

de su Doble. A lo largo de ese delirio se irán yuxtaponiendo escenas en las que Martín y su Doble representan recuerdos, pero sobre todo los diversos ensayos de composición de una nueva ópera que supla la que Martín había compuesto y desapareció junto con la última amante. En su obstinación, Martín y el Doble van ensayando lo que en realidad son pasajes de otras obras, a la par que se va mostrando la profunda nostalgia de su ciudad natal, las dificultades del trabajo del artista, los problemas de la vida cultural española del momento... todo ello lleva a Martín a componer de nuevo *Una cosa rara* en la distancia.

Este complejo entramado de acciones da lugar también a cambios de escenario: la sobria estancia del compositor va transformándose en escenarios de ópera o en una calle de Valencia. Por momentos la obra se transforma en ópera o en ballet. A medida que avanza, aumenta el delirio del moribundo y se van precipitando las escenas y las interrupciones, en las que intervienen diversos personajes y en las que incluso los músicos actúan. Con todo, la introducción de elementos técnicos diversos no comporta que éstos adquieran un lugar de predominio sobre el texto, sino que, junto con el cambio de actitud de los personajes, la yuxtaposición de escenas y la mezcla de vero-

similitud e irrealidad, hace que los papeles sean especialmente complejos.

De este rápido repaso a *La rara distancia* de Miguel Signes esperamos que haya quedado claro su carácter innovador dentro del actual panorama teatral, con la que claramente renueva la escritura dramática mediante el uso acorde de diversos lenguajes escénicos sin detrimento del verbal, a la par que provoca la reflexión del espectador sobre fenómenos culturales y sobre la sociedad en la que se insertan, fenómenos y sociedad de entonces y de ahora; y ello en una obra de gran agilidad, con rápidos cambios de escena y uso de textos de procedencia variada, con lo que se mantiene constante el interés del público, el cual se ve directamente interpelado por las rupturas de la ilusión dramática con las que Signes refuerza el carácter ficcional de la obra y a la vez le añade verosimilitud. Y lo hace tomando como protagonista un músico valenciano injustamente olvidado, y dando a la obra un tono valenciano, en el uso de la lengua y de tradiciones de Valencia, en el recuerdo de lugares, de acontecimientos y de personas... Todo ello, unido a la sólida y coherente trayectoria del valenciano Miguel Signes, hizo que ésta fuera la tercera obra de la nueva colección de textos teatrales de la Institució Alfons el Magnànim.

José Monleón un viaje (real) por el imaginario de Enrique Herreras

Carmen Morenilla

José Monleón un viaje (real) por el imaginario

de
Enrique Herreras

Edición de
Subsecretaría de Promoción Cultural de la Generalitat Valenciana. Valencia 2002

Este libro publicado por la Subsecretaría de Promoción Cultural de la Generalitat Valenciana, es un homenaje de cuidada presentación, acorde a la persona homenajeada, con profusión de fotografías, lo que constituye un aporte documental interesante, no sólo de las relaciones de Monleón, sino también de los montajes que han tenido una mayor importancia en su trayectoria. Cabe también destacar la inserción a lo largo del libro de 61 textos de personas significativas del mundo del teatro, que van mostrando

distintos perfiles humanos y profesionales de Monleón.

En la primera parte del libro Herreras realiza un repaso a la biografía teatral de Monleón, de las diversas actividades que ha desarrollado, con lo que muestra una panorámica del teatro primero en Valencia, después en Madrid y en los diversos lugares en los que ha trabajado. Por ello se habla de los profesionales y grupos con los que entró en contacto, de las revistas *Triunfo*, *Primer Acto*, *Diario 16*, etc. El resultado



es, pues, una visión del teatro español del último medio siglo, que termina con la presentación de un proyecto al que Monleón se está dedicando intensamente en los últimos años, el Instituto Internacional del Teatro del Mediterráneo.

La segunda parte es la valoración de su trabajo intelectual, de los presupuestos estéticos, las posturas metodológicas y la vinculación con la sociedad; en una palabra, de su estética, entendida ésta como el sistema de pensamiento estructurado en torno a la valoración de un tipo de arte concreto, el arte escénico. Este apartado se inicia con una argumentación en defensa de considerar este trabajo como «intelectual» y «universitario», argumentación que es innecesaria: es intelectual en tanto que es fruto de una reflexión sistemática basada en un método y con unos conocimientos previos, y es universitario en tanto que Monleón ha sido y es profesor invitado de diversas universidades. Argumentación innecesaria, pero comprensible en un país como el nuestro en el que los estudios de arte dramático no son universitarios. No estaría de más que la administración estatal reflexionara sobre ello y sobre los pasos que ha dado la Generalitat Valenciana al organizar actividades conjuntamente con la universidad y los centros de arte dramático. En este campo Monleón puede jugar un papel de puente por su actividad en los dos ámbitos.

En la argumentación de la pertenencia o no al ámbito universitario de la actividad de Monleón se utiliza un concepto, la perspectiva social y el compromiso con las propias ideas, y se habla de investigaciones hechas sin esta perspectiva, lo que en nuestra opinión no es cierto: toda investigación parte de un presupuesto ideológico socio-político, incluso la pretendida falta de compromiso es en realidad un compromiso implícito y tácito con la ideología establecida.

A continuación Ferreras va mostrando las vinculaciones de Monleón con los diferentes métodos de evaluar el arte y en particular el hecho teatral. Muestra cómo ha estado en contacto con las teorías contemporáneas gracias, entre otras razones, a la posibilidad de conocer fuera de nuestras fronteras a los teóricos y a los creadores que en ese momento estaban reflexionando sobre los lenguajes teatrales y la necesidad de buscar puntos de contacto con las

nuevas sociedades. Frente a esta situación, en la España de la Dictadura el público mayoritario del teatro es estética e ideológicamente conservador, lo que obstaculiza la renovación de la escena y provoca muchas dificultades en el ámbito conceptual y en el estético a los que intentan caminos nuevos.

Herreras va presentando a los teóricos y creadores que más han influido en el método de análisis de Monleón (Stanislawski, Brecht, Grotowsky... entre otros) e insiste en el aspecto probablemente más significativo de ese análisis: la vertiente social, la reflexión sobre el papel de la obra en la sociedad y de la sociedad en la obra. Ferreras argumenta en defensa de esta postura, lo que no está de más en el momento actual, aunque debería ser innecesario: el arte siempre refleja de un modo u otro la sociedad de la que surge y siempre tiene un papel social, a veces a pesar de los creadores. Y en la actualidad refleja la importancia de las leyes del mercado, lo que constituye un fenómeno social muy relevante.

En este recorrido por los presupuestos de Monleón se insiste en la importancia que para él tiene la tragedia griega; también en este aspecto sigue la línea de los grandes teóricos e innovadores, que ha lanzado la mirada hacia los orígenes del teatro. Continúa mostrando su relación con los principales dramaturgos y la solidez de sus planteamientos sociales, que han ido perfilándose de acuerdo con los cambios de la sociedad. Muestra la progresiva relación con otras culturas, con unas para establecer puentes que permitan el mejor conocimiento y un mayor respeto, con otras para sacar a la luz los lazos comunes. Y todo ello con la finalidad de reivindicar la importancia de un nuevo humanismo y de un nuevo tipo de solidaridad. En una sociedad con graves problemas provocados por los efectos del colonialismo, de las nuevas formas de colonialismo económico que comporta la globalización, las nuevas formas de guerra coloniales con excusas nacionalistas —en realidad provocadas por intereses crematísticos—, una sociedad que ha de convivir con las consecuencias de todo ello (inmigración masiva, empobrecimiento, xenofobia, etc.), Monleón plantea la busca de un nuevo humanismo basado en la comunicación y el conocimiento entre las culturas, entre los pueblos, entre los géne-

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