

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

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 hypertext 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 dramáticas¹ 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

¹ 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 configurar 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*², aborda lo que denomina: «otras dramaturgias, las que pueblan un panorama escrito y no

² 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 ocupan³. 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 fronteras 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

³Parte 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 autores⁴, a Gómez de la Serna y a García Lorca⁵ 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 trabajo⁶; 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

⁴ 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.

⁵ 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*.

⁶ 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 Vállora 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 autores⁷. El investigador explica la imposibilidad de integrar la nómina completa de esta otra dramaturgia de

⁷ 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 Hommo (que tú ves ahí)*; Dámaris Matos, *En la noche*; Adelardo Méndez Moya, *Comprensión*; Antonio Onetti, *Librame, 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*⁸ 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 dramaturgos⁹. 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

⁸ 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 Sequències»;

⁹ 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 fognazo. 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*¹⁰ [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*

¹⁰ 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 define.

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*. Otro 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 dramaturgicos, 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'Connor¹¹. El trabajo del colectivo teatral *Las Marías Guerreras*¹² 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)

¹¹ Cfr. *Mujeres sobre mujeres: teatro breve español*. Madrid, Fundamentos, 1998.

¹² 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 (inédita).
- 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/ [19-03-2011]

