

ros. En el último apartado, «La responsabilidad social del arte» se presenta sus iniciativas de los últimos años en este sentido.

El libro termina con una extensa entrevista, en la que Monleón ofrece su opinión sobre su propia trayectoria y la del teatro español, a la vez que reflexiona sobre los problemas actuales de la escena y sobre el papel del teatro público. Siguen unos

anexos de imágenes y textos a modo de plasmación de las reflexiones y valoraciones anteriores, imágenes significativas con comentarios *ad hoc* y textos que Monleón escribió en diversos momentos. Se completa con una bibliografía de Monleón, con una selección de sus artículos y ensayos, y con la bibliografía secundaria utilizada por Herreras. ■

Suite/Combate

de Carles Batlle

José A. Pérez Bowie

Suite/Combate

de
Carles Batlle

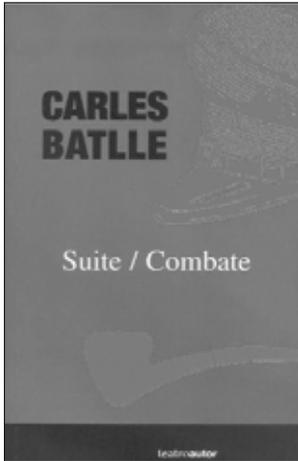
Edición de
Teatroautor
Madrid, SGAE, 2000

La Sociedad General de Autores de España ofrece en el n.º 116 de su colección «teatroautor» dos piezas breves del dramaturgo barcelonés Carles Batlle, cuya producción, pese al escaso número de títulos que la componen, comienza a suscitar interés en el no siempre alentador panorama de nuestra escritura teatral contemporánea. Se trata de un autor en quien concurren tres facetas que no resulta frecuente hallar reunidas en una misma persona: la de profesor y teórico del teatro, la de escritor con un sugestivo mundo del que dar cuenta y la de dramaturgo con una probada experiencia sobre los escenarios. Y ese bagaje se evidencia en los dos textos objeto de mi comentario, los cuales constituyen sendas sugestivas propuestas —muy diferentes entre sí— de indagación en las posibilidades del lenguaje escénico.

Batlle es consciente, y así lo reconoce de modo explícito, en uno de los paratextos que acompañan a esta edición, del agotamiento de las fórmulas narrativas sobre las que el teatro se ha sustentado desde sus orígenes hasta el punto de resultar inconcebible sin una historia que contar; y, aunque no llega a abogar por la disolución completa de la narratividad (mostrándose en tal sentido menos drástico que Sanchis Sinisterra, de quien aduce con afán polémico unas iconoclastas declaraciones al respecto) sí considera necesario una línea

de acción destinada a debilitar el peso de la historia, no tanto para potenciar el de los elementos discursivos como para forzar una participación menos pasiva del espectador mediante «una dramaturgia que se articulase discursivamente en la incertidumbre, la duda, la angustia o lo no dicho». La propuesta no es, por lo demás, excesivamente novedosa, pues se encuentra como principio articulador de la obra de nombres muy significativos del teatro de la segunda mitad del siglo XX (desde Pinter a Bernhard o desde Mamet y Koltès a Benet i Jornet o el propio Sanchis Sinisterra, por citar los primeros que vienen a la memoria), pero Batlle la asume como línea programática bajo la etiqueta de «teatro relativo» y nos propone como muestra estos dos ejercicios.

En ambos nos encontramos con dos historias cuyo soporte narrativo ha sido debilitado hasta un grado considerable, sumiendo así al lector/espectador en un considerable grado de incertidumbre respecto de los personajes presentados y la situación en que se hallan inmersos, pero estimulando a la vez su imaginación y obligándola a rellenar los numerosos agujeros que horadan cada una de las dos historias y a tratar de reconstruir los soportes de la coherencia de las mismas, que han sido previa y sistemáticamente dinamitados. La estrategia puesta en juego para lograr la



pretendida indeterminación ha sido, sin embargo, muy distinta en cada caso.

En la pieza titulada *Suite* (que mereció el Premio SGAE de Teatro en 1999) Batlle opta por un lenguaje minimalista constituido por frases breves dotadas en su mayoría de un considerable grado de ambigüedad, a partir de las cuales resulta una tarea compleja la construcción de una historia coherente. Como sucede en otros textos que se adscriben a la estética del «teatro del silencio», las palabras no dichas adquieren un peso significativo mayor que el de las pronunciadas, las cuales permiten apenas entrever los estratos más superficiales del conflicto que discurre a nivel del subtexto; dicho conflicto se entrelaza a partir de las problemáticas relaciones que sostienen los cuatro protagonistas (una pareja de edad madura y otra joven formada por la hija de la anterior y su marido) y su núcleo básico lo constituye el enfrentamiento entre ensoñación y realidad, que se presenta abordado desde diversos flancos: la asunción del fracaso vital y la pretensión de enmascararlo mediante un juego sustitutorio (la casa de muñecos) en el caso de Marc, el hombre maduro; la instalación permanente en el ensueño y en la imaginación como medios de reinventar la realidad, que es la actitud de Anna y Pol (suegra y yerno) o la determinación de huida que adopta Berta, la hija, como medio de liberarse de la realidad en que se siente apesada. A través de los breves parlamentos de los cuatro se nos van proporcionando las claves que nos permiten reconstruir, con un mínimo de coherencia, una situación dramática, de tal manera que el texto se presenta como una invitación a la participación activa que resulta ineludible asumir.

El minimalismo lingüístico de esta primera pieza deja lugar en *Combate* (subti-

tulada *Paisaje para después de una batalla*) a dos extensos monólogos alternantes de sendos personajes (Él y Ella) inmersos en una no precisada situación bélica que remite vagamente al reciente conflicto de los Balcanes. La estrategia productora de la indeterminación elegida por el autor en este caso es el complejo diseño de la temporalidad de la historia, que el lector/espectador no descubrirá hasta el final cuando se percata de que los dos monólogos, cuya alternancia sugería la existencia de un diálogo, han tenido lugar en momentos distintos: uno comienza cuando el otro ha terminado. A ello hay que añadir el carácter más lírico que narrativo de ambos parlamentos lo que se constituye en un nuevo factor de indeterminación y contribuye a problematizar la situación presentada y, subsiguientemente, a aumentar la confusión de los receptores. El sugerente juego de referencias intertextuales desplegado por el autor en ambos monólogos, es otro factor que potencia la dimensión significativa del texto.

La riqueza de las sugerencias que ambas piezas plantean mediante el juego de estrategias señalado (y mediante el original tratamiento del diseño espacial para su puesta en escena) no pueden ser comentadas en el breve espacio de esta reseña. Por tanto, invito al lector a sumergirse en ellas y vivir por sí mismo la experiencia inquietante que propone Carles Batlle; a tal efecto le prestarán una ayuda estimable los paratextos que enriquecen esta edición: unas declaraciones del autor a modo de «poética», sendos prólogos de Enric Gallén y Benet i Jornet y, en el caso de *Combate*, además, las «Notas de dirección» de Ramón Simó, que fue el responsable de la puesta en escena del texto en el momento de su estreno. ■

Visita nuestra web

www.aat.es