



EL "ORLANDO" EN MADRID

Por José Monleón

LEGO el «Orlando furioso», de Ronconi. Y en el Palacio de los Deportes nos encontramos «casi todos». Y, además, nos encontramos como nunca lo habíamos hecho en el teatro, corriendo de un lado para otro, buscando o esquivando las carras que invadían la gran pista central. Una cosa parece clara: si a los celtibéricos nos sueltan el «Orlando» sin la gran autoridad con que el espectáculo venía hasta Madrid la armamos, y gorda. Porque todo era absolutamente nuevo de arriba abajo, y en estas cosas ya se sabe que nuestro público, por desgracia, sólo acepta lo nuevo cuando, además, está sacralizado por premios o críticas internacionales.

Así todo funcionó a la perfección, y gentes que «no pasan una» a quienes intentan desde aquí romper un plato, anduvieron correteando felices de un lado a otro de la pista o, en los casos más conservadores y morigerados, estuvieron plácidamente contemplando el espectáculo desde la barrera, es decir, desde las sillas marginales del Palacio. El hecho es sociológicamente muy interesante. Ronconi plantea a través de su montaje una nueva integración y relación entre espectáculo y espectador, solicitando al efecto nues-

tra presencia en la misma escena —cosa nada nueva como teoría, nada nueva como propósito de una serie de grupos, aunque sí sea nueva la solución propuesta por los italianos—, nuestra peripatética aproximación a esta o aquella situación, a lo que hacen los actores simultáneamente en uno u otro lugar de la pista, obligados a tomar una decisión no sólo por la necesidad de elegir entre una y otra escena, sino entre uno y otro espacio físico, periódicamente invadido por las carras. A esta demanda responden unos bajándose a la arena y mezclándose gustosos con el espectáculo; otros, bajando y mezclándose menos, un poco desbordados por la movilidad de cuanto sucede, y un tercer grupo quedándose en las butacas, contemplando a actores y espectadores con la misma lejanía, separados del mundo por un muro de profundas e interesantes significaciones. No son siquiera los espectadores de que hablaba el filósofo, porque desde las butacas sólo se ve y se oye un rumor, un ir y venir cuyo sentido se pierde totalmente.

Aquí estaría ya una de las conquistas y «tests» de la representación de «Orlando», algo así como una prueba de nuestra capacidad de participación y de la dosis de recelo y aislamiento de que



EL 'ORLANDO' EN MADRID

somos portadores. El rechazo que una parte del público hizo de la invitación del «Orlando», su sistemática lejanía, el empeño en llevar la actitud tradicional a un espectáculo como éste, ya digo que plantea, en su misma raíz, la oportunidad, la razón no «snobística» ni arbitraria, sino profunda de esta voluntad de cambiar la jerarquía del teatro a la italiana —en escena, el actor, que cobra; en la sala, con derecho a todo, el espectador, que pague— por la comunidad de actores y espectadores.

Teatro o no teatro

Es tal la ruptura de este «Orlando furioso», que muchos han dicho, aquí y en numerosos países europeos, que estamos ante un espectáculo que no puede calificarse de teatro. Bueno, ¿y qué? ¿Qué es teatro? Porque si los que en cada época elaboraron la precep-

tiva de la teatralidad hubieran podido ver los espectáculos de épocas distintas, calificados tal vez de teatrales por los correspondientes preceptistas, es seguro que se habrían llevado un disgusto. El «Orlando furioso» no es obviamente un tipo de teatro que pueda ajustarse a ninguno de los cánones tradicionales. Pensemos, por ejemplo, que la simultaneidad de muchas escenas, la disyuntiva que se le ofrece al espectador entre seguir unas u otras, entre ocupar unos u otros espacios, ya presupone la multiplicación de las posibles «visiones» de la obra. Para cada espectador habrá sido distinta. Cada espectador conservará unas imágenes distintas. Cada uno se habrá detenido en unos parlamentos o unos rostros. Queda, claro está, la visión general común del espectáculo, el recuerdo de aquella pista invadida por los personajes de Ariosto. Incluso la participación de alguna escena representada sin simultaneidad con otra, con la atención de la totalidad del público pen-

diente de sus actores. Pero esto es lo excepcional. Lo que el «Orlando furioso» de Ronconi comunica son unas escenas en primer primer término, cuyo texto seguiremos desde cerca, y, de fondo, el coro de monstruos y maravillas de la novela caballeresca. Escenas en primer término interpretadas por actores excelentes, que procuran dar a su trabajo el calor propio de escenarios menos turbulentos, y, al fondo, en cambio, un teatro más gestual, hecho de combates fantasmagóricos. Piense el lector que además de las carras que se desplazan velozmente entre el público, llevando a los personajes de un lugar a otro, alzando aquí y allá las diversas escenas, existen dos grandes bocas de escenario a un lado y a otro de la pista, donde a veces se representa y desde donde otras se precipitan monstruos y caballos sobre el público.

La sensación última es, en el plano comunitario, de fiesta, de microcosmos en el que ocurren una serie de cosas dispersas, in-

sólitamente y vagamente relacionadas entre sí. Los espectadores, corriendo a nuestro lado, se imponen y cuentan tanto o más que los actores. En el orden de la creación, puestos a debatir la historia de «Orlando», tenemos, de un lado, la presencia de un material que debemos ordenar e incluso planificar nosotros mismos; simultáneamente, la acentuación de la ironía que ya existe en el texto original, la total conversión del «argumento» en una agresión liberadora, en una aventura colectiva.

Un problema: no conocemos el 'Orlando'

Me parece bastante claro que el espectáculo debe gozar de mayor solidez, debe integrar mejor a los espectadores, cuando éstos conocen previamente el «Orlando furioso». No importa que lo hayan leído o no. Aquí sólo han leído bien el



«Quijote» los especialistas, mal unos cuantos y absolutamente nada el resto. Y, sin embargo, es seguro que una versión «ronconiana» de la novela permitiría contar con un fondo cultural en el público capaz de proyectarse activamente, de llevar a los espectadores más allá del desconcierto para plantearles una actitud más crítica, más rica y consciente. Nuestro general desconocimiento del texto de Ariosto, nuestra nula familiaridad colectiva con su complicado argumento y con sus numerosos personajes, nuestra ignorancia de la tonalidad humorística de aquel texto —apenas el nombre de un autor y el título de un texto para aprobar un curso de Bachillerato— impone un desconcierto, una perplejidad, quizá peligrosa. Se le va al público demasiada fuerza en enterarse «de qué va», con lo que corre el riesgo de quedar prendido de un modo totalmente epidérmico, sin reservas para participar, de un modo relajado, consciente y gozoso en la gran fiesta socioteatral.

Por aquí, al escribir socioteatral, descubrimos la virtud fundamental del espectáculo: es inimaginable sin público. No existe ni en el texto ni en los actores. Existe en ambas cosas y en el público. Y son los tres elementos quienes cada noche hacen la función. No es que deba hablarse de la «dimensión» social de la puesta en escena; es, mucho más profundamente, que sin esa «dimensión» no le es posible existir. El público forma parte, por decirlo de otro modo, de la poética del espectáculo. Lo cual, en estos tiempos de pasividad y dirigismo absoluto, es un verdadero y saludable giro de 90 grados.

En todo caso, el hecho previsto se ha cumplido fatalmente. La gran «novedad» del Festival y quizá de la temporada española será el «Orlando furioso», cerrado con aplausos del público a los actores y de los actores al público, entre «bravos» coreados bajo la lejana mirada de los que, en sus butacas de pista, habían asistido al «tumulto» sin perder la compostura...

VILLALONGA Y "MORT DE DAMA"

Lorenzo Villalonga es, sin lugar a dudas, uno de los grandes escritores españoles de nuestra época. Su forma habitual de expresión es el relato, y «Mort de dama» pasa, muy justamente, por ser una de las más agudas, divertidas y bien escritas novelas de la literatura catalana. Pero Villalonga es también hombre que cuenta para el teatro, no solamente por haber escrito varias obras largas, sino, sobre todo, por sus «Desbarats» («Disparates») piezas breves de una vivacidad, una imaginación y una penetración crítica difícilmente imaginables en la crónica social intentada por el teatro español.

Villalonga habla, en efecto, de una sociedad y de un tiempo con-

cretos. La materia de sus obras la compone una serie de personajes ligados a unos modos de vida, a unas tradiciones, a unas circunstancias precisas. Villalonga es el testigo lúcido, «l'enfant terrible», de la larga agonía de la aristocracia mallorquina, barrida poco a poco por las transformaciones de una isla más y más invadida con los años. La que fuera un día isla cerrada sobre sí misma —la vida insular no pudo ser a comienzos de siglo la repetición de lo que por entonces sucedía en cualquier capital de provincia española; Mallorca es una isla, y la insularidad, con independencia de cualesquiera otras diferencias histórico-culturales, impone un carácter particularísimo a los individuos y a la comunidad—, apenas turbada por la visita de algún viajero más o menos excéntrico y a veces ilustre, ha tenido que ir abriéndose, lo quisiera o no. La mirada y la pluma de Villalonga recogen todo este proceso. Pero, en vez de hacerlo de un modo naturalista o de caer

Cardigan
en ULTRAPAN
inarrugable,
con menguados.
Colores
de gran moda.

Media pantalón
ultrafina,
especial
para minifalda
con talones
menguados.

La moda luminosa de faro

PRIMERA MARCA NACIONAL
Jerseys - Bragas - Pantiya - Medias - Calcetines



en las trivializaciones popularistas de tanto sainete o en esos pequeños dramas benaventinos llenos de retórica piedad, Villalonga, quizá porque nos está hablando de «su mundo, y es él mismo quien se pone un poco en solfa, rebasa todos estos límites para levantar una crítica llena de ironía, de observación, de fantasía, de realidad. Su literatura es, por ello, singularísima en el ámbito hispánico. Porque viene a ser quizá la única manifestación de una conciencia aristocrática que se sabe en la agonía y que, si no lo celebra, tiene el buen sentido de sonreír.

El creciente anacronismo de unos modos de entender la vida y de relacionarse entre sí, la puerilidad creciente de unos personajes que no consiguen insertarse en la realidad, las interpretaciones cada vez más caprichosas y fantásticas que los agónicos personajes aristocráticos hacen de esta última, constituyen la materia que ha dado pie a las comparaciones entre «Mort de dama» y «El Gatopardo», de Lampedusa. La diferencia estaría, en todo caso, en que Villalonga es más jovial, menos solemne, más sarcástico que Lampedusa. Villalonga vive ya en la gran época del turismo y de la España diferente. Y puede, mirando atrás y ahora, hacer una historia que tiene ya —paréntesis aparte— su punto final.

De la novela al teatro

Dice Ricardo Salvat, el director del espectáculo, en un trabajo que fue distribuido entre los espectadores: «Sabido es que Villalonga no es solamente un gran novelista, sino que estructura sus novelas a partir, normalmente, de unos ensayos previos de carácter teatral, unos guiones dialogados. Por lo tanto, en la base del trabajo del adaptador Biel Moll se encuentra, por expresa voluntad de todos nosotros, la novela, pero, sobre todo, la versión teatral de la novela escrita por el mismo Villalonga y que lleva el título de "A l'ombra de la Seu" ("A la sombra de la Catedral")». Más adelante añade: «Solamente un elemento esencial de la novelística hemos procurado mantener en nuestro espectáculo, y es el tratamiento un poco proustiano del tiempo que Villalonga hace».

Creo que el lector que no conozca a Villalonga habrá comprendido ya de qué se trata y cuál es el problema del espectáculo. Estamos ante un gran «texto», sobre todas las cosas. Un texto que impone, además, su ritmo, su tonalidad, que alcanza su vigor a través de contrapuntos que emergen de una especie de retablo. Si yo fuera un escritor de otra época, quizá diría que estamos ante un texto formalmente mozartiano, un texto

sin estridencias, al que se accede sin los estímulos violentos, sin las percusiones irresistibles de otros grandes compositores. A Villalonga hay que abordarle en la serenidad y la calma, sin impaciencia, descubriendo los infinitos asombros de que está hecha su literatura. El «tiempo proustiano» de que habla Salvat en la nota es una consecuencia prácticamente insoslayable; es el único teatro rigurosamente serio que puede hacerse con la literatura de Villalonga, quizá con algo más de encanto, un poco más abierto, pero, en última instancia, nunca muy lejos de la contención establecida por esta puesta en escena, a través de la cual, dentro de una perfecta coherencia con la idea de la obra, se muestran las disonancias. Algo así como si la puesta en escena fuese la imagen del «orden exterior», de la «inmovilidad social» aparente, que, sin embargo, va dejando escapar, poco a poco, en esta o aquella escena, en esta o aquella reacción, en este o aquel personaje, las verdades escondidas.

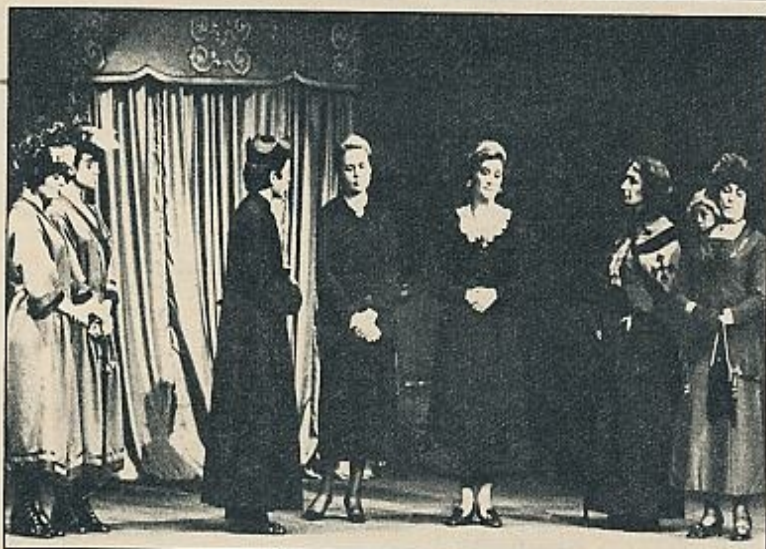
Está claro también que un espectáculo de este tipo plantea un problema fundamental, ofrecido en el marco de un Festival Internacional de Teatro para un público que, desgraciadamente, ignora la lengua catalana. A la forma de «Mort de dama» se llega a través de la literatura y no viceversa. El actor es aquí un servidor del irónico mosaico. Actores y director trabajan para crear esa realidad entre ácida y melancólica que es el mundo de la vieja sociedad mallorquina; un mundo que, gracias al talento y a la poética de Villalonga, no aparece jamás como un residuo arqueológico, sino como un organismo vivo, en el que cada personaje tiene su calor, su lucha, su razón de querer ser conocido o visto por nosotros, espectadores.

En este aspecto el espectáculo se alza, decididamente, contra corriente. Quiero decir que no se ajusta a una serie de peticiones que van siendo, no sabemos ya si para bien o para mal, el padre nuestro del teatro moderno. Y escribo para mal en la disyuntiva, porque todo simplismo es malo y lo que en términos generales puede ser razonable, corre a su vez el peligro de dejar de serlo en casos concretos, cuando no se tiene en cuenta la singularidad de cada obra y quiere aplicarse como receta de boticario.

En esta versión de «Mort de dama» la mirada, por sí misma, descubre poco, en efecto. Los actores y la puesta en escena rebasan los riesgos del naturalismo, pero sin estridencias, apoyándose en las inteligentes disonancias del texto, en, por ejemplo, esa fabulosa capacidad de Villalonga para empastar palabras castellanas, re-

"MORT DE DAMA"

En esta versión de «Mort de dama» la mirada por sí misma descubre poco. Los actores y la puesta en escena rebasan los riesgos del naturalismo, pero sin estridencias, apoyándose en las inteligentes disonancias del texto.



tóricas, encubridoras, oficialescas palabras castellanas en el coloquialismo mallorquín, como si la vida familiar fuese invadida por un recaudador de impuestos.

No ocurre como en la reciente versión de «La metafísica de un buey de dos cabezas», donde era perceptible el desajuste entre el texto, las sugerencias de sus situaciones y la puesta en escena. A cada momento veíamos el texto traicionado por una compañía que hacía de su recitado, de su declamación, el objetivo, el falso objetivo, de su trabajo. Con «Mort de dama» la cosa es distinta y, sin

embargo, quizá debamos entender, a la vista de las protestas de una parte del público, que para quien no sepa catalán se trata de un caso análogo. También aquí aparecían unos actores estáticos, diciendo unos textos, sin confiar a su cuerpo ninguna poética. También aquí aparecía flotando un texto que regía machaconamente el curso del espectáculo. La misma ironía de los decorados que bajaban de los telares quedaba reducida a una solución trivial, a un modo vulgar de ir explicando los diversos lugares de la acción, si el público no entraba en el juego total de Villalon-

ga. La calidad de algunas interpretaciones, la utilización que Salvat ha hecho de los viejos actores barceloneses, enfundados en una aristocracia de pacotilla, toda la humanidad, en fin, del espectáculo, quedaba perdida.

A ello habrá que atribuir la protesta que se produjo a poco de iniciarse el segundo acto, cuya representación se vio prácticamente interrumpida durante unos momentos. La armónica «antigüedad» del espectáculo — que encontraba en esa armonía su coherencia y un punto irónico que lo salvaba siempre del arqueologismo — debió pa-

recer antigüedad a secas. Alguien reclamó que empezara de una vez el teatro. Otro aludió al Festival. Carmen Sansa —aquella extraordinaria actriz y cantante de «Manicomí de estiu»— estaba actuando en el patio de butacas. La muchacha introdujo una frase que quizá molestó al grupo de espectadores encrespados. Ocurrió algo terrible: desde las localidades de la protesta casi se coreó la palabra con que los viejos sectores ultrarreaccionarios calificaban a las actrices. Fue un momento de confusión, porque nadie llegó a comprender los objetivos precisos de la protesta. Al final, unos decían que era un «meneo» organizado, o se daban, a tenor de los gritos contradictorios que se oyeron y de la agresividad de los espectadores hacia la actriz, las más diversas interpretaciones. Se decía también que se habían practicado cuatro detenciones, no sabemos si estimuladas por la desafortunada voz que pedía, en réplica a la inoportuna interrupción, la presencia de la policía...

En todo caso, el tema queda ahí, porque son peligrosas las generalizaciones y carezco de elementos para hacer una interpretación precisa de lo sucedido. Sólo diré, porque mal podría seguir escribiendo sin decirlo, que la agresión verbal a una actriz que está trabajando, como en el caso de Carmen Sansa, y aun aceptando que, desbordada por la situación, esbozó una discutible «morcilla» en legítima defensa, me parece mal. Motivos hay para protestar en el María Guerrero y en otros lugares. Pero precisemos las razones y los objetivos y hagámoslo en el momento justo.

Del largo reperto de «Mort de dama» me parece imprescindible señalar el trabajo de Montserrat Carulla en una magnífica, fresca y muy inteligente comprensión de doña Obdulia de Moncada, la «última» dama de la crónica. Elisenda Riba, en la poetisa Aina Cohen, ofrece también una interesante versión, que acentúa la humillante sumisión de las «poetisas oficiales», es decir, de la «literatura oficial» y de la fuerza sepultada muchas veces bajo esa máscara.

Lo interesante, en todo caso, desde el punto de vista de la interpretación, es que «Mort de dama» cuenta con cincuenta personajes y que la Compañía Adrià Gual ha conseguido una tonalidad colectiva muy encomiable, sobre todo si pensamos en cuáles son los supuestos económicos de partida. «Mort de dama» enlaza así, inesperadamente, con esa agonía mucho menos brillante de una serie de viejos actores que quizá han salido al escenario después de meses o años sin un papel decoroso con que ganarse la vida. ■ J. M. Fotos: RAMON RODRIGUEZ y MANUEL URÍA.