» y se asocia normalmente con la puesta en escena de una historia que narra la vida de individuos en que hay *conflicto*, *tensión*, *oposición* y *emoción* [Gabriele, 2009b: 198; el subrayado es mío].

Reconoce que en las formas del teatro mínimo de Moreno Arenas no siempre confluyen todos los elementos que suelen configuran un texto dramático y dan pie a lo teatral, a pesar de ello dice: «hay teatro y hay drama». La cuestión para los estudiosos es intentar acotar los aspectos que caracterizan estos dos afluentes del mismo río: el teatro breve y mínimo en la dramaturgia española contemporánea. Esta vertiente teatral rompe con el canon establecido, dando lugar a nuevas estructuras y distintas formas de interpretarlas.

Virtudes Serrano en *Teatro breve entre dos siglos*<sup>2</sup>, aborda lo que denomina: «otras dramaturgias, las que pueblan un panorama escrito y no

<sup>2</sup> Los autores compilados son: Fernando Martín Iniesta, *La falsa muerte de Jaro el Negro*; Alberto Miralles, *El volcán de la pena escupe llanto*; Jerónimo López Mozo, *Puerta metálica con violín (Un escenario para Antoni Tapies)*; Carmen Resino, *Ultimar detalles*; Ana Diosdado, *La imagen del espejo*; Domingo Miras, *La Tirana*; Jesús -erra, *La puerta*; Ignacio Amestoy, *El seguidor lo sabe (Documento escénico)*; Concha Romero, *¿Tengo razón o no?*; Pilar Pombo, *Sonia*; Ernesto Caballero, *Solo para Paquita (estimulante, amargo, necesario)*; Paloma Pedrero, *Yo no quiero ir al cielo (Juicio a una dramaturga)*; Antonio Onetti, *La puñalá*; Antonio García May, *Últimos golpes de Butch Cassidy*; Juan Mayorga, *El buen vecino*; Raúl Hernández Garrido, *La persistencia de la imagen*; Itziar Pascual, *Varadas*; Laila Ripoll, *El día más feliz de nuestra vida*; Diana de Paco Serrano, *Su tabaco, gracias*. Véase Serrano, 2004.



siempre convenientemente mostrado a los espectadores» [Serrano, 2004: 11]. Para la investigadora, el tema que aquí nos concierne, corresponde a una variante de la dramaturgia de todos los tiempos. Vayamos por dicho atajo.

### 2.1.-Sí brevísimo... ¿qué nombre lo define?

Una de las discusiones, que emergen al emprender esta temática, corresponde a la valoración que le otorgan tanto autores como críticos e investigadores a la terminología pertinente para denominar los trabajos que nos ocupan<sup>3</sup>. López Mozo anota, enfrentándonos a la complejidad de su caracterización: «qué entendemos por teatro breve. ¿Lo es en función de la extensión del texto, del tiempo que dura su representación o de ambas cosas?» [2011: 127]. Sugiere ser flexibles en cuanto a la extensión textual y el tiempo de representación, sin que esto se vuelva un cajón de sastre. Distingue dos variantes, aunque reconoce la relatividad de esto:

Pertenecerían al [*teatro breve largo*] las obras que, en cuanto a extensión, son fronterizas con el teatro que consideramos de duración normal [...] *teatro breve corto* puede serlo tanto como su autor quiera. Unas pocas palabras bastarían. Incluso una acotación sin más, a condición, claro está, de que contenga el mensaje que el autor pretende transmitir [López Mozo, 2011: 128-129, las cursivas son nuestras].

Considera una gran cercanía entre el teatro breve, corto (o mínimo como también lo denomina) con las greguerías y el cuento breve de Monterroso. Orozco Vera anota:

El arte del nuevo milenio tiende a refugiarse en «formas rápidas», «concisas», cuya textura artística, brevedad, condensación y ambigüedad, ha planteado un reto a los creadores y también a los lectores, que deben asumir en grado sumo su protagonismo, al enfrentarse a textos de

<sup>3</sup>Parte de esta información sale a la luz en el marco del Seminario Internacional del SELITEN@T; cuyo acierto en su XX edición fue convocar a discutir la temática de «El teatro breve en los inicios del siglo XXI». Véase el trabajo de Isabel Díez Menguez: «Bibliografía del teatro breve español en los inicios del siglo XXI», *Signa*, 2012: 205-348.



estructura abierta, plagados de sugerencias, de guiños intertextuales, de finales sorprendidos [2006: 723].

Podríamos agregar la relación con los videoclips, los mensajes en las redes sociales (*facebook*, *twitter*) y los teléfonos móviles. La experiencia de autores como Quiles da luces para no caer en un pozo oscuro:

Una *minipieza* no lo es por el reducido tiempo que dura una acción dramática, sino porque contiene sustancia teatral y pasó por el filtro de la síntesis. De modo que puede decirse sin riesgo a error que escribir una *minipieza* equivale a un ejercicio de contenido y de síntesis. [...] ¿Qué entendemos por síntesis cuando la citamos? Reducción —no ausencia— de la esencia del drama: (idea, conflicto, personajes...) [2001: 5-6].

Insiste el director de *Art Teatral* en que el dramaturgo desarrolle al máximo la complejidad semiótica.

Quizá uno de los aspectos más ingeniosos sea la búsqueda de conceptos para denominar a la dramaturgia que nos ocupa; las acepciones con las que se ha procurado definir estos materiales, continúa López Mozo: «han sido bautizadas como minipiezas, teatro mínimo, pulgas dramáticas, nanoteatro, bonsáis teatrales, teatro del suspiro o teatro para gente con prisas» [López Mozo, 2011: 148]. Quiles sugiere el término «minipieza teatral» [2001: 2]. Sánchez Trigueros: minipiezas o miniescenas teatrales [2012, en prensa]. La fórmula que acuña López Mozo precisa lo fundamental de la estructura de estos textos: «la obra así planteada es, en definitiva, la suma de lo que el autor ha escrito y de lo que ha callado» [López Mozo, 2012: en prensa].

Esta dramaturgia exige una coparticipación creativa de quienes se acercan a ella, lo cual no implica una labor incompleta sino abierta. López Mozo señala que tanto Javier García Teba [2001] como Salvador Enríquez [2001] coinciden en la lectura entre líneas que implican estos materiales. Más allá de la extensión textual, consideramos, destacan los elementos estructurales: los rasgos de hipertextualidad, que abordamos más adelante.



## 2.2.-¿Qué elementos definen a la dramaturgia breve y mínima?

No dejando atrás la diversidad de esta dramaturgia, López Mozo propone los aspectos fundamentales de una obra corta:

Sus estrictas exigencias, que no son otras que: novedad anecdótica, esclarecimiento de los hechos, ritmo expositivo y sorpresa en la resolución. Son las cualidades que, según el profesor y crítico Santos Sanz Villanueva, debe poseer un cuento y que, en mi opinión, son aplicables al teatro breve. [López Mozo, 2012: en prensa].

Por su parte, Méndez Moya acuña el concepto *pulgas dramáticas* para referirse a creaciones mínimas, que se distinguen por una peculiaridad: lanzar un picor intenso e incómodo a sus receptores, a través de los textos y/o su representación:

Género sintético que reúne unas características propias, no cerradas [...] ¿Por qué pulgas dramáticas? Pues porque el bichito de marras y la obra de arte teatral coinciden en algunos de sus rasgos esenciales: pequeñez de tamaño, brevedad de extensión; ambas «saltan», o por sus mordeduras o picotazos a determinadas mentalidades y posturas vitales; por lo general, suelen ser graciosas. La palabra, su fonética lo es, y el ser al que define, también... [Méndez, 2001: 10].

De ahí que estas ‘pulgas’ posean rasgos particulares como el uso del humor, la ironía, el sarcasmo, lo grotesco, lo esperpéntico; su propósito final no es divertir sino confrontar a sus receptores y así provocar el inicio de una conversación dialógica acerca de las problemáticas que abordan los textos. López Mozo, por ejemplo, advierte que desde la década de los ochenta se aprecia un grupo de dramaturgos que:

Utilizan el concepto de pequeña escena, con inclinación minimalista, que requiere la imaginación del espectador; el manejo de la acción o acciones dramáticas con la agilidad del vídeo-clip; su interés por otros lenguajes escénicos, como la música, la danza o el cine. [López Mozo, 2006: 60-61]



Gutiérrez Carbajo pincela los rasgos del teatro breve en relación con el corto cinematográfico; considera que: «el marbete de brevedad, como todas las denominaciones, no define una realidad cerrada y compacta [...] algo es breve o corto según los términos de mensurabilidad que establezcamos y las circunstancias pragmáticas que contextualicen la medida» [Gutiérrez, 2006: 230]. Agrega que ambos géneros no suelen superar los quince minutos de duración en el escenario y poseen independencia de otros formatos teatrales. Destaca el recurso de «lo sensorial, lo plástico, lo visual y ostensivo, pero también lo ingenioso, lo conceptual, lo elíptico y lo implícito» [2006: 235-236], en las representaciones; esto mediante la participación de un reducido número de personajes, quienes «han de abordar las cuestiones más profundas, con un tono lúdico o grave, según los casos» [2006: 235-236]. Analiza los aspectos discursivos del teatro breve; considera que corresponde a un discurso dentro de otro, en cuanto que el texto teatral incorpora al texto dramático, siendo el receptor quien mediante su interpretación complementa las dos creaciones anteriores. Las palabras de Gutiérrez Carbajo las vinculamos con lo que aquí entenderemos como texto hipertextual; él encuentra como rasgos centrales en los textos breves: «discurso monologado, narrativo o épico, didascálico» [2011: 160].

### **2.3.-(Des)tejiendo el hilo de la brevedad**

Existe coincidencia en señalar que el teatro breve no es nuevo en el panorama de la dramaturgia española contemporánea; ya el trabajo arduo de Javier Huerta Calvo [2008] documenta el largo recorrido de lo breve. Aquí nos centraremos en algunos antecedentes del siglo XX para ubicar los inicios del XXI y retomaremos los aportes que ofrecen ya varios documentos al respecto.

Los trabajos suelen referirse a la época de las Vanguardias en España como un antecedente de la brevedad teatral contemporánea. Se reconoce,



entre otros autores<sup>4</sup>, a Gómez de la Serna y a García Lorca<sup>5</sup> como maestros de la brevedad. Andrew A. Anderson se refiere en estos términos a los trabajos lorquianos: «los *Diálogos* son textos auténticamente híbridos, ya que no se ajustan exactamente a ninguno de los principales géneros literarios establecidos» [2002]. Moreno Arenas [2005] lo denomina: «teatro mínimo del silencio de la palabra», reivindica su carácter experimental.

Los aportes de Serrano y López Mozo convienen aquí. La primera, resume la problemática planteada por autores y críticos respecto al estado del teatro español durante la década de la llamada transición y democracia. Agrega la penosa «novedad» de muchos de ellos, dado que ni la crítica ni las editoriales y, por supuesto, menos los responsables de los teatros los consideraron como parte del quehacer teatral peninsular.

Serrano ofrece tres cortes en su trabajo<sup>6</sup>; al referirse a los autores del *teatro de la rebeldía* observa la confluencia entre dramaturgos de la cuña de un Antonio Buero Vallejo con otros emergentes como Carmen Resino, Ana Diosdado o Domingo Miras. Señala la aparición de un teatro independiente-universitario; la presencia del llamado teatro *underground*. Los autores de este periodo retoman las propuestas del teatro del absurdo de Beckett, un teatro de la crueldad, así como del esperpento valleinclanesco. Sintetiza:

La variedad estética empleada por los autores es grande pero casi todos se preocupan por su entorno y profundizan con frecuencia en temas que tienen que ver con la política, con la sociedad y los individuos, con la

---

<sup>4</sup> Agustín Muñoz-Alonso López, 2003, ofrece textos del teatro de vanguardia en España; resulta significativo que autores como Antonio Espina ya nos dejen obras muy breves como *Mínimo común múltiplo*. *S.W. Film G.3.* y *Fatum (drama sintético)* en donde el juego de intertextualidad con Shakespeare es evidente.

<sup>5</sup> La antología editada por Agustín Muñoz-Alonso López, 2003, recopila de Lorca: *La doncella, el marinero y el estudiante; El paseo de Buster Keaton; Quimera; Diálogo de los dos caracoles; Diálogo mudo de los Cartujos*.

<sup>6</sup> Anota: «Hemos seleccionado primero algunas piezas recientes de representantes del teatro de rebeldía nacido al calor del 68, cuyas trayectorias se inician entre 1964 y 1970. El segundo segmento lo ocupan quienes se dan a conocer como autores a comienzos de los años 80. En tercer lugar, serán analizadas las expresiones dramáticas surgidas entre los 90 y el 2000» Serrano, 2004:14. Se distingue en los cortes históricos la coincidencia con la llamada transición y consolidación de la democracia española posterior al franquismo.





situación del teatro y sus componentes, y con la recuperación de la memoria histórica. [Serrano, 2004: 16]

Se refiere a *la dramaturgia del perdedor* cuando se ubica en los años 80; considera que describen a «una sociedad que aparentemente brinda la igualdad de oportunidades» para los creadores, pero no es así [Serrano, 2004: 16].

Otro rasgo de esta generación, agrega Serrano, es su confluencia en talleres dramáticos al cobijo del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas. Destaca la incorporación de las mujeres en el quehacer dramático español. Sintetiza la escritura de esta generación con las siguientes palabras:

Los autores y autoras de esta década dan la cara a la realidad como lo habían hecho sus antecesores de la década de los 50 y los 60; sin embargo, difieren de ellos en el enfoque individual y en que la mirada de estos *nuevos* es crítica pero no trágica [...] ahora, el personaje busca su realización como individuo y encuentra un resquicio en el proceso dramático en el que ha tomado parte, adoptando decisiones que cambian, aunque no solucionan, su futuro [2004: 18].

Cuando Serrano, dirige nuestra atención hacia la generación de los 90's, acentúa como rasgo central de su escritura la preferencia por las *obras abiertas*, que incorporan las enseñanzas de la vanguardia, los aportes de Samuel Beckett, Harold Pinter, Heiner Müller y los talleres impartidos por José Sanchis Sinisterra.

López Mozo brinda información pertinente en este recuento; el dramaturgo ofrece cuatro caras del teatro breve reciente: «He creído oportuno que en la sala realizada sólo figuren dramaturgos para los que el teatro breve no es un género menor ni el pariente pobre de la escritura dramática, sino un fin en sí mismo o que satisface su vocación experimental» [2010: 142].

Primer grupo: *los veteranos*, en donde ubica a Antonio Martínez Ballesteros, Alberto Miralles, Manuel Martínez Mediero, Jesús Campos,



José Sanchis Sinisterra, Eduardo Quiles, Alfonso Vallejo, Carmen Resino y a él mismo; considera que mantienen el impulso original: romper moldes y transitar por territorios desconocidos. La segunda cala la ubica en la década de los ochenta; el autor no ofrece una denominación para ella:

Se percibe, desde luego con notables excepciones, el paulatino abandono de lo experimental y un alejamiento de los asuntos de carácter político, más evidente a medida que la dictadura y los años de la transición han ido quedando atrás. La comedia de humor y el drama personal han ganado terreno y hoy aparecen totalmente afianzados [López Mozo, 2011:136-137].

Entre los autores que integran este conjunto ubica a Ernesto Caballero, Ignacio del Moral, Paloma Pedrero, Ignacio Amestoy, Luis Araujo, Rafael Gordón, Itziar Pascual, José Luis Alonso de Santos.

La tercera cala corresponde a quienes inician su labor en las postrimerías del siglo XX. López Mozo incorpora un subapartado en torno a las mujeres de entresiglos que toman la bandera del teatro breve, cita a Margarita Reiz, Laila Ripoll y Antonia Bueno. Reúne en este amplio grupo a Juan Mayorga para quien la brevedad posee la mayor seriedad que la creación pueda tener. Además se refiere al grupo de *El Astillero*, integrado por José Ramón Fernández, Raúl Hernández Garrido y Luis Miguel González Cruz, al que se unen posteriormente Guillermo Heras, Inmaculada Alvear y Ángel Solo. Entre los más comprometidos con lo breve destaca a Raúl Hernández Garrido y Guillermo Heras.

Integra en sus reflexiones, autores que no pueden quedar fuera de nómina: Salvador Enríquez y Antonio Álamo. Advierte la emergencia de: Pedro Vllora y Borja Ortiz de Gondra. Cierra el recorrido refiriéndose los novísimos: Diana de Paco Serrano y Juan Pablo Heras; agrega a los más jóvenes: Xavier Puchades, Isaac Rosa Camacho, Miguel Morillo, Luis Fernández de Julián, Fernando J. López Irene Mazariegos y Antonio Rojano.



### 3.-¿Teatro breve andaluz?

López Mozo aborda un aspecto que no ha sido del todo explorado: la presencia de lo breve y lo mínimo en la comunidad de Andalucía. El autor escribe:

No sé si es acertado hablar de la existencia de una escuela andaluza de teatro breve, pero lo cierto es que existe un grupo de dramaturgos que, nacidos o no en aquella tierra, pero residentes en ella, se han volcado con notable entusiasmo en el ejercicio de todas las variantes del género [2011: 148].

Cita entre otros a Javier García Teba, Tomás Afán Muñoz, Javier Berger y Gari León Aliaga. Destaca los aportes de Alfonso Zurro, fundador de la compañía *Jácara* [1981]; lo considera el pionero en la región. Uno de sus trabajos relevantes es: *60 Obras de 1 Minuto de 60 Autores dramáticos andaluces*, llevado a las tablas el Día Mundial del Teatro del 2006 en Sevilla.

López Mozo subraya a Adelardo Méndez Moya; quien cuenta con una amplia producción de obras en esta modalidad; una de ellas, *Retal.les*. Cierra estas pinceladas refiriéndose a José Moreno Arenas, a quien aprecia como «el más genuino representante de lo que yo llamaría la greguería teatral» [2011: 150].

Otro trabajo anterior, en esta línea, es el volumen *Teatro breve andaluz* [2005]. Espejo Romero apunta «casi podría afirmarse que estamos viviendo una de las épocas doradas del teatro breve de la comunidad [andaluza]» [2005: 7]. Incorpora doce autores<sup>7</sup>. El investigador explica la imposibilidad de integrar la nómina completa de esta otra dramaturgia de

---

<sup>7</sup> Ofrece la selección a partir de un orden alfabético: Tomás Afán, *El siglo veinte*; Antonio Álamo, *Dos exiliados*; Fernando Almena, *Quiero compartir tus sueños*; Jesús Domínguez, *Función única (pieza breve para representar en salas desoladas)*; Salvador Enríquez, *El ascensor*; Antonio Hernández Centeno, *Una tarde de agosto*; Juan Larrondo, *Ecce Homo (que tú ves ahí)*; Dámaris Matos, *En la noche*; Adelardo Méndez Moya, *Comprensión*; Antonio Onetti, *Líbrame, señor, de mis cadenas*; Concepción Romero, *Allá él*; Alfonso Zurro, *En el monte del olvido*. Cabe agregar aquí el trabajo presentado por Cremades (2011), quien analiza la propuesta escénica de Zurro: *60 obras en un minuto de 60 autores dramáticos andaluces*.



Andalucía, pero alude a «José Antonio Garriga Vela, Francisco Villalba, Antonio A. Gómez Yebra, Juan Carlos Martín Ramos, José Moreno Arenas, Isaac Rosa, Juan del Arco o Jesús Campos» [2005: 9]. Coincidimos en lo limitado de los trabajos compilados en este volumen.

Eduardo Quiles no puede ser omitido. Ya en *Art teatral* dio cuenta del volumen: *Monográfico andaluz*<sup>8</sup> coordinado por Andrés Molinari [2001]; el ensayo, que el compilador ofrece, da luces acerca de su mirada respecto al devenir de la brevedad en el sur de España: «Teatro breve andaluz: una larga historia». El número integra a quince dramaturgos<sup>9</sup>. Aquí tendría que preguntar a los autores de la comunidad de Andalucía si ellos se perciben como parte de un conjunto de autores que se ocupan de crear un teatro breve andaluz. Por lo menos, al dialogar esta cuestión con Moreno Arenas, este considera que se puede hablar de un teatro breve en Andalucía, en donde se concentran autores de gran relevancia, citados arriba, así como actividades que incentivan su auge, pero no observa un movimiento organizado. Por ahora lo dejaremos aquí, y daremos paso a una mirada discursiva del teatro breve español.

#### 4.-Discurso abierto... estructuras semióticas del teatro breve

Más allá de la cuestión de folios (quince, más o menos, para lo breve; cinco, para el mínimo) algunos trabajos se detienen en el sentido de los textos (escritos y representados). La pregunta que subyace es cómo

<sup>8</sup> Además de otros números dedicados al teatro gallego, 1998, núm. 8; valenciano, 1998, núm. 11; 2005, núm., 20; asturiano, 2000, núm., 14; aragonés, 2008, núm., 2008. Otros ejemplares que tocan el teatro breve en Francia, México, Norteamérica, Argentina, Italia, Portugal y Alemania. Trabajos relevantes en esta línea son los que se han ido desarrollando en el SELITEN@T de la UNED: Martín Bienvenido Fons Sastre «El teatro breve en la escena balear actual: los proyectos Història(es) y Seqüències»;

<sup>9</sup> Fernando Almena, *Tontos del capirote*; Javier Berger, *Las tres edades*; Belén Boville, *Monólogo del calvo*; Jesús Campos, *Primer recuerdo*; Jesús Domínguez, *Enrique Morente se deja las ventanas abiertas*; Salvador Enríquez, *La próxima, Prosperidad*; Antonio Estrada, *Un hombre íntegro*; García Larrondo, *De la misericordia*; Hernández Centeno, *De vez en cuando la vida*; Mónica López, *Blanca y radiante*; Adelardo Méndez Moya, *Réquiem de soledad*; José Moreno Arenas, *El dos mil*; Mariló Seco, *La bicicleta*; Alfonso Zurro, *Un mordisco en el corazón*.



mantener el drama en pocas líneas. Los creadores coinciden en señalar uno de los rasgos centrales de estos textos: el discurso abierto. Alfonso Zurro expone:

Soy un autor literario. Por ejemplo, mis farsas hay que inventarlas encima de un escenario. Pero hay otros autores que escriben todas las acotaciones clarísimamente [...] A veces me llaman compañías para decirme que van a cortar o eliminar algunas partes de mis obras, y les digo que hagan lo que quieran [2001].

Los autores defienden la coautoría de los hacedores del teatro: directores, actores e incluso del público. Gutiérrez Carbajo propone indagar en la estructura discursiva de los textos breves, coincidimos con él, en cuanto a poner el acento en ello y no solo en la extensión textual de las obras. Por este sendero van las opiniones de Moreno Arenas:

Son técnicas distintas, es como escribir un cuento o una novela. No me atrevo a decir que el teatro breve y el largo sean dos géneros distintos, estamos hablando de dramaturgia; pero la técnica para construir una obra larga o corta no es exactamente igual. Se requiere una capacidad de síntesis para lo mínimo; en una obra larga a nadie se le ocurre hablar de síntesis, porque se trata de desarrollar un tema, allí no se mantiene la misma tensión a lo largo de toda la obra; sin embargo, en un texto breve la tensión permanece, no decae [Báez, 2010].

Es evidente la importancia que adquiere el uso del lenguaje; la sintaxis juega un papel central al buscar decir mucho en pocas palabras; por ello, apunta Moreno Arenas la dificultad del autor, el reto para sintetizar, para sugerir, para connotar en vez de denotar; Agrega: «El teatro mínimo es un golpe, es una bofetada rápida; mientras que en el breve se busca la sorpresa del final sin necesidad de recurrir a los elementos de la síntesis extremada y radical» [Báez, 2010]. Se aprecian los distintos requerimientos estructurales, sintácticos al momento de crear uno u otro discurso. De ahí la importancia que cobra el uso cuidadoso del lenguaje. Agrega Moreno Arenas,



Hay que evitar las oraciones subordinadas, hay que ir a lo directo; dentro de la misma oración buscar las palabras justas. ¿Qué se pretende con el teatro mínimo? Crear un fogonazo. Preguntarse, si soy capaz en un abrir y cerrar de ojos de comunicar algo que sea realmente teatro [Báez, 2010].

Se puede afirmar, por lo anterior, que el teatro breve y mínimo ofrece particularidades sintácticas vinculadas a lo semiótico interesantes de analizar. Entre sus recursos se pueden identificar según Orozco Vera:

Todos [los autores] asumen la brevedad como premisa artística de sus obras, de sus comedias y dramas que se orientan hacia la estética neorrealista, que incorporan, en ocasiones, el mundo de los sueños y del subconsciente, la dimensión metateatral y simbólica, sin olvidar su preocupación por plasmar otros lenguajes escénicos que asumen un mayor protagonismo frente a la palabra [Orozco, 2006: 724].

Destacamos la importancia que poseen los textos en juegos inter/intra/textuales, metateatrales, simbólicos. La recurrencia a signos semióticos polisémicos permite en poco sugerir/percibir lo máximo. Se mueven en la línea fronteriza entre lo dicho y lo no dicho. Por lo cual los lectores/espectadores podrían interpelar al texto, hacerle preguntas o darle continuidad. De ahí, la capacidad de encuentro que gozan estos textos.

A pesar de su estructura y discurso abierto, se aprecian ciertos rasgos comunes; suelen organizarse las obras en un solo acto; el uso del monólogo es frecuente; hay coincidencia en la variación textual y la posibilidad de juego en el tiempo de la representación. Resalta la ausencia o el mínimo de acotaciones en los textos [Orozco, 2006]; se destaca la relevancia semiótica de los títulos, [Gabriele, 2009b] en ellos se contienen los tópicos centrales para su interpretación. Los personajes suelen responder más a tipos que a individuos. Integran la diversidad de los asuntos posibles de abordar en cualquier texto dramático. No son distintos a las otras dramaturgias convencionales.

Sus recursos estilísticos se enlazan con el teatro de larga tradición; los trabajos que analizan esta dramaturgia destacan la cercanía de la dramaturgia de entre siglos con el teatro del absurdo, el esperpento, los



siglos de oro, el teatro experimental... no hay límites. Hemos citado ya que antologías temáticas han favorecido la difusión de estos materiales. La Asociación de Autores de Teatro publicó: *Maratón de monólogos*, *Teatro expres*, *La confesión* [2001] y *Teatro contra la guerra* [2003].

Alfonso Zurro ha organizado espectáculos teatrales en esta línea a través del Centro Andaluz de Teatro para la celebración del Día Mundial del Teatro; entre otros: la ya mencionada *60 obras de 1 minuto...* [2006] y *Hotel Casa Romana. 25 Autores andaluces* [2010]; antes estrenó *Los siete pecados capitales*<sup>10</sup> [2004]. Actividades en las que involucra a los estudiantes de la ESAD en Sevilla. A partir de acciones de difusión como las anteriores, advierte Gutiérrez Carbajo [2006, 2011], la autonomía de los textos breves suele ser relativa; se integran volúmenes o espectáculos con obras de un mismo autor o diferentes colaboradores. No obstante, estos trabajos han ganado espacio en los escenarios; Carlos Etxeba enuncia:

Son fáciles de memorizar para los actores, porque el tiempo de la representación es mucho más corto que el de las obras convencionales. El tiempo mínimo de representación que en las obras convencionales es de una hora, en el teatro breve se reduce a media hora o veinte minutos. No hablo aquí de las obras de teatro mínimo, donde el tiempo de representación suele ser de diez y aun menos [Etxeba, 2006: 9].

Sugiere que se integran varias obras cortas equivalentes al tiempo de representación de una obra convencional, lo cual a él le ha dado muy buenos resultados, tanto con los actores como con el público.

Otra publicación relevante en el impulso de lo breve y mínimo es la *Revista de Teatro y Literatura Alhucema*, fundada en 1999. José Moreno Arenas coordina la sección de dramaturgia. Virtudes Serrano refiere el concurso de Premio Teatro Breve de Valladolid, [Serrano, 2004: 29] Está además, el festival de Teatro de Chiclana de la Frontera, «Premio *Rafael*

---

<sup>10</sup> Antonio Álamo (ira), Juan García Larrondo (soberbia), Fernando Mansilla (envidia), Antonio Estrada (avaricia), Jesús Domínguez (pereza), Alfonso Zurro (lujuria) y Antonio Onetti (gula).



*Guerrero de Teatro Mínimo*» y el recién creado «Certamen de Teatro Dramaturgo José Moreno Arenas» en su vertiente de mínimo y breve.

Si bien el recorrido realizado en torno a la categoría de teatro breve y mínimo da cuenta de cómo estos conceptos poseen vitalidad en los espacios teatrales actuales; interesa proponer el concepto de teatro hipertextual, considerando que más que la extensión mínima o convencional, la dramaturgia actual en España posee rasgos de carácter estructural que permiten un acercamiento de forma global, en donde los elementos que mencionaremos aparecen de manera constante en los trabajos de los dramaturgos.

## **5.-Teatro hipertextual en la escena actual.**

Esta dramaturgia se halla inserta en los nuevos lenguajes y códigos hipertextuales; Aarseth se cuestiona qué es la literatura hipertextual; parafraseándolo nos preguntamos: ¿qué es el teatro hipertextual? Parece válido: «una nueva manera de organizar [la obra literaria], de tal manera que pudiera ser leída en una secuencia seleccionada por el lector, en lugar de seguir la propuesta del autor» [Aarseth, 2006, 94].

Textos dramáticos y representación teatral van acordes con la significación que adquiere el destinatario en el proceso comunicativo de la creación teatral. Estamos frente a espectáculos pensados para provocar la voz y la acción del receptor. No quiere decir esto, que en momentos anteriores, el autor o el director no tuvieran en cuenta a su destinatario; la diferencia reside en que ahora suelen tener una posición activa frente a la información que reciben; en otras épocas se les contemplaba como sujetos pasivos. No había más expectativas que recibir el aplauso al concluir el espectáculo.

Sin embargo las habilidades de los sujetos en la decodificación de los discursos se han diversificado de manera significativa en los últimos años por razones múltiples, entre otras por la cercanía entre los receptores y el lenguaje del Internet. La posibilidad que se tiene ahora mismo de entrar al





ciberspacio como si fuese un escenario teatral, permite al receptor visualizar en instantes uno o varios temas de su interés; saltar de una temática a otra, revisar su correo electrónico, el facebook, chatear, escuchar música, ver videos en el youtube, etc., no solo en la realidad virtual acontece esta dinámica; en la vida cotidiana la gente dialoga a la vez que contesta el celular, manda un mensaje de texto, ve la televisión, escucha la radio, conduce el auto, realiza una actividad física o intelectual.

De ahí que en las artes los discursos incorporen estructuras complejas como las anteriores en la comunicación; algunos rasgos frecuentes en la dramaturgia actual serán: la no-linealidad, la bifurcación, lo diverso, lo discontinuo, lo fragmentario, lo aleatorio como punto de partida, de llegada y/o intermedio, en el que se sitúe el receptor. La experimentación, por tanto, destaca como el factor central de esta espiral creadora.

El hipertexto se caracteriza por *enlaces-flexibles* que se activan a petición del usuario; este proceso se provoca en la literatura hipertextual: «sólo [por] el interés de un lector —su energía, su interés activo o una relación dinámica con el texto— [surge] plenamente este enlace» [Landow, 2009: 47]. El destinatario toma conciencia de su independencia y posibilidades de interpretación dialógica conforme crea los *links* que le permiten ahondar en el aspecto que le resulta sugerente.

Considerando lo anterior, apuntamos a una serie de rasgos que definen la dramaturgia actual española. Mijares considera algunos aspectos que dan cuenta de la estructura hipertextual en el teatro de la frontera norte de México; retomaremos su propuesta para el caso del teatro breve y mínimo que nos ocupa.

Los *personajes múltiples e intercambiables*. Refieren a personajes que no responden a rasgos realistas; suelen carecer de nombre propio, aparecen como: Mujer, Hombre, Político, Accidentado, Madre, Amigo, Uno, Dos, A, B, C, etc.; se acercan más a los personajes tipo que al héroe o la heroína de las grandes géneros: comedia, tragedia, drama.



La *intertextualidad*. Emerge en el momento en el que el lector establece crea el *link* entre el discurso que lee o escucha y otros diversos. Puede ser que haya una cita textual, que aparezca un personaje traído de otros textos, o que se cree un vínculo con otros discursos históricos, políticos, científicos, etc.

Lo *polisémico*. La interpretación depende del receptor; si este es un sujeto vacío, en los términos de Jenaro Talens [2000], cada ocasión en que se le presenta enfrentar un texto, tendrá que recurrir a su horizonte de expectativas para aprehender su sentido y otorgarle el que surge de su reflexión.

La *multifocalidad*. Los significados en la interpretación dependerán de la perspectiva que se asuma al deconstruir la información. El dilema que se expone en una representación, será leído de forma distinta dependiendo de quién lo observa y desde que posicionamiento lo hace. No será igual en una situación de violencia ser el victimario o la víctima.

El *perspectivismo*. La pluralidad de voces que convergen en el escenario o texto se asemejan a los *talk show*, en donde cada participante expone su visión frente a los acontecimientos.

El *videoclip*. El texto teatral incorpora la: «discontinuidad, simultaneidad, retrocesos, fragmentación, etc.» [Galicia, 2010:17] de los videoclips. Los discursos y las acciones pueden sucederse con el vértigo de las imágenes de un videoclip; la simultaneidad de escenas se presenta a la vez en el escenario; las historias se fragmentan, no se conoce el antecedente ni el consecuente de ellas, se nos ofrecen como breves flashazos, imágenes instantáneas, que es al lector a quien corresponde interpretar.

Las *estructuras irradiantes*. La información que los textos irradiantes ofrecen emerge como haces de luces que se disparan hacia distintas direcciones, siguiendo un tópico, una idea, una imagen; la recomposición del todo corresponde al receptor, será este quien interprete y reorganice lo expuesto.



Lo *fractal*. «Figura que mantiene su forma aunque se le cambie la escala» [Galicia, 2010:17]. El teatro refleja en los dilemas humanos que ofrece esa posibilidad de fractalidad, de continuidad de las formas, de las ideas, de las problemáticas que afectan a los seres humanos con independencia del cronotopo que lo defina.

La *teoría del caos*. La realidad se caracteriza por su discontinuidad, complejidad y diversidad. La dramaturgia no escapa a estas estructuras, no hay en la experiencia humana y su percepción de lo humano la posibilidad de establecer visiones lineales, de causa y efecto continuados, de predictibilidad absoluta.

El *tiempo*. La no-linealidad, el manejo no cronológico, no continuo del tiempo en el relato se torna uno de los elementos constantes de esta dramaturgia; su presencia no aparece marcada por las manecillas de un reloj, sino por la percepción, la subjetividad de los personajes.

La *convención teatral*. Las propuestas actuales rompen con la exigencia de las tres unidades canónicas: tiempo, espacio y acción. Establecen como punto de partida la convivencia entre el receptor y el espectáculo. El texto o el escenario ofrecen una realidad ficcional, virtual, posible dentro de mundos posibles; por tanto, si el personaje enuncia que se halla flotando en las olas embravecidas del mar, el receptor asume la posibilidad mientras sea pertinente para lo que se plantea en el texto o la representación. No se exigen trabajos ultra-realistas, el receptor confía en el otro, comparte su ficción.

El *dilema humano*. Otros elemento que podemos agregar, será lo que Mijares denomina dilema humano, entendido como: «acepción plural de duda filosófica, de pregunta auténtica que supone y admite diversidad de opciones» [Mijares, 2011]. Los personajes no se guían más por el conflicto, prorrumpe la duda cartesiana; esa necesidad de hallar una respuesta personalísima a un problema humano prevalece en esta dramaturgia.

Lo *dialógico*. La pluralidad de voces se convoca en estos materiales dramáticos, siguiendo a Mijares. No llegan a un cuadrilátero preparado



para un enfrentamiento; se insertan en el escenario de las perspectivas múltiples, no dicotómicas, no monológicas, no simples, no fútiles.

*La mínima anécdota.* La historia que sustenta la acción dramática no va tras el origen, desarrollo y desenlace de la problemática de los personajes; centra su atención en un instante de la vida cotidiana de estos seres envueltos en dilemas humanos. Ese momento crítico se asemeja a un rizoma deleuzeano; un fragmento del todo que no incorpora el antes ni el después; que condensa la intensidad de la fuerza de un continuum humano.

*El lenguaje hipertextual.* Mijares observa que el teatro actual va tras la «virtualización del texto y la virtualización de la lectura» [Mijares, 2010: 30] Esto implica la posibilidad de que el lector/receptor no retorne al texto; surgirán *links*, ligas, enlaces entre los diversos *nodos*, *nódulos* o *fragmentos* que lo constituyen.

Los rasgos enunciados, queda dicho, los formula Mijares para el caso de la dramaturgia mexicana, pero bien pueden aplicarse a la dramaturgia española actual, sobre todo si nos referimos al teatro en su formato breve y mínimo. El dramaturgo que opta por estos formatos incorpora estas estructuras hipertextuales, de forma consciente o inconsciente, logrando que receptor contemporáneo cree de inmediato el *clic* con la propuesta del autor.

## **6.-Otras dramaturgias excluidas, teatro breve de mujeres.**

No podemos cerrar este apretado recuento sin referirnos a una de las complejidades de la literatura contemporánea; por ello, relevante es acotar lo que Virtudes Serrano [2011] destaca: la revaloración de la dramaturgia escrita por mujeres en la España contemporánea; la marginación del teatro breve y mínimo de los cánones tradicionales ya de por sí es censurable en el contexto de un nuevo milenio [tras la historia del siglo XX con el avance de las reflexiones filosóficas y acontecimientos histórico-sociales, entre ellos el feminismo en su vertiente activista y teórica]; allí quedan enclavadas autoras de la relevancia de una Carmen Resino, a quien Serrano insiste en anotar la pertinencia de divulgar [2004, 2010]. Otra investigadora que va



por la misma línea es Patricia O'Connor<sup>11</sup>. El trabajo del colectivo teatral *Las Marías Guerreras*<sup>12</sup> no se queda atrás en este compromiso feminista-político, así mismo la Asociación de Autoras Españolas.

No es poco el recorrido que en este subtema posee hoy por hoy; sin embargo no deja de ser descalificada la literatura feminista cuya temática central es la problemática de las mujeres desde una perspectiva feminista o de género. Baste citar a Morales y Marín, quien comenta el texto *No men land* de Itziar Pascual, y entra en el debate de la dramaturgia de mujeres. Leemos: «Ahora hablo de una mujer y yo creo que el arte —me lo argumenta una gran escritora y amiga, Carmen Laforet— no tiene sexo sino categoría» [2001: 13]. López Mozo también aborda el tema: «Aunque con distinto entusiasmo, otras autoras se han subido en los años finiseculares al tren del teatro breve.» [López Mozo, 2010b] Entre las autoras que se han incorporado reconoce a Margarita Reiz, Antonia Bueno, Laila Ripoll.

## 7.-Comienzo de una historia

Hemos centrado el diálogo en un recorrido en torno al teatro breve y mínimo en los inicios del siglo XXI; podemos señalar que apenas se inicia el camino en esta centuria de una forma dramática que responde a los lenguajes contemporáneos de la hipertextualidad. Por tanto, habrá mucha tela de donde cortar en las décadas venideras.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON, Andrew A., «Los diálogos teatrales de Lorca» 2002, [en línea] en, *Art teatral*, (17)  
<<http://www.artteatral.com/artteatral/index.html>> [19-03-2011]
- ARAGÓN PIVIDAL, Agustina, «El conocimiento del mundo encerrado en el teatro corto», 2002, [en línea] en, *Art teatral* (17)

<sup>11</sup> Cfr. *Mujeres sobre mujeres: teatro breve español*. Madrid, Fundamentos, 1998.

<sup>12</sup> Cfr. <http://www.mariaguerreras.com/>



<<http://www.artteatral.com/artteatral/index.html>> [19-03-2011]

- BÁEZ AYALA, Susana., «Platicando *in extenso* en torno al teatro breve y mínimo con José Moreno Arenas». Entrevista Susana Báez, Albolote-Granada, abril-agosto 2010 (inérita).
- CAMPOS GARCÍA, Jesús., «Lo breve, si breve, no siempre es breve» en, *Cuadernos del Ateneo*, 2006, núm. 21, 7-12.
- DÍEZ MENGUEZ, Isabel, «Bibliografía del teatro breve español en los inicios del siglo XXI» en, *Signa*, 2012, vol. 21, 205-348.
- ESPEJO ROMERO, Ramón. «Introducción-prólogo. Un paseo por el teatro breve andaluz contemporáneo». En AA.VV. *Teatro breve andaluz*, Sevilla, 2005, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía (Textos dramáticos, 16), pp. 7-29.
- GABRIELE, John P., «De lector-espectador a copartícipe: el papel del público» en, *Las pulgas dramáticas* de José Moreno Arenas», *Alpha*, 2009, núm. 28, pp. 197-207.
- GALICIA, Rocío, «La realidad hipertextual del teatro mexicano» En *Frontera abierta III. La realidad hipertextual del teatro mexicano*, Durango, CONACULTA, 2010, pp. 7-27.
- GUTIÉRREZ CARVAJO, Francisco, «Teatro breve en los inicios del siglo XXI: Los cuadros de Alonso de Santos» En *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*. (José Romera ed.), Madrid, Visor Libros, 2006, pp. 225-246.
- \_\_\_\_\_, «Modalidades de lo breve, según su forma discursiva» En *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*. (José Romera, ed.). Madrid, Visor, 2011, pp. 157-177.
- HUERTA CALVO, Javier, *Historia del teatro breve en España*. Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2008.
- LÓPEZ MOZO, Jerónimo., «Chequeo al teatro español. Perspectivas» en *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*. (José Romera ed.). Madrid, Visor Libros, 2006, pp. 37-74.
- \_\_\_\_\_, «Las pulgas dramáticas: un nombre propio para el teatro mínimo de José Moreno Arenas» en *La "indigestión teatral" de José Moreno Arenas*. (Francisco Linares Alés ed.). Granada, Dauro, 2012, (en prensa)
- \_\_\_\_\_, «El teatro breve, si bueno... (perspectivas: entre la obra de arte y el gag) » en *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*. (José Romera Castillo ed.), Madrid Visor Libros, 2011, pp. 127-156.
- MAYORGA, Juan, «Prólogo» en *Teatro para minutos*. Ciudad Real, Ñaque, 2001, pp. 6-7.
- MÉNDEZ MOYA, Adelardo, «Trece pulgas de Moreno Arenas» en *13 Minipiezas* de José Moreno Arenas. Valencia, Art Teatral [Autores de Hoy, 4], pp. 9-12.
- MIJARES, E., «El hipertexto: dramaturgia del siglo XXI» en *Frontera abierta III. La realidad hipertextual del teatro mexicano*, Durango, CONACULTA del Noreste, 2010, pp. 29-31.



- \_\_\_\_\_, «Pulgas y Monólogos, el universo hipertextual de José Moreno Arenas» en *Primer Seminario Internacional de Teatro. Anatomía del teatro indigesto de José Moreno Arenas*, (Manuel Delgado, coord.). Bucknell University, Granada-Barcelona, Ediciones carena, 2011 (en prensa).
- MORALES Y MARÍN, Antonio, «Consideraciones sobre doce piezas teatrales breves» en *Antología de teatro para gente con prisas*. Edición del autor, Granada, Dauro, 2001, pp. 7-15.
- MORENO ARENAS, JOSÉ., «El silencio de la palabra en el teatro mínimo de Federico García Lorca.» Discurso pronunciado por el Ilmo. Sr. Don José Moreno Arenas en su recepción pública y la contestación del Ilmo. Sr. Don José Lupiáñez. Acto celebrado en el Paraninfo de la Universidad de Granada, el día 10 de enero del 2005, Granada, Academia de Buenas Letras de Granada, 2005. <http://www.academiadebuenasletrasdegranada.org/DISCURSO%2017.%20pdf.pdf>
- OROZCO VERA, María, «El teatro breve del nuevo milenio: claves temáticas y artísticas» en *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*. (José Romera ed.). Madrid, Visor Libros, 2006, pp. 721-734.
- QUILES, Eduardo, «Teatro corto. ¿Cuestión de folios o de síntesis?», 2001, [en línea] en, *Art teatral*, (15). <<http://www.artteatral.com/artteatral/index.html>> [19-03-2011]
- \_\_\_\_\_, «Teatro corto, una vía para dominar la escritura teatral» en *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*. (José Romera Castillo, ed.). Madrid, Visor Libros, 2011, pp. 121-126.
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio, «José Moreno Arenas: estética y poética de su teatro». *La "indigestión teatral" de José Moreno Arenas*. (Francisco Linares Alés ed.). Granada, Dauro, 2012, (en prensa)
- SERRANO, Virtudes (ed.), «Dramaturgia española entre siglos». En *Teatro breve entre dos siglos*. Madrid, Cátedra [Letras hispánicas, 561], 2004, pp. 11-114.
- \_\_\_\_\_, «Fragmentos de vida. Piezas breves de autora en el siglo XXI» en *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*. (José Romera Castillo, ed.). Madrid, Visor Libros, pp. 193-207.
- ZURRO, Alfonso, «El siglo XX ha sido el siglo de los antidonjuanes», *El cultural.es*, Entrevista de Liz Perales, 31 de octubre 2001, [http://www.elcultural.es/version\\_papel/TEATRO/1630/Alfonso\\_Zurro/](http://www.elcultural.es/version_papel/TEATRO/1630/Alfonso_Zurro/) [19-03-2011]



**Miscelánea**

**Miscellanea**



# **Festival Internacional de Teatro de Manizales**

## **¿Un proyecto de ciudad?**

Estefanía González Vélez

*Universidad EAN*

*Grupo de Investigación en Cultura y Gestión*

[jramirez@ean.edu.co](mailto:jramirez@ean.edu.co) y [estefania39@gmail.com](mailto:estefania39@gmail.com)

### **Palabras clave:**

Manizales, emprendimiento cultural, festival internacional, innovación, gestión.

### **Resumen:**

El presente artículo está basado en el estudio de caso del Festival Internacional de Teatro de Manizales, como caso exitoso de emprendimiento y gestión cultural en Colombia. Se presenta una breve historia del Festival desde su nacimiento hasta nuestros días, planteando que pese a que se realiza con regularidad desde hace 30 años, este se encuentra en un momento crítico para garantizar su sostenibilidad y permanencia en el tiempo. Se plantea la necesidad de generar una articulación real y comprometida con la administración municipal, entendiendo el Festival como un proyecto de ciudad y un espacio de consumo cultural por excelencia para el país y para el mundo. El artículo fue realizado a partir de la revisión de material bibliográfico, una serie de entrevistas a profundidad con los organizadores<sup>1</sup> y trabajo de campo en la ciudad de Manizales.

---

## **The Manizales International Theater Festival. A city project?**

### **Key Words:**

Manizales, cultural entrepreneurship, international festival, innovation, management.

### **Abstract:**

This article is based on the case study of the International Theater Festival of Manizales, as a successful case of entrepreneurship and cultural management in Colombia. A brief history of the Festival since its inception until today, considering that even is being celebrating since 30 years ago, this is a critical time to ensure

---

<sup>1</sup> Se realizaron entrevistas con Octavio Arbeláez director y gestor del Festival y Lorena Suárez, jefe de prensa del Festival.

sustainability and continuity over time. This raises the need to generate a real and committed to joint municipal administration, understanding the Festival as a city project and a space of cultural consumption choice for the country and for the world. The paper was made from the review of literature, a series of in-depth interviews with organizers and field work in the city of Manizales.

---

## Introducción

Esta investigación se desarrolló a partir del estudio de caso del Festival Internacional de teatro de Manizales, un escenario para las artes escénicas considerado como uno de los más importantes a nivel nacional y regional, que sin embargo, evidencia en el largo plazo problemas de sostenibilidad y permanencia en el tiempo, ya que depende de la gestión de quien lidera el proyecto<sup>2</sup>. Tratándose de un festival de talla internacional, que se ha convertido casi una marca de ciudad, que permite generar diferentes procesos sociales, económicos y culturales a su alrededor, se esperaría que cuente con el respaldo necesario desde la política pública cultural de la ciudad y con un ecosistema propio, para garantizar su realización. Dicho de otro modo, no tiene justificación que una ciudad que cuenta con un festival internacional en el que participan anualmente alrededor de 50 compañías de teatro de diferentes lugares del mundo, solo tenga un teatro (en condiciones obsoletas), no cuente con escenarios alternativos, mucho menos con una política pública cultural orientada al fortalecimiento y desarrollo del sector; del mismo modo no es lógico que en la ciudad no se encuentren posibilidades para formar mano de obra para el sector, y apenas se cuente con una escuela de teatro, pese a que es

---

<sup>2</sup> Desde 1984 Octavio Arbeláez, reconocido gestor cultural y curador de diferentes eventos en el país, ha estado a cargo de la dirección, gestión y curaduría del Festival. La labor de Arbeláez es el motor que mantiene en pie este festival como uno de los más importantes escenarios para las artes escénicas en la región. En este sentido, se observa la necesidad inminente de generar políticas públicas y lineamientos desde la administración de la ciudad, que de una parte hagan menos ardua la gestión, pero de otra, garanticen la autonomía de este espacio cultural.



reconocida como una ciudad universitaria. Es evidente que la ciudad y el festival van por caminos diferentes.

Antes que a una época de cambios, asistimos a un cambio de época. Hoy en día, las sociedades enfrentan una serie transformaciones en los sectores económicos, políticos y culturales, que están determinando el desarrollo de los países y las comunidades. La escasa disponibilidad de recursos de todo tipo (materiales y naturales) cuestiona la manera en que los hemos explotado y distribuido y nos conduce, necesariamente, a plantearnos nuevos modelos y fuentes de explotación, así como una redistribución de los diferentes capitales (económico, social, político, cultural). En este sentido, los países están buscando alternativas que sirvan como motor de su desarrollo económico en otro tipo de recursos no agotables, que además generen externalidades positivas; es decir, que no generen daños ambientales, que se puedan explotar de forma permanente y que además generen valor y riqueza. Esto es: el recurso intelectual, el conocimiento y la cultura.

En este nuevo escenario en el que la creatividad y la cultura pasan a ser recursos en el sentido amplio del término, las denominadas industrias culturales (creativas, del entretenimiento o de la experiencia), se convierten en un nuevo motor de desarrollo económico y social con un gran potencial, en tanto su principal recurso está en la capacidad creativa de los individuos y las comunidades. Adicional a esto, resultan bastante enriquecedoras para los países, gracias a que generan diferentes tipos de valoración: tienen valor económico (valor de cambio o precio en el mercado), valor funcional (valor de uso en la vida cotidiana) y valor social (transmiten la identidad de una sociedad, generando cohesión social). Por otra parte, de acuerdo con autores como Throsby o Yúdice, tienen otros valores como: la creatividad en su producción, la generación y transmisión de significados simbólicos y la representación de la propiedad intelectual.



En medio de este cambio de paradigma y del gran auge de las industrias que se basan en la creatividad, la producción de bienes y servicios cuyo origen es la creación y la cultura se sitúa hoy entre las principales fuentes de innovación e intercambio en el contexto global. A la vez que reflejan valores de una sociedad mediante recursos simbólicos que contribuyen al desarrollo de identidades, capital humano, cohesión social y convivencia; las industrias culturales se orientan al mercado, de tal forma que inciden también en el desarrollo económico y son además, procesos industriales armónicos con el ambiente e intensivos en el uso de mano de obra [Quartesan, Romis, & Lanzafame, 2007]. Esta doble condición, capaz de generar desarrollo económico y al mismo tiempo ser un factor de identidad cultural, hace de estas industrias un sector de suma importancia para el gobierno nacional, más aun si se tiene en cuenta que se trata de industrias amables con el medio ambiente, que requieren mano de obra calificada en sus diferentes procesos.

Ahora bien, existen diferencias conceptuales, determinadas tanto por la novedad como por las características propias de sus principales recursos: es un sector en permanente creación y transformación, que parte de activos intangibles para generar bienes y recursos tangibles. Algunos países como el Reino Unido han preferido adoptar el concepto de industrias creativas, definiéndolas como «aquellas actividades que tienen su origen en la creatividad, la habilidad y el talento individual, y que tiene el potencial de crear empleos y riqueza a través de la generación y la explotación de la propiedad intelectual». Por su parte, otros países, entre los que se encuentra Francia, prefieren el término industrias culturales, con un claro énfasis en los contenidos simbólicos. En otros lugares como Estados Unidos se habla de industrias del entretenimiento y en los Países Escandinavos de industrias de la experiencia.

Así pues, la discusión conceptual que intenta hallar la diferenciación entre «industrias culturales» e «industrias creativas», continúa en el mundo. Dicho debate resulta ser de suma importancia, especialmente en lo que tiene



que ver con el diseño e implementación de políticas públicas, la medición, la delimitación estadística de la industria y la necesidad de mantener comparabilidad entre las cifras de diferentes países. Aunque no existe una definición unívoca de estas industrias, en Colombia se ha optado por tomar la definición de la UNESCO y la UNCTAD que comprende:<sup>3</sup> «aquellos sectores productivos donde se conjugan creación, producción y comercialización de bienes y servicios basados en contenidos intangibles de carácter cultural, generalmente protegidos por el derecho de autor».

A partir de esta definición se ha venido construyendo en el país, un ecosistema de la economía creativa, en el que se hace un especial énfasis en el carácter cultural de los bienes y servicios producidos por este tipo de industrias. Dicho ecosistema se ha desarrollado a partir de la política para las industrias culturales y creativas del Ministerio de Cultura y el Conpes 3659 que es la Política Nacional para el Desarrollo de las Industrias Culturales. Gracias a estos lineamientos se han venido generando iniciativas y políticas para el fortalecimiento de los diferentes sectores, a partir del desarrollo de dimensiones como la investigación, creación, financiación, circulación, derechos de autor entre otros.

En el caso del teatro que se comprende como un subsector de las Artes escénicas, por tanto como Industria Cultural, dentro de los denominados «sectores tradicionales»; y, por otra parte, de los festivales que se inscriben dentro un sector denominado «Conocimientos tradicionales», es decir, como patrimonio, se han venido generando diferentes estrategias e incentivos particulares tales como las leyes del teatro, la Ley de Espectáculos públicos, las convocatorias de estímulos y fomento, entre otros; estrategias que buscan impulsar el sector, y de alguna manera, recuperar su importancia, ya que a nivel nacional se observa una decadencia generalizada dentro de este. Exceptuando el

---

<sup>3</sup> Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) y Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo (UNCTAD).



Festival Iberoamericano de Bogotá, los festivales y encuentros de teatro en el país no han logrado alcanzar el desarrollo de su dimensión económica. En este orden de ideas, es pertinente comprender un dispositivo como el Festival Internacional de Teatro de Manizales dentro de este nuevo paradigma cultural, como un sector capaz de generar desarrollo económico y social; pero para esto, se requiere generar y fortalecer el ecosistema que lo alberga.

### **Las industrias culturales en el mundo y en Colombia**

El emprendimiento cultural y las industrias creativas y culturales son un sector que viene generando desarrollo alrededor del mundo. Se estima que las diversas expresiones y productos de las industrias creativas generan alrededor de 7% del PIB mundial<sup>4</sup> y un 3.4% [Mundial, 2003] del comercio global<sup>5</sup>. Las exportaciones de este sector casi se duplicaron entre 1996 y 2005 llegando a US\$424 mil millones en ese último año. Según la OMPI<sup>6</sup>, el aporte al PIB de este tipo de industrias en Estados Unidos es de 11,12% y 8.49% al empleo. En Jamaica aportan 4.8% del PIB y el 3.03% del empleo y en México, el 4.77% y 11.01%, respectivamente [Ministerio de Cultura, 2010].

Por su parte, en Colombia, de acuerdo con el informe presentado en 2012, con cifras de 2008 cuya fuente es el DANE, «Batería de Indicadores en Cultura para el Desarrollo», que fue realizado por la UNESCO con el apoyo del

---

<sup>4</sup> Banco Mundial. (2003). Urban development needs creativity: How creative industries affect urban areas. Citado por UNCTAD (2004). (OMPI)

<sup>5</sup> UNCTAD. (2008). Creative Economy Report. The Challenge of Assessing the Creative Economy: towards Informed Policy- making.

<sup>6</sup> Organización Mundial de Propiedad Intelectual. en estudios nacionales sobre la contribución económica de las industrias del derecho de autor y los derechos conexos. Disponible en [http://www.wipo.int/ip-development/en/creative\\_industry/economic\\_contribution.html](http://www.wipo.int/ip-development/en/creative_industry/economic_contribution.html)



Ministerio de Cultura, estas industrias aportan el 3.21% al PIB<sup>7</sup>. De acuerdo con el DANE<sup>8</sup>, en Colombia la participación de dicho sector en el PIB total fue de 1,58% en 2000 y de 1,78% en 2007<sup>9</sup>. Durante todo el período 2000-2007 el PIB Cultural registró un crecimiento más acelerado que el de la economía en su conjunto, reflejando el potencial de esta industria y su creciente importancia en la economía nacional.

En el caso colombiano, sectores como el editorial o el cinematográfico, permiten ubicar al país entre los cuatro primeros países de mayor producción a nivel latinoamericano. Otros sectores relevantes de las industrias culturales son, entre otros, la televisión, el turismo cultural e incluso los grandes eventos declarados Patrimonio Cultural de la Humanidad (Carnaval de Barranquilla, Semana Santa de Popayán, entre otros). De acuerdo con la Cuenta Satélite de Cultura, el subsector de «servicios culturales» es el más destacado dentro del PIB Cultural. Durante el período de estudio (2000-2007), su participación se ha mantenido constante en torno al 38%. Este rubro de servicios incluye radio y televisión, exhibición y producción de cine y video, servicios artísticos, servicios de espectáculos, servicios de bibliotecas y museos privados, asociaciones u organizaciones sin ánimo de lucro culturales, entre otros.

En segundo orden se sitúa la investigación, la publicidad y la producción de fotografía, que viene ganando en participación en el PIB Cultural al pasar de 28% en 2000 a 34.8% en 2007. Por el contrario, siendo un subsector de elevada importancia en su capacidad de generación de producto e ingreso, la

---

<sup>7</sup> Ver Proyecto Batería de Indicadores en cultura para el Desarrollo: <http://www.unesco.org/new/es/culture/themes/cultural-diversity/diversity-of-cultural-expressions/programmes/culture-for-development-indicators/more-information/>

<sup>8</sup> DANE. (2009). Boletín de prensa Cuenta Satélite de Cultura.

<sup>9</sup> Según el estudio de la OMPI, «La contribución económica de las industrias del derecho de autor y conexas en Colombia», publicado en el 2009, el PIB de las industrias protegidas por el derecho de autor fue, para el 2005, de 3,3% y se generaron aproximadamente un millón de empleos. Cabe resaltar que en esta edición se incluyen todas las industrias creativas y las conexas.



industria editorial y de impresión ha perdido participación en el mismo período (pasó de 20% a 16%), no obstante, es la principal fuente de exportaciones de la industria cultural colombiana. Dentro de los servicios culturales, se destaca el comportamiento de los servicios artísticos, que incluyen teatro, danza y espectáculos; rubros estos que registran evidentes impulsos asociados a concurrencia del Festival Iberoamericano de Teatro, realizado cada dos años en Bogotá D.C. [Fuente: Grupo de Emprendimiento Cultural, Ministerio de Cultura]

Según la UNCTAD, entre las exportaciones de las industrias creativas colombianas se destacan las del sector editorial (25,7% del total exportado). Con una contribución menor, pero con un crecimiento significativo durante el período 1996-2005 están las exportaciones del subsector de audiovisuales, artes visuales y música.

Colombia está incluida en el top 10 de los exportadores del sector editorial de las economías en desarrollo. Según el Reporte 2008 sobre Economía Creativa<sup>10</sup>, Colombia exportó el 2.58% de material impreso exportado por los países en desarrollo al mundo. Así mismo, el país se ubica entre los 10 principales exportadores de música de los países en desarrollo, alcanzando una participación de 1.43% de ese mercado.

Teniendo en cuenta algunos estudios realizados para medir el impacto de las actividades culturales y artísticas en la economía colombiana y en particular el realizado por el Centro de Estudios sobre Desarrollo Económico CEDE de la Universidad de los Andes, podemos destacar la participación de la cultura en el PIB,

que fue del 2.08% en el 2002, siendo la participación de las artes escénicas igual al 1.54% realizando transacciones anuales por valor de 1.5 billones de pesos. Para el año 2004 se estima que el aporte de la cultura al PIB fue de

---

<sup>10</sup> UNCTAD. (2008). Creative Economy Report. The Challenge of Assessing the Creative Economy: towards Informed Policy- making.





1.77%, lo cual evidencia que en los últimos años la cultura toma mayor relevancia económica como un bien que aporta al crecimiento del país.<sup>11</sup>

Es claro, entonces, la importancia de las artes escénicas y del teatro en particular en el desarrollo del país pues, tal y como lo expresa este estudio,

una mayor participación de la cultura, incrementa la riqueza de un país, aumentando el nivel educativo, acota la brecha entre ricos y pobres, reduce la desigualdad en la distribución de los ingresos y, en general, mejora la calidad de vida de las personas. En este sentido, trabajar por mejorar, fortalecer y desarrollar este sector es invertir en un mayor bienestar para la sociedad.<sup>12</sup>

Esta inversión debe verse reflejada en cada una de las dimensiones que componen el campo teatral del país para equilibrar las diferentes vertientes de las cuales se nutre esta disciplina artística: la creación, investigación, formación, producción y circulación de los productos teatrales, entre otras; al tiempo que ataca las debilidades de cada una de estas con el objetivo de fortalecer y consolidar los procesos teatrales y con estos los impactos y resultados que puede tener este campo en la población colombiana.

Una de las más visibles dificultades que presenta el sector teatral del país corresponde al levantamiento, sistematización y análisis de información relacionada con la organización del campo teatral colombiano. Tal y como lo expresa el Plan Nacional para las Artes 2006-2010, realizado por el Ministerio de Cultura, el sector cultural y dentro de este el teatral, «carece de indicadores apropiados y de un sistema de información que permita evaluar el impacto en la

---

<sup>11</sup> Centro de Estudios sobre Desarrollo Económico – CEE – facultad de Economía Universidad de los Andes. *Diagnóstico económico del sector de los espectáculos públicos de las artes escénicas en Bogotá: Teatro, Danza, Música y Circo*. Investigador principal: Raúl Castro. Bogotá, 2006, p. 37.

<sup>12</sup> *Ibíd.*



ejecución de políticas, hacer seguimiento continuo a la política cultural o ajustar los criterios de distribución de recursos públicos para el sector».<sup>13</sup>

Sin duda esto último continúa siendo una deuda desde la investigación que se puede aplicar en general a las industrias culturales en el país: no contamos con indicadores y con información que permita analizar el impacto de los diferentes sectores. En el caso del Festival de Manizales, no se encuentra una medición que dé cuenta de aspectos económicos y sociales del mismo, que generen impacto en la ciudad y en su comunidad; este tipo de informes se convierten en la principal herramienta para justificar y diseñar políticas y lineamientos orientados al fortalecimiento y posicionamiento de un sector.

### **El Festival Internacional de Teatro de Manizales<sup>14</sup>**

En el año 1968, se creó en la ciudad de Manizales, el evento escénico más antiguo de Latinoamérica: El Festival de Teatro. Nació como un espacio de encuentro para los grupos de teatro universitarios de la región y para los más reconocidos intelectuales de la época, en medio de un creciente ambiente estudiantil y cultural. Aprovechando el teatro más moderno de América Latina: El Fundadores, el mismo lugar que hoy continúa siendo el escenario central del Festival y gracias al interés de una serie de personalidades de la ciudad, que estaban interesados en darle un carácter cultural y artístico, se puso en marcha por primera vez un encuentro de teatro en el país.

Al mismo tiempo, que Manizales avanzaba en la consolidación de una idea ciudad para la cultura, el mundo entero andaba en medio de un contexto motivado por los coletazos revolucionarios del 68. Si bien es cierto que estos coletazos llegaban tarde y con poco eco a ciudades intermedias como

---

<sup>13</sup> Ministerio de Cultura de Colombia. *Plan Nacional para las Artes 2006-2010*. Bogotá, 2006.

<sup>14</sup> La parte histórica del estudio se basa en el trabajo realizado por William Escobar en su libro *Crónica de una sabia locura* y en entrevistas con Octavio Arbeláez.



Manizales, sirvieron para que el universo teatral latinoamericano que logró convocar el Festival, fuera amplio, diverso y rico. El Festival irrumpió entonces con fuerza y vitalidad, convocando grupos y personas del mundo de la cultura y la intelectualidad. Pronto el Festival fue apoyado por el Gobierno Nacional, en cabeza de Carlos Lleras Restrepo, por la ASCUN y por la Universidad de Caldas. Así con el apoyo del sector público y privado, de instituciones como la Cámara de Comercio, el IFES, el Ministerio de Relaciones Exteriores, la Universidad de Caldas, entre otros, se creó la Corporación Civil «Festival Latinoamericano de Teatro Universitario», con el fin de realizar el evento.

En el año 1968, entre el 4 y el 12 de octubre se celebró por primera vez el Festival con el objetivo de «promover el desarrollo de la actividad teatral como medio de expresión estética de la juventud del continente y como instrumento de integración cultural latinoamericana». En este Festival participaron 8 universidades de Latinoamérica, además de intelectuales, poetas y escritores, como Pablo Neruda y Miguel Ángel Asturias.

En el año 1969 se realizó la II versión del Festival. Para ese entonces la convocatoria y la gestión se hacía a través de las universidades y las embajadas de Colombia en los respectivos países y el Festival tenía un carácter competitivo, lo que luego sería uno de sus mayores debates y uno de sus primeros obstáculos, ya que en gran medida, la comunidad teatral no encontraba mayor sentido a la competencia, en cambio sí, a la necesidad de un encuentro más profundo y de alta calidad para el sector. Entre los jurados de la II versión, se encontraba por ejemplo Ernesto Sábato.

Por otro lado, además de las discusiones sobre su carácter competitivo, enfrentaban obstáculos que aun hoy en día parecen poco superables, como la distancia, las dificultades para comunicarse, las escasas vías de acceso y las características geográficas de la ciudad; aterrizar en Manizales no era y no sigue siendo tarea fácil. Adicional a esto, la organización del evento contaba con escasos recursos económicos, falta de infraestructura hotelera, recursos para el



alojamiento, el transporte y la alimentación de los participantes; y si bien es verdad que el Teatro Fundadores era uno de los mejores de la región, era el único escenario realmente apto para la realización de las obras de sala. En la actualidad, la carencia de espacios adecuados sigue siendo un problema para el desarrollo del Festival; de una parte, el Teatro Fundadores no ha sido reformado y su infraestructura y tecnología, están por fuera de los estándares internacionales, y, por otra parte, no se han generado nuevos espacios acordes a los cambios que ha venido experimentando el sector. Si bien es cierto que hoy en día el teatro no se limita a las salas clásicas (como El Fundadores), requiere de otros espacios. Bodegas, galpones, escenarios circulares, fabricas abandonadas, etc. están siendo adaptados alrededor del mundo para poner en escena las obras de teatro contemporáneas; sin embargo, Manizales, continúa realizando el Festival en escenarios tradicionales, sin los acondicionamientos necesarios, que además resultan escasos para un evento de talla internacional.

En la III versión del Festival, se eliminó por fin el factor competitivo. En ese año asistieron cerca de 1.300 personas diariamente, durante 9 días en 7 escenarios. Se dice que del total de los 270 mil habitantes que tenía Manizales en 1971, el 50% participaba directamente en las programaciones del Festival. De acuerdo con los organizadores, de los cerca de 400 mil habitantes que tiene hoy la ciudad, unos 200 se vinculan de manera directa con el festival, como prestadores de servicios y de los cerca de 20.000 asistentes que tiene el festival, podría decirse que solo la población estudiantil manizalita se vincula como público; la participación de las llamadas «élites» de la ciudad, es cada vez menor. Esto sin duda, evidencia una falta de sentido de pertenencia de los ciudadanos con el mismo, que se traduce en un menor ingreso por venta de boletería; a esto se suma el hecho de que el Festival no ha logrado un equilibrio con público de otras ciudades, ya que no se ha consolidado como un espacio de consumo cultural a nivel nacional. La mayoría de las personas que asisten son



del sector del teatro en el país, miembros de las compañías invitadas y estudiantes.

Después del cierre de 1972, cuando, de acuerdo con los actuales organizadores «quienes crearon el festival se encargaron de sepultarlo», el Festival renace y se reinventa en el año 1.984. Lo que ocurrió en 1975, luego de tres años de posponer la realización, fue que 15 días antes de ser inaugurado el Festival, la junta directiva decidió suspenderlo definitivamente:

A pesar de las múltiples gestiones ante el gobierno nacional no ha sido posible obtener del mismo el aporte suficiente para la realización del sexto festival. El instituto Colombiano de Cultura ha negado al Festival la más mínima colaboración y, por el contrario, ha manifestado públicamente su desinterés en el mismo. [Escobar, 2003]

Por otra parte, hubo también argumentos frente a la calidad «Ante la baja calidad de los grupos seleccionados por la Corporación [...] para representar a un sector del Teatro de nuestro país en el sexto Festival, considera frustrado el esfuerzo» [Escobar, 2003]. No obstante, personas que conocieron de cerca el Festival del 68, aseguran que fue un asunto de censura.

En 1984 nace un nuevo festival y comienzan los cambios. Muchos coinciden incluso en que el Festival que del 84 no le adeuda nada al de 1968. Lo primero que ocurre es que el Festival abandona su carácter «universitario», para pasar a tener un carácter latinoamericano; al mismo tiempo se hace una reestructuración de la organización, que le permite ser visto como un escenario vital desde Europa, al que se empiezan a vincular personajes de este continente. Pronto se convierte en un Festival Internacional de mayores proporciones.

Desde 1984, y luego de una ausencia de 10 años, el Festival se ha venido realizando con una regularidad permanente. Para su desarrollo se seleccionan grupos profesionales y compañías independientes que buscan en la experimentación un lenguaje renovador para el teatro a nivel mundial. De forma



paralela realiza talleres, foros y seminarios con creadores, gestores e investigadores; plataforma de diálogos que hace del encuentro manizaleño un festival necesario para la cultura teatral mundial.

A través de la dirección artística del evento, se hace una selección de espectáculos nacionales e internacionales presenciados en distintos lugares del mundo, para conformar la parrilla de programación de los escenarios de sala y espacios abiertos de la ciudad. Muchos se han quejado de la escasa presencia nacional en el festival, y es que si en algo coinciden las personas del sector del teatro y de la cultura en general en el país, es que este pasa desde hace varios años por un periodo de decadencia que se evidencia en la calidad de las obras. El teatro colombiano está en deuda de reinventarse desde todos sus aspectos; exceptuando algunas propuestas frescas, novedosas y de excelente calidad que se encuentran en la ciudad de Bogotá, y en menor número en Medellín y Cali, en Colombia hace años se dejó de hacer y ver buen teatro.

Más de 1.500 compañías de 40 países han pasado por Manizales y conforman la gran tradición teatral de este festival, padre de algunos importantes festivales que hoy se realizan en toda América. Una tradición que ha sido reconocida por diversas organizaciones en el continente, con premios como el Chamán de México; el Ollanty, del Centro Latinoamericano de Investigación Teatral con sede en Venezuela; el Atahualpa de Cioppo, del Festival Iberoamericano de Cádiz, España; el García Lorca de Granada, España; el Premio de Turismo de El Colombiano, la distinción «Cruz de Boyacá», de Colombia, y la declaratoria de Patrimonio Cultural de la Nación.

Hoy en día el Festival se realiza gracias al trabajo permanente de un grupo de tres personas (Director, Gerente administrativo y financiero y Secretaria de Gerencia), y a la colaboración de un grupo de aproximadamente 10 contratistas y 40 voluntarios que realizan sus labores entre mayo y septiembre de cada año. Este evento es el mayor escenario cultural de la ciudad de Manizales, en él se enmarcan actividades como la feria del libro de la



ciudad, eventos académicos, exposiciones artistas, entre otros. Si bien es cierto que no se trata de un evento masivo que logra convocar grandes públicos como la Feria de Manizales, si es el mayor evento de arte y cultura de la ciudad y uno de las mayores del país.

### **¿El Festival un proyecto de ciudad?**

A través de los años, el Festival Internacional de Teatro de Manizales ha logrado consolidarse como uno de los más importantes del sector a nivel nacional e internacional; el reconocimiento alcanzado entre los actores del sector, ha sido fundamental para su continuidad, ya que gracias a esto ha contado con el apoyo de diferentes entidades alrededor del mundo. No obstante, cada vez es más difícil para las directivas y organizadores la realización del mismo, ya que no cuenta con los recursos necesarios y con el apoyo del sector público para cumplir con todos los requerimientos. Año tras año, realizar el festival requiere de un arduo proceso de gestión a nivel local, nacional e internacional.

Lo anterior se convierte en el largo plazo en un riesgo para la sostenibilidad del Festival, ya que no cuenta con una garantía mínima para su realización. Pese a los esfuerzos de los organizadores, no se ha logrado una verdadera articulación con el sector público, lo que resulta fundamental para garantizar su permanencia en el tiempo; si bien es cierto que actualmente la administración apoya el Festival con recursos económicos y algunos recursos en especies, no existe un compromiso político desde la alcaldía y el Instituto de Cultura y Turismo que reconozca la importancia del festival como proyecto de ciudad y genere estrategias de sostenibilidad.

Por otra parte, el Festival se ha convertido cada vez más en un espacio de nicho especializado; esto puede ser muy positivo cuando existe una masa crítica que consolide dicho nicho. No obstante, en un país como Colombia,



donde la tradición del teatro ha decaído, y en una ciudad que no cuenta con tradición en el sector, es poco probable consolidarlo; es por esto, que se requiere del apoyo del público general, siendo este el tercer actor en el modelo tripartito (sector público, sector privado, ingresos generados), que puede garantizar parte de la sostenibilidad gracias a los ingresos por taquilla. Ahora bien, para lograr atraer a otras personas se requiere de una estrategia de formación de públicos, que puede ser impulsada por el Festival, pero requiere del apoyo de otros actores. Hoy en día, la mayor parte del público son estudiantes, quienes tienen la posibilidad de ingresar por precios mucho más bajos. Así pues, consolidar un nicho, también es una posibilidad para la ciudad, pero de nuevo se requiere de una apuesta política.

Por otro lado, como bien sabemos la ciudad de Manizales cuenta con algunas dificultades de acceso (aéreo y terrestre) y en general puede decirse que es una ciudad con una escasa oferta cultural y poca infraestructura para el turismo. Esto sin duda incide en la acogida que tiene el festival, pero no explica su escasa acogida por parte de la ciudadanía en general. Encontramos otros espacios como la Feria de Manizales y la Feria Extrema<sup>15</sup>, que en el 2013 logró lleno total en todas sus actividades, hoteles, restaurantes, etc. Esto ocurre en la misma ciudad en la que el festival no alcanza a convocar a otros nacionales y extranjeros.

Es decir, la explicación no son las dificultades de acceso o la escasa oferta; la explicación en buena medida tiene que ver con que la ciudad, frente al sector del teatro, de alguna manera se quedó congelado en el tiempo y abandonó el Festival: no cuenta con escenarios aptos para un festival de teatro internacional, no tiene una oferta variada que permita la participación de diferentes públicos, no ha generado una innovación que resulte atractiva para las nuevas generaciones.

---

<sup>15</sup> Feria de deportes extremos que se realiza en el marco de la feria de Manizales.





Puede decirse entonces, que pese a la importancia que ha tenido el Festival para la ciudad, esta no ha sabido aprovechar tal situación así como la trayectoria del mismo, para desarrollar el sector. Es decir, la ciudad podría aprovechar potenciado el modelo de gestión propuesto por las directivas, el reconocimiento con que cuenta el festival y su consolidación dentro de las artes escénicas, para desarrollar diferentes eslabones de la cadena productiva de las artes escénicas, lo que sin duda permitiría dinamizar el sector, generar empleos y vincular a más personas con el festival. Manizales podría, por ejemplo, convertirse en una ciudad productora de luminotécnicos, escenógrafos, sonidistas, vestuaristas, productores, programadores, dramaturgos, actores, etc., y consolidarse como capital del teatro a nivel nacional e internacional.

En síntesis, para garantizar la supervivencia el festival es necesario y urgente desarrollar un proyecto de ciudad, una estrategia de innovación y renovación del mismo, con un compromiso ciudadano, que entienda que el Festival no solo requiere de un excelente contenido, sino también de una ciudad que pueda albergarlo y generar las condiciones mínimas para su desarrollo. Para el Festival como organización no resulta viable y posible en el tiempo, resolver las diferentes necesidades de infraestructura; es necesario contar con escenarios, hoteles, espacios, respaldo académico, etc. La escuela de teatro de la Universidad de Caldas, el SENA, y las diferentes instituciones de formación, deberán ser piezas claves en la renovación de este proyecto; del mismo modo las casas de cultura de los barrios, los diferentes espacios de circulación, que pueden ser adaptados para el festival, y en general, todo el ecosistema que se requiere para que un festival de carácter internacional pueda existir en una ciudad intermedia. A nivel internacional sobran los ejemplos de pequeñas ciudades que han logrado convertirse en «capitales» del cine, el teatro, la danza, etc., San Sebastián en la costa norte de España es una de esas ciudades lejanas, pequeñas, a las que asisten miles de personas, provenientes de diferentes



lugares del mundo, para participar en su festival de cine y en los diversos festivales que realiza a lo largo del año.

## **Conclusión**

La realización del estudio de caso sobre el Festival Internacional de Manizales, permite evidenciar una serie de problemáticas que ponen en riesgo la sostenibilidad del mismo. Sin duda, el Festival sigue siendo uno de los espacios de encuentro más importantes para el teatro a nivel nacional e internacional; su reconocimiento y trayectoria le permiten ser hoy en día, un festival consolidado con credibilidad a nivel mundial. No obstante, al acercarse un poco más a la intimidad y la cotidianidad del Festival se evidencian las dificultades de una gestión que se ha venido agotando por diferentes motivos: los dineros públicos para subsidiar espacios culturales son cada vez más escasos; la empresa privada encuentra una oferta cada vez mayor frente a propuestas de inversión y el teatro, como las demás artes escénicas y en general las denominadas industrias culturales, se encuentra desde hace algunos años, en un momento crítico en el que es necesario reinventarse. Pese a ser un arte reconocido como tradicional, el teatro no puede hacer caso omiso a los cambios que traen las nuevas tecnologías, los nuevos modelos de gestión, las nuevas formas de producir, circular y consumir cultura. No es el teatro o la música lo que se vuelve obsoleto, son los medios y las formas de producción, los formatos, los canales de circulación, y por supuesto, los contenidos.

En este sentido, esta investigación deja ver la necesidad inminente de generar estrategias de innovación, tanto desde el festival como desde la ciudad que lo alberga, pues más allá de ser un proyecto del sector del teatro, el festival es un proyecto de ciudad que no puede desvincularse de esta y viceversa. Así pues, como se deben reinventar las artes y las producciones culturales, del mismo modo se debe reinventar la ciudad y prepararse para albergar un festival



internacional. En este orden de ideas, me atrevería a decir, que el festival Internacional de Teatro de Manizales debe ser una apuesta política de una ciudad que decide ser «capital» del teatro, o definitivamente abandonar este sueño, porque en los términos actuales en los que se desarrollan las industrias culturales, es necesario y vital consolidar nichos; así pues, si el festival quiere sobrevivir y sobreponerse, requiere ser posicionado como ese espacio imprescindible para el teatro nacional y latinoamericano que un día llegó a ser. Ya mucho se ha dicho sobre las dificultades de acceso a Manizales, que no es una ciudad de tradición teatral, que no cuenta con una infraestructura para un festival internacional, etc., quizás todo esto sea cierto, pero nada de esto resulta insuperable. El Festival sin duda alguna, es la excusa perfecta para desarrollar un «cluster cultural» alrededor del teatro. Se requiere desarrollar una serie de cadenas productivas tanto para el sector del teatro, como para la realización del festival; sin embargo, esta no puede ser una apuesta exclusiva del festival, pues se requiere de políticas, articulación institucional, y de inversión para alcanzar tal fin.

## BIBLIOGRAFÍA

- DANE, *Boletín de prensa de la cuenta satélite de cultura*, 2008.
- DÍAZ, N. G., «IX Festival Internacional de Teatro (Manizales 1987)» *Latin American Theatre Review*, 1987.
- ESCOBAR, W., *Crónica de una sabia locura. Festival Internacional de Teatro de Manizales - Colombia*. Manizales, Impresos, 2003.
- LUZURIAGA, G., «El IV Festival de Manizales», *Latin American Theatre Review*, 1971.



MUNDIAL, B., *Urban development needs creativity: How creative industries affect urban areas*, 2003.

OMPI, O. M. *Estudios nacionales sobre la contribución económica de las industrias del derecho de autor y los derechos conexos*.

Performances Reviews. XII Festival de Manizales, *Latin American Theatre Review*, 1991.

UNCTAD, *Creative economy report. The challenge of assessing the creative economy: towards informed policy – making*, 2008.

UNESCO, *Bateria de indicadores de cultura para el desarrollo*. Obtenido de: <http://www.unesco.org/new/es/culture/themes/cultural-diversity/diversity-of-cultural-expressions/programmes/culture-for-development-indicators/more-information/> [Consultado: 30/4/2013]



**En primera fila**

**Front row**

**En première file**

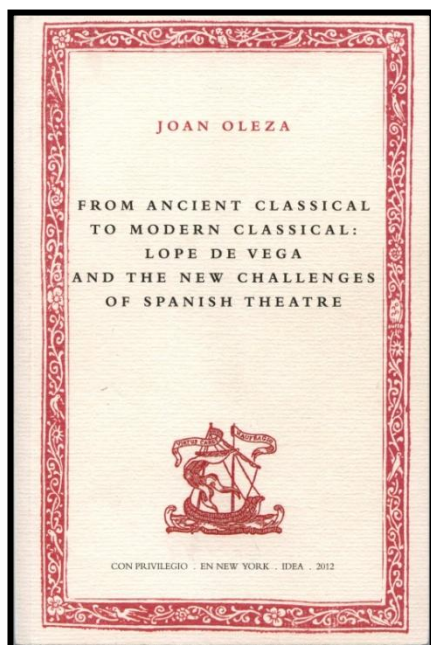
***From ancient classical to modern classical:  
Lope de Vega and the new challenges of Spanish  
theatre***

**Joan Oleza, New York, IDEA/ IGAS, 2012**

Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer

Universidad Complutense de Madrid - Instituto del Teatro de Madrid

[guillermo.gomez@filol.ucm.es](mailto:guillermo.gomez@filol.ucm.es)



OLEZA, Joan, *From ancient to modern classical: Lope de Vega and the new challenges of Spanish theatre*, New York: IDEA/IGAS, 2012.

ISBN 978-1-938795-89-3

De la mano de la joven colección «Batihoja» del Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA / IGAS), dirigido por Victoriano Roncero, se publica en una cuidadísima edición un estudio de conjunto de la poética lopesca escrito en inglés que, dirigido principalmente al público universitario de la lengua de Shakespeare, parte por igual de la experiencia del trabajo filológico, de algunos de los más importantes acercamientos teóricos a la literatura de los último tiempos y de las herramientas

tecnológicas a nuestra disposición para asediar al «clásico moderno» más importante de nuestro teatro: Lope de Vega. Un trabajo así solamente podía ser fruto de alguien como Joan Oleza, catedrático de la Universitat de València, director del macroproyecto «TC/12: Patrimonio teatral clásico español. Textos e instrumentos de investigación» y responsable de la –ya indispensable– «ARTELOPE. Base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega». Sus trabajos –irreducibles a un solo tema o a la literatura de un solo periodo histórico– no necesitan presentación, son de sobra conocidos su rigor como filólogo y su cuidado en el análisis textual. Baste decir, en todo caso, que en esta ocasión se aporta una piedra más en el camino hacia la sistematización y el estudio de la obra de Lope de Vega, en su conjunto, que inició su autor hace ya varias décadas.

En este libro se reúnen y condensan, en algo más de ciento cincuenta páginas, un bien nutrido grupo de herramientas teóricas y conceptuales que se le dan al lector –al profano y al entendido en la materia– a fin de que sea capaz de analizar en profundidad uno de los fenómenos más importantes de la literatura moderna occidental: el cambio de paradigma en la poética dramática y sus consecuencias, el paso de las normas clásicas y aristotélicas al gusto del vulgo como principio sobre el que sustentar la *inventio* del poeta. Todo el volumen está enfocado a ese objetivo primordial y, para conseguirlo, Oleza nos ofrece –revisada y refinada– la clasificación que durante tantos años le ha acompañado en sus estudios y que le permite dar cuenta de las peculiaridades de cada una de «las opciones dramáticas» – como las ha llamado en algún otro lugar– que Lope exploró a lo largo de su carrera.

Este tratadito crítico y metodológico parte, en el primer capítulo, de la «discussion of dramatic genres» desde la lectura del *Arte nuevo* y desgana hasta extremos insospechados las posibilidades que se le abrieron a los dramaturgos de la época gracias a la fórmula lopesca. Tras pasar revista a algunos de los conceptos clave del nuevo género (nuevos modelos



literarios, falta de *auctoritas*, poética del gusto, recepción masiva, mezcolanza genérica y mixtura en todos sus conceptos...), se detiene el paso en el «genre system in the foundation stage of the “comedia nueva”» o, lo que es lo mismo, en lo que el nuevo término «comedia» pasó a englobar: desde tragedias hasta dramas y comedias, según entendemos tales géneros en la modernidad, siempre que la estructura de los textos fuese la propia de esa forma dramática recién nacida. En palabras del mismo Fénix, para componer una obra bastaba con que: «El sujeto elegido escriba en prosa / y en tres actos de tiempo le reparta, / procurando, si puede, en cada uno / no interrumpir el término del día».

Dentro de esas características comunes, sin embargo, se pueden diferenciar –siempre siguiendo la teoría expuesta en el libro– «two macrogenres» (33): drama y comedia, en función de su misión trascendente o lúdica. Ahora bien, la clasificación que se nos propone resulta mucho más detallada a partir de «a battery of spectacles and generic prototypes» (36). Oleza sostiene que «the title itself often conveyed a declaration of intentions. [...] The first scenes, if not the first lines, situated the spectator in a horizon of generis expectations: he knew where things were going to» (37). En consecuencia, divide las comedias en palatinas, urbanas, pastorales, novelescas y picarescas; y diferencia entre dramas *a fantasía* y *a noticia* –según la dicotomía de Torres Naharro– o, si se prefiere, imaginarios e históricos, sean estos últimos religiosos, históricos de acontecimientos públicos o históricos de acontecimientos privados, «the most “modern” contribution of the *comedia nueva*» (54). La clasificación ofrece a todo lector interesado por el asunto lo que más adelante se explicitará como los «elements for the analysis of Spanish Baroque theatre» y las herramientas para abrirse paso por el complejo bosque de textos que configura el panorama teatral del Siglo de Oro.

A partir de este primer capítulo, el volumen irá descendiendo desde su visión panorámica progresivamente hacia los textos, aunque siempre manteniendo la perspectiva de conjunto habitual en los estudios de Joan





Oleza. En el segundo capítulo se presentan a estudio esos cuarenta y ocho «Historical dramas of private events» (entre los que se encuentran los conocidos tradicionalmente como «dramas de honor») sobre los que se echa en falta «an overall study» (63) que explique sus peculiaridades como subgénero teatral. Los textos, que aquí se relacionan con la nueva manera de entender la Historia, tienen una particularidad que no ha sido suficientemente destacada: en ellos se enfatizan los sucesos particulares por encima de los grandes acontecimientos de manera similar a lo que ocurre con la «New History». Oleza hace especial énfasis en los postulados de algunas propuestas teóricas (Ricoeur, Foucault, Weber, White, Burke, Chartier...), en las que encuentra las claves que le permiten recuperar el género de las aguas críticas del Leteo, y es que la principal «reason why the genre of drama of private events has not been acknowledged as such is that a genre whose necessity was never explained nor justified, and whose conceptualization has not been established cannot be properly acknowledged» (71). Se entiende, por tanto, que el género no podría haber sido entendido como tal antes de esa concepción «intrahistórica» de la propia Historia y, por tanto, se explica aquí convenientemente su configuración –apenas apuntada hasta ahora– en función de un marco teórico flexible, pues «while theory requires the rigour of the categories, criticism assumes the liberty of the texts» (80).

En consecuencia con sus propios dictados, Oleza trasciende, al final de este segundo capítulo, el marco genérico para atender la materialización de ese sistema en las obras y aprovecha para introducir un nuevo elemento de exégesis, las *trazas* (*schemes*), que permiten diferenciar entre dos niveles distintos de análisis: «The genre is determined, first of all, by the disjunction between comedy and drama, [...] [t]he scheme is determined by the conflict and its development, which is transverse to the genres» (84).

En los dos últimos capítulos, que reeditan trabajos aparecidos recientemente en otras publicaciones científicas, se incide en la visión ecléctica del mundo dramático del Fénix con la intención de huir de «the



totalitarian, univocal, ideologicalized interpretation of a popular and ultra-Spanish Lope» (103). Al plantear los puntos de contacto que van «From Montaigne to Lope» se hace hincapié en el cambio de paradigma que se aprecia en ambos escritores. En los dos casos sus obras «proceed by way of examination of cases [...] founded in observation and in experience» (122-123). Parece claro, pues, que es imperativo trascender las obras canónicas para estudiar la aparición de un mismo conflicto y su desarrollo en distintas piezas con el fin de explicar lo que aquí se llama, de manera muy expresiva, el «rumour of difference».

Al fin, tras exponer por extenso las nomenclaturas que habrán de servir en el estudio en profundidad de los textos, en el último capítulo («Schemes, functions, motifs and cases») se sigue el rastro a una de dichas *trazas* –reutilizada hasta en cinco géneros distintos– que mejor conoce Oleza: «the lust of the despot». Conforme a la intención de Lope de Vega con una u otra obra, este *scheme* puede materializarse en diez *motivos* distintos que definirán el desarrollo de la comedia, «since we need to distinguish between the structure of the scheme and the way of elaborating it» (129-130). En función de los distintos géneros en que aparezca, la traza puede reconocerse en varios de estos motivos: «[a] male or female despot conceives an illegitimate desire for a Lady (or a Gallant)» (131); «[t]he despot requests collaborations in order to satisfy his desire» (132); «[t]he despot resorts to agresión against his opponents» (134); «[t]he despot's opponent, warned of the danger lying ahead, is put on guard» (135); «[t]he despot tries to satisfy his lust» (136); «[t]he desired Lady or gentleman reacts to the despot's desire» (137); «[b]oth the coveted lady and gentleman get help from other characters» (139); «[t]he despot's harassment provokes mistrust and jealousy amongst the lovers» (140); «[t]he offended opponents react to their dishonour» (141); «[t]he sovereign solves the conflict provoked by the lust of the despot» (145). La selección y el orden de los diferentes motivos serán los que conferirán cuerpo a una comedia



determinada, con sus casos particulares: «the *traza* is the outline, the nucleus, and its multiple materializations and variants are *the cases*» (150).

Si una cosa queda clara a lo largo de todo el libro es que, para entender en profundidad la obra dramática de Lope de Vega y de los escritores que siguieron su ejemplo, tenemos que conocer también a fondo las herramientas que tenían a su disposición, pues es en su uso (orientado a uno u otro fin) donde radica el reflejo de su mundo y su postura ante la ideología dominante. El discurso político y moral que aparece por primera vez en varios humanistas se puede ver reflejado también en Lope y sus comedias y, para llegar a él, no nos queda más remedio que conocer los materiales de los que están hechas sus comedias para entablar un diálogo con ellos que nos ayude a comprender mejor la representación del mundo del Monstruo de Naturaleza; aunque «this must be, by necessity, the subject of another essay» (152).

Con este nuevo acercamiento a los engranajes de la «comedia nueva» Oleza se dirige, directamente y por primera vez, al hispanismo de habla inglesa y conversa con ellos en su misma lengua en una exposición modélica de los mecanismos que hicieron posible el cambio de paradigma en la concepción del arte dramático del Barroco: «from ancient classical to modern classical». Escrito con un rigor incuestionable –aunque sin ser prolijo en los datos eruditos que se le presentan al lector–, el mayor logro del libro pasa por dar a conocer las herramientas utilizadas en el taller de Lope de una manera clara y ordenada, pese a la complejidad que entraña el asunto.

Aunque con algunos pasajes cuestionables en la traducción al inglés de unos textos originariamente escritos en castellano (¿realmente se puede utilizar la voz inglesa *new comedy* como equivalente de –y en alternancia con– el concepto teórico «comedia nueva», como parece sugerirse en algunos pasajes del libro?), este quinto volumen de la colección «Batihoja» –breve pero enjundioso– presenta a los neófitos en la materia un



acercamiento especialmente esclarecedor de los recursos literarios que están en la base de toda la producción dramática del mil seiscientos. No nos cabe ninguna duda de que este librito, por sus virtudes y su claridad expositiva, a buen seguro se convertirá en lectura obligada en más de un curso sobre nuestro teatro del Siglo de Oro.



**Un viaje entretenido por los últimos montajes de teatro breve barroco en la CNTC:**  
*Loa para la comedia de Un bobo hace ciento, Entremeses barrocos, y Las gracias mohosas* (cía. Teatro del Velador)

Antonio Guijarro-Donadiós  
*University of Connecticut*  
[antonio.guijarro@uconn.edu](mailto:antonio.guijarro@uconn.edu)



De enhorabuena estuvimos los amantes y estudiosos del teatro breve barroco al tener la oportunidad de asistir al montaje de una loa, varios entremeses y una mojiganga dramática la temporada 2010-2011 de la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Anteriormente, solo en tres ocasiones se habían representado obras breves: las piezas de Calderón y Quiñones que se insertaron en el espectáculo *Fiesta barroca*, dirigido por Miguel Narros, con versión de Rafael Pérez Sierra en 1992; una selección de entremeses cervantinos para el montaje *Maravillas de Cervantes* dirigido por Joan Flot y en versión de Andrés Amorós en el año 2000; y los cuatro *Sainetes* dieciochescos de Ramón de la Cruz, que dirigió magníficamente y con gran éxito Ernesto Caballero en el 2006.

La temporada de teatro breve 2010-2011 abrió con la representación de *Un bobo hace ciento* de Antonio de Solís y Rivadeneira. Junto a este anticipo de la ‘comedia de figurón’, su director, Juan Carlos Pérez de la Fuente, inició el montaje con su correspondiente loa, al igual que hiciera la compañía de Diego de Osorio en 1656 cuando la representó ante sus majestades en Palacio en Martes de Carnestolendas. Fue de agradecer la apuesta de Pérez de la Fuente al incluir la loa en la representación y mostrar así el espectáculo íntegro en que se insertaba la comedia áurea. La loa, al igual que la comedia, recibió duras críticas en su momento: «Un clásico desconcierto»<sup>1</sup> titulaba Javier Vallejo su reseña en el diario *El País*, donde incluso evitaba discernir sobre el preámbulo; igualmente pudimos leer en uno de los numerosos blogs de crítica teatral que han proliferado últimamente, donde sí hacía mención a la loa: «un prólogo perfectamente olvidable a lo largo de las dos horas de función, eso sí, te acordaras que han bailado cual stripper sin venir a cuento en algún momento de la función»<sup>2</sup>. Sin entrar en valoraciones sobre la comedia, considero que la loa merece otra lectura.

El montaje de esta pieza, no olvidemos representada en Carnaval, cumplió las expectativas de aquellos que estudiamos el teatro breve. Fue el anticipo perfecto de una gran fiesta urbana de locos de carnaval. Si en la loa se pide la benevolencia del público, el establecimiento de una conexión entre los comediantes y los asistentes a la representación, la búsqueda del perdón por los posibles errores y, sobre todo, la adulación y atención de los congregados, el trabajo de dirección de Pérez de la Fuente, al igual que el de los intérpretes, resultó impecable: José Vicente Ramos en su papel de viejo *Tiempo* vestido de ermitaño, como el mismo Cosme Pérez protagonizara en su momento 400 años atrás; su repaso a las distintas edades por las que ha pasado el hombre: *Oro* y *Cobre* (a cargo de Jesús Hierónides); *Plata* y *Hierro* (representado por Jesús Calvo) que introducen al espectador en una

<sup>1</sup> Véase [http://elpais.com/diario/2011/02/27/madrid/1298809465\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2011/02/27/madrid/1298809465_850215.html)

<sup>2</sup> Véase <http://eduovejero.wordpress.com/2011/03/20/un-bobo-hace-ciento/>



vorágine de apariciones y música —espléndidos los arreglos de Alicia Lázaro— y encomiable la labor de Ángel Ramón Jiménez en el papel de *La Vida Humana*. La gradación dramática culmina con *Las Carnestolendas* (Eva Trancón) vestida de matachín, obligando al Tiempo, como la acotación indica<sup>3</sup>, a desnudarse y vestirse también de matachín, en una apoteosis final de música y danza de carácter burlesco cuya provocación deja al espectador sumido en una experiencia carnavalesca única, y un anticipo perfecto de esa verosímil locura barroca que es *La gran comedia de Un bobo hace ciento*.



La programación de la temporada continuó ofreciendo un panorama variado del entremés con la selección de diferentes autores y obras como si de una folla o cabaret se tratase. *Entremeses barrocos* es un vertiginoso espectáculo que aúna piezas breves de Calderón, Quiros y Moreto engarzados por lo que dan en llamar ‘entresijos’, esto es, fragmentos de otros entremeses y bailes vinculados entre sí por el hilo conductor del siempre extremado tema de los lances amorosos.

Cuatro son los directores que aportan su particular y respetable manera propia de leer y representar a los clásicos. La puesta comienza con

<sup>3</sup> Si atendemos al texto, las acotaciones indican en varias ocasiones el destape de los intérpretes: «Vase desnudando el traje de ermitaño, como dicen los versos, y queda de matachín»; «Vase desnudando [la Vida], y queda de Matachín». Véase el texto completo en Bergman, Hannah E. *Ramillero de entremeses y bailes nuevamente recogido de los antiguos poetas de España. Siglo XVII*. Madrid, Clásicos Castalia, 1970, 269-278.



un texto de nueva creación a cargo del también autor de la versión conjunta Luis García-Araus. Su *Mojiganga de los infiernos del amor* funciona a modo de preámbulo y nos ofrece indicios de la relevancia que la música alcanzará desde el principio. Hasta siete intérpretes aparecen en los apenas segundos que dura esta mojiganga/loa donde vemos el vínculo que mantendrán las diferentes piezas, puesto que «aquestos entremeses van de amores».

Pilar Valenciano es la encargada de la dirección del primer y sin duda polémico entremés. Su lectura del entremés calderoniano de *Los degollados* no deja indiferente. La puesta en escena con música de rock duro resulta, cuanto menos, impactante. La aparición de sacristanes convertidos en rockeros y el exceso gestual de cuernos que recuerda a cada momento la temática del entremés resulta en algunos momentos sobreactuado. Algunos elementos de la utilería, como una pelota amarilla, varias guitarras eléctricas, el uso de pintura roja o la utilización del laser dejan perplejo al espectador. En algunos momentos, el espectáculo se acerca más a un concierto de rock que a una obra de teatro clásico, lo que dificulta aún más la atención al texto en favor de una confusa escenografía. Como decía más arriba, toda lectura es respetable y en las dos ocasiones en que presencié el montaje, la audiencia –formada mayoritariamente por estudiantes de enseñanza secundaria– aplaudió la pieza, si bien el final de la misma incita a dar palmas con el público, en un clímax de comunión total rompiendo así la cuarta pared. Cabe destacar que no se escucharon apenas risas, objetivo final de toda pieza cómica breve. No obstante, esta mirada actual a los clásicos resulta interesante si el experimento funciona. Ese mismo año pudimos asistir a una actualización de la obra de Lope de Vega a cargo de la compañía estadounidense The Cross Border Project, donde su montaje *De Fuenteovejuna a Ciudad Juárez* en la edición 2011 de Clásicos en Alcalá resultó un espectáculo de conservación de formas clásicas intachable.

El *Entresijo primero* pasa desapercibido para buena parte del público puesto que tiene lugar en el centro de la platea y apenas puede escucharse,





ni mucho menos verse nada. Por esa razón, la totalidad de la representación pierde unidad ya que aparentemente, un personaje que se ahorca en el centro del patio de butacas aparece más adelante en el espectáculo, concretamente, al comienzo del montaje del entremés moretiano.

La calidad del espectáculo gana enteros con la dirección del texto de Quirós a cargo de Elisa Marinas. *El muerto*, *Eufrasia* y *Tronera* es una pieza muy divertida y los intérpretes bordan el texto, especialmente José Ramón Iglesias en el papel del ‘muerto’ Lorenzo e Iñigo Rodríguez-Claro como Astrólogo enamorado. Las risas se suceden y la escenografía, aunque incida demasiado en la estética del blues, acompaña la representación.

El *Entresijo segundo* acierta al retomar el tema de lances amorosos y hechizos del entremés que la audiencia acaba de presenciar, pero su conclusión musical de persecuciones recuerda demasiado a un espectáculo circense de payasos, algo que se acentuará en el brevísimo *Entresijo tercero*.

Aitana Galán es la encargada de dirigir el *Entremés del Cortacaras* de Agustín Moreto, una pieza que sorprende por su contemporaneidad. Si cuando leemos obras del siglo XVII debemos tener en cuenta el sistema de valores de la época, hay que hacer un esfuerzo en apreciar la vertiente cómica de los malos tratos en este arriesgado entremés. Retrata el mundo oscuro del hampa con una escenografía a tono que realza el lado siniestro y masculino de la pieza breve. Esta sátira contra la figura del valentón —que Francisco Carril representa magníficamente—, provoca la risa del público en numerosas ocasiones con una comicidad simple, pero efectiva. Valga como ejemplo un momento de la representación donde Juana, abalanzada sobre el valentón, lo besa y le ofrece su mano para el matrimonio. Ante el gesto, Lorenzo replica: «Pícara, dame esos brazos, /y ellos bailen en mis bodas». Juana, en lugar de abrirse de brazos, lo hace de piernas, en un hábil gesto que provoca aplausos y carcajadas en la audiencia. Francisco Rojas en el papel de Maese Rodrigo, con su fantasmal aparición resulta efectista y es de agradecer el guiño a Quiñones de Benavente al incluir una canción de su entremés *Los muertos vivos* en el montaje.



La propuesta de Héctor del Saz en su montaje del entremés calderoniano de *El toreador* resulta un completo éxito como broche final. A Toni Misó el papel de Juan Rana le va como un guante, gracias, a mi juicio, a una puesta en escena excelente de atmósfera y ritmo, con una escenografía acorde al texto y a la situación, como si fuera representada en Palacio en 1658. Esta pieza teatral breve –que gozó de un excelente estudio semiótico a cargo de Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera<sup>4</sup>–, ejemplifica lo mejor de la dramaturgia breve calderoniana y la retórica barroca: el desarrollo de la acción dramática reflejada en el diálogo, la anagnórisis, la ostentación de formas, la disposición del espacio escénico y un espacio de representación cortesano que los intérpretes recrean acertadamente por medio de la palabra y el gesto. Asimismo, Héctor del Saz resuelve la complejidad de esta pieza escénico-visual sin aspavientos, con unas transiciones diacrónicas donde el enfoque de la pieza varía de una perspectiva a otra, adoptando el punto de vista de cada uno de los intérpretes<sup>5</sup>. La eficacia cómica se apoya sobre todo en la habilidad y el gran trabajo del actor Toni Misó. Sin duda, la respuesta de los espectadores estuvo acorde con la representación, con un público puesto en pie y aplaudiendo durante varios minutos.

---

<sup>4</sup> Véase *La escritura como espejo de Palacio*, Kassel, Reichenberger, 1985.

<sup>5</sup> La pieza está dividida en tres secuencias escénicas –la casa, la calle y la Plaza Mayor madrileña donde se celebrará la corrida de toros– y las diferentes perspectivas que tienen lugar en el coso taurino –el balcón desde donde las mujeres asisten a la corrida, la plaza donde torea Juan Rana y la ausente figura del Rey que observa el espectáculo–.





Fotografía extraída de [teatroelvelador.com](http://teatroelvelador.com)

La temporada se cerró con el montaje de los cuatro *Entreactos* de la *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos* de Feliciano Enríquez de Guzmán, cuya adaptación a una extensa mojiganga dramática fue llevada a cabo con éxito por Juan Dolores Caballero de la Compañía Teatro del Velador. Su espectáculo de *Las gracias mohosas* destinado, como nos recuerda doña Feliciano en su prólogo «A los lectores», a una audiencia refinada y palaciega<sup>6</sup>, fue formidable. Durante más de una hora de representación asistimos a un espectáculo amoroso grotesco, trasgresor y muy divertido con un vestuario a cargo de Mai Canto muy cuidado. La función, plagada de caretas, máscaras y cabezudos resulta un acertado esperpento amoroso que nos traslada a un verdadero espectáculo de mojiganga barroca y celebración carnavalesca. En suma, un montaje entusiasta, de vibrante y apoteósico ritmo, con unos intérpretes que bordan la representación en un eficaz trabajo físico de figuración.

Hay que aplaudir la apuesta del entonces director de la CNTC Eduardo Vasco, ante un proyecto tan arriesgado y ambicioso, por el hecho de apostar por otros directores e incluir en el programa una temporada con

---

<sup>6</sup> «Que es de tan buen parecer mi Tragicomedia, que puede salir en público, a ver no los Teatros y Coliseos: en los quales no he querido, ni quiero, que parezca: mas los palacios y salas de los príncipes» (14). Véase *The Dramatic Works of Feliciano Enríquez de Guzmán*. Louis C. Pérez, ed. Valencia, Ediciones Albatros-Hispanofilia, 1988.



tal número de piezas cómicas de teatro breve cuya atención siempre ha sido escasa. Confiemos en que su actual directora, Helena Pimenta, recoja el testigo y aumente la presencia de estas formas dramáticas breves en las tablas, acompañando, en la medida de lo posible, a comedias o autos, para así poder asistir al espectáculo íntegro que formaba la fiesta teatral barroca en su conjunto.

