

Goldoni en La Albufera: la puesta en escena de *Gresca al Palmar* (*Le baruffe chiozzotte*) a cargo del director Juli Leal

Josep Lluís Sirera
Universitat de València

RESUMEN: El autor del presente artículo estudia los criterios seguidos por el director y dramaturgo español Juli Leal en su puesta en escena de la obra de Carlo Goldoni: el tratamiento del espacio dramático, un tiempo que descansa en la memoria y una lengua que pone de manifiesto el conflicto lingüístico existente en la Valencia de fines del XIX. Destaca así mismo cómo el personaje de Isidoro (= Goldoni) de esta obra se aleja del que el autor desarrolla en su obra.

PALABRAS CLAVE: Goldoni, Juli Leal, *mise en scène*, adaptación teatral.

ABSTRACT: The author of the following article studies the criteria followed by the Spanish director and playwright July Leal in his *mise en scène* about Carlo Goldoni's work: the treatment of the dramatic space, time resting in memory and language, which states the existing linguistic conflict in the late 19th Valencia. It should be pointed out how in this play the character Isidoro (= Goldoni) moves away from the one the author develops in his work.

KEYWORDS: Goldoni, Juli Leal, *mise en scène*, dramatization.

Un director atraído por Goldoni

Quien consulte el extenso currículum del director de teatro Juli Leal (València, 1946),¹ se dará cuenta sin gran esfuerzo del interés que siempre ha mostrado por el *teatro de género*. Y no solo como director escénico sino también como profesor universitario: no en vano su Tesis Doctoral, dirigida por la doctora Elena Real Ramos versó sobre *Aproximación al teatro de Eugène Labiche. Actualidad del fenómeno a través de la escenificación contemporánea*. Y a este autor le ha

* Recibido el 15 de diciembre de 2014. Aceptado el 8 de febrero de 2015

1. http://www.adeteatro.com/detalle_socio.php?id_socio=152

dedicado asimismo diversos artículos en revistas científicas y algún que otro muy destacable montaje.²

No se trata, en absoluto, de un interés casual o fruto de encargos institucionales: ya se sabe, esos centenarios cuyas conmemoraciones tanto dan de sí a la hora de que las instituciones se cuelguen medallas. Juli Leal llega a Goldoni, igual que a Labiche o al valenciano Eduard Escalante, como resultado de una reflexión sobre las bases mismas de su labor como director de escena y, a la par, dramaturgo. Aunque extensa, conviene traer a colación aquí, la siguiente cita, extraída de una ponencia sobre la etapa francesa de Goldoni, pero que lo trasciende y se convierte en una auténtica declaración de principios:

Mi conocimiento de Goldoni es consecuencia de la praxis en un principio. Tres montajes³ que me han llevado a conocer teatro, actores y situaciones. Vivas, siempre. Es por ello que Goldoni pertenece a mi galería particular de preferencias como hombre de teatro. Autodidacta, en un principio, el trabajo con las propuestas goldonianas ha supuesto una reafirmación en mi convicción de que en esa galería citada, la formada por autores artesanales, que escriben para ser vistos y oídos, antes que para ser leídos, y, si es posible, comer de ello, se encuentran algunos artistas realmente grandes. Por ello discrepo de cierta crítica que ha encorsetado como menores a hombres como Goldoni, Labiche o Feydeau, por citar sólo unos cuantos. No olvidemos que cuando a los factores citados se añade la capacidad de observación, calidad técnica y honestidad, la comercialidad o la risa son la salsa que condimenta una dramaturgia que nos enseña que en lo sencillo reside lo profundo, y que en los antihéroes anónimos se funda la historia. (1996: 155)

En coherencia con esto, Juli Leal buceará en el interior de esos *antihéroes anónimos* que encontrará en las obras de los autores que hemos citado. Quizá el caso más conocido —desde una óptica, eso sí, valenciana— sea el del dramaturgo Eduard Escalante. Reconocido autor

2. *Les mans negres*, versión valenciana de Eugène Labiche. Estrenada en 1996 por la compañía *La Pavana teatre* con dirección de Rafael Calatayud. Tanto en este caso como en el de la traducción valenciana de *La Cagnotte* del propio Labiche (*La vidriola*) la dramaturgia corrió a cargo del propio Leal, aspecto este —el de dramaturgo— sobre el que volveremos más adelante.

3. Hace referencia a los dos montajes de *Le baruffe...* (1982 y 1991) y al de *El desfici per les vacances*, de 1994.

de sainetes, los sucesivos montajes de obras suyas de las que se responsabilizó el director⁴ le hicieron ahondar en una lectura mucho más dramática de lo habitual en ese género. En sus manos, los desesperados intentos de muchos de los personajes de Escalante por aparentar se convierten no tanto en motivo de risa (que también) como de lucha por evitar el desclausamiento, mientras que jóvenes solteras tratarán de buscar marido sea como sea para evitar precisamente ese mismo destino...⁵ Y eso sin entrar en temas tan complejos como el autoodio de los valencianos que les lleva al papanatismo y a la sumisión ante cualquier recién llegado (en especial si proceden de Madrid) que se exprese con soltura en español.

Unas *Baruffe*... tremendamente cercanas

Ahora bien, ¿hasta qué punto es aplicable por parte de Juli Leal esta visión al teatro goldoniano? Él mismo nos lo aclara en un texto escrito a propósito de su montaje de *Gresca al Palmar*, donde se refiere a la labor del dramaturgo en *Le baruffe* en estos términos:

El mismo autor nos da la clave de su texto: una relación indisoluble entre su manera de ver el teatro y de vivir la vida. Un recuerdo supone en este caso un retrato colectivo lleno de verdad. De ahí proviene esencialmente mi admiración, mi fascinación, por el mundo goldoniano. Más aún que en sus comedias burguesas, de óptima categoría por otra parte, me impresiona su habilidad para crear retratos populares rebosantes de espontaneidad, asentados en un equilibrio maravilloso entre el artificio y la profundidad. (Leal, 1993: 102)

Habilidad que será, *mutatis mutandis*, en todo semejante a la que mostrará Escalante, con la salvedad que no cultiva este la comedia burguesa tal y como Leal comenta en el caso de Goldoni. En cualquier caso, y esto es lo fundamental, el director valenciano asumió en su montaje unos planteamientos algo (no: bastante) diversos de los que guiaron su primer

4. El primer montaje *escalantiano* de Juli Leal será *Barrejat Escalante* (1979). Se trataba en realidad de un ejercicio de dramaturgia sobre varios sainetes de Escalante sobre los que el director-dramaturgo proyectaba una mirada comprensiva hacia las debilidades de sus personajes, al paso que recreaba con cierta nostalgia los referentes estéticos de la época en que fueron escritas las obras. Frente a la tendencia absolutamente mayoritaria de leer el sainete como un género que descansa en la comicidad de situaciones y tipos, así como en el *castigat ridendo mores*, Leal empieza aquí a tratar de comprender a los personajes de estas obras, nunca para idealizarlos sino para tratar de explicar sus comportamientos por razones no solo sociales y culturales, sino también por razones personales (la inseguridad, el miedo a la soledad, las múltiples frustraciones que se acumulan a lo largo de la vida, etc.). Poco entendido este montaje en su momento por lo que tenía de apartarse de los tópicos cómicos, esta concepción la irá desarrollando en montajes posteriores y, sobre todo, en una serie de trece episodios sobre otros tantos sainetes de Eduard Escalante, realizada para *Ràdio Televisió Valenciana* entre 1992 y 1993.

5. Continúan siendo esenciales al respecto las reflexiones que Lluís V. ARACIL volcaba en su estudio «Els sainets d'Eduard Escalante», que vieron la luz por primera vez como prólogo a la edición de dos sainetes de Escalante: *Les xiques de l'entresuelo* y *Tres forasters de Madrid* (València, Garbí, 1968). El texto ha sido reeditado más recientemente (Josep Lluís y Rodolf SIRERA, 1990: 221-264).

montaje de *Gresca al Palmar*. Como él mismo indica: «En el montaje que realicé en 1982 para el Teatro Estable del País Valenciano las circunstancias mandaron y se mantuvo en primera línea el aspecto cómico-satírico» (Leal, 1993: 102). Once años después, sin embargo, los habitantes de Chiozza–El Palmar son contemplados por el director y dramaturgo no solo como fuente de comicidad sino como representantes de unas capas sociales marginadas, y en constante riesgo; protagonistas de una historia silenciada y que, en cualquier caso, no pueden aspirar a escribir porque carecen del uso de la palabra escrita, patrimonio de los letrados, de la gente de cultura, del *Isidoro* goldoniano (trasunto de su misma persona en los lejanos años en que residió como Substituto del Teniente de Justicia en la isla véneta). Gente, en definitiva, que se agarra a puntillos de honor como única forma de preservar su identidad en una sociedad que los ignora más allá —ya queda esto dicho— de como fuente de comicidad, como figurantes risibles pero a los que, como sucede con los héroes de las tragedias grotescas de Arniches, les apunta la dignidad y su carácter trágico por debajo de la capa de comicidad con que los ha envuelto su autor.

Acabo de citar, por cierto, a Arniches, sabedor como soy que es otro autor por el que Leal siente gran afición; una afición que sin duda influyó en el feliz resultado final del montaje que de la obra maestra del alicantino, me refiero claro está a *La señorita de Trevélez*, realizó el Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana (CDGV) en 1990, bajo dirección del estadounidense John Strasberg.⁶ En cualquier caso, soy consciente también de que en el fondo (o en la superficie) no estoy descubriendo nada nuevo. Ya en 1971 Luigi Ferrante se refería a *Le baruffe...* de esta forma;

Raramente la poesia comica ha trovato piú perfetta fusione nel mondo dell'ordinario e del quotidiano: nulla di insolito, di straordinario accade nei tre atti. Il tempo dell'azione coincide col tempo della vita e della memoria. È poesia delle cose; [...] è poesia del paesaggio nato da una memoria ferma e chiara: Goldoni rivede Chioggia «piantata» nelle lagune, con il suo porto vasto e bene armato. Alla poesia delle cose e dei luoghi s'accompagna una tenue elegia —non rara nelle forme epiche—, tenue, perché copeta dal comico, dall'allegria.

6. Al margen de su trayectoria como director y dramaturgo, Juli Leal ha desarrollado labores como ayudante de dirección en tres de los montajes de más éxito del CDGV (transmutado en 1994 en los *Teatres de la Generalitat Valenciana*), la obra de Arniches acabada de citar, *L'home, la bèstia i la virtut*, versión valenciana de Rodolf Sirera de la obra de Luigi Pirandello *L'uomo, la bestia e la virtù* que se estrenó en 1988 con dirección también de Strasberg, y, finalmente —y ya en 1995— en *Tres forasters de Madrid* de Eduard Escalante con dramaturgia de Josep Lluís y Rodolf Sirera. En este caso la dirección corrió a cargo del cineasta Luis García Berlanga. Hasta qué punto su labor se limitó a ser la de un simple ayudante de dirección es tema que excede los límites del presente artículo. Baste aquí con anotar la inclinación que Leal siempre ha sentido por estos autores para entender que de ninguna de las maneras nos encontramos ante unos simples encargos de circunstancias sino que fueron hechos con la seguridad —por parte de quienes se responsabilizaron de tales encargos— del bagaje cultural y práctico que podría aportar en los correspondientes procesos de montaje.

Il ridicolo della baruffa ha un fondo serio, riflette la sostanza comico-drammatica della commedia italiana. (Ferrante, 1971: 168)

Afirmaciones que Juli Leal habría hecho suyas, en cuanto resulta muy difícil no darse cuenta de que su mirada hacia ese mundo se mueve en unas coordenadas muy semejantes... Pero lo habría hecho con una salvedad: hacerlas extensivas a los personajes de Escalante, por ejemplo, en cuanto estos parecen habitar en determinados momentos los cuerpos de los pescadores y sus familias.

Las claves de una dramaturgia

Establecer esta conexión entre el teatro del autor véneto y del autor valenciano decimonónico será, en coherencia con lo acabado de exponer, el objetivo que Leal asumirá en su segunda versión de *Gresca al Palmar* (1991). Podría, por supuesto, haber optado por otra obra goldoniana que también se encuentra muy cercana a la estética de Escalante. Hablo, por supuesto de *Il Campiello* (1756).⁷ Y es que esas plazas venecianas reflejadas en dicha obra pueden relacionarse sin grandes dificultades con las calles y las plazuelas de barrio de cualquier ciudad mediterránea (y no excluyo el calificativo *mediterráneo* para referirme a Madrid; por lo menos, al Madrid retratado por Carlos Arniches en sus sainetes). Espacios conviviales cerrados sobre sí mismos, microcosmos de personajes bien definidos que reaccionan con desconfianza si no con hostilidad ante la presencia de un recién llegado, como sucede en sainetes de Eduard Escalante como *L'escaleta del dimoni*. Recurriendo de nuevo a los comentarios de Ferrante sobre la obra de Goldoni nos encontraríamos ante:

Una modellizzazione perfetta della vita popolare: mostra come si può fare teatro senza raccontare una storia astrattamente congegnata, seguendo il filo che lega le persone; le umane relazioni fanno scaturire i fatti, i contrasti, suscitano l'amore, l'invidia, l'amicizia; i sentimenti formano l'intreccio umano. *Il Campiello* è l'esempio di un sincronismo non superato: il divenire della vita scorre nell'immagine artistica senza soluzioni di continuità; il ritmo interiore della parlata e l'incontro sociale; il nascere di situazioni e di sentimenti, coincidono e raramente la parola ha trovato nel gesto una creatività così aderente, sintonizzata, corale. (Ferrante, 1971: 163)

La crítica destaca, además, otro rasgo que define bien lo que podríamos calificar como *relación* entre el autor y su obra. Me refiero a que, como muy bien indica Alberti, *Le baruffe* «si sviluppa sulla scena della memoria» (2004: 249). Es decir: Goldoni no pretende aquí tanto trazar un retrato de costumbres contemporáneas en el sentido estricto del término como recrear unos

7. El propio director en conversación con quien esto escribe manifestó su fascinación por esta obra *urbana* de Goldoni. Fascinación que compartimos, por otra parte.

ambientes vividos en su juventud, cuando en junio de 1721 llegó por vez primera a Chioggia a ocupar el cargo de agregado al justicia de la localidad. Casi cuarenta años después, en 1762 (fecha del estreno de la obra en Venecia) intentará recuperar aquel tiempo, mejor dicho: las sensaciones que en aquellos años experimentó al arribar a esa ciudad. De aquí que más allá de la trama que se desarrolla en la obra —una anécdota en tono menor, si no fútil— al autor le interesa lo que, de forma más o menos genérica, podemos calificar como *evocación*. O, si se me apura, teatro de la memoria *avant la lettre*: al fin y al cabo, Goldoni incorpora estas reflexiones en sus *Mémoires* (capítulo XXXI). En cualquier caso, afirma el ya citado Alberti al respecto que:

Oltre all'individuazione di una spazialità in grado de valorizzare l'anima di una comunità, è necessario definire un tempo metaforico, che esuli dalla pura scansione naturale e che comprenda sia il tempo meteorologico, decisivo per le sorti di chi è costretto a navigare per bisogno, sia il tempo dell'attesa, un intervallo gravido di ansia per chi desidera il tempo del ritorno. Anche la sfera temporale si traduce in segmenti di pensieri e in soluzioni linguistiche, condiziona il cuore delle donne, preoccupate per i rischi che corrono i loro pescatori, è da impulso a tensioni d'amore che esplodono nel corso della tregua lavorativa. Il movimento della vita quotidiana si dilata e si restringe, senza sosta come una pulsione attiva. (Alberti, 2004: 249)

El tiempo, ya sea metafórico o simplemente meteorológico, como factor de construcción de la labor evocativa que se ha impuesto el autor en esta obra. Y a su lado, el otro gran elemento con el que contará Goldoni para construir esta obra modélica: la lengua. No es ninguna casualidad, en efecto, que el dramaturgo dedique la parte inicial del proemio de la edición⁸ de su obra a hacer precisiones lingüísticas en torno al dialecto empleado por los personajes. Precisiones que hemos de entender no como fruto de un prurito de purismo gramatical sino como el instrumento necesario para que la evocación tome correctamente cuerpo en las voces de sus personajes durante la representación. Y una estrategia análoga diseña para la lectura, con una serie de notas a pie de página donde nos informa puntualmente de giros y modismos, *traduce* lo que pueda resultar menos inteligible e, incluso, aporta notas eruditas... Estrategia esto último de que se valen muchos autores para asentar la veracidad de los hechos referidos. De los recuerdos, en este caso.

Materiales para la construcción de una dramaturgia

Lengua, tiempo evocado... Si a estos dos elementos unimos el espacio sobre el que se desenvuelve dicha evocación (y que en cierta manera estaba implícito en lo acabado de

8. «L'autore a chi legge». En: Carlo GOLDONI, *Le baruffe chiozzotte* (edición de Guido DAVICO BONINO), Torino, Einaudi, 1964, págs. 15–16.

exponer) nos encontraremos con tres de los cuatro pilares sobre los que se asienta tanto la dramaturgia de Juli Leal como su misma puesta en escena. El cuarto, pero no el menos importante ni muchos menos, será la presencia del *autor* en su propia historia y será comentado al final del presente artículo.

La construcción de un espacio

Tanto en la primera puesta en escena de *Gresca al Palmar* (1982) como en la definitiva, de 1991, el director valenciano concedió la máxima importancia a la construcción del espacio escenográfico. A diferencia de lo que sucede en el texto original, donde a Goldoni le bastaría en 1762 con citar el nombre de la localidad en que transcurre la acción (Chioggia)⁹ para que los espectadores venecianos de la obra construyesen en su imaginario el correspondiente espacio dramático, en la versión de Juli Leal, dirigida inicialmente hacia los espectadores valencianos de la actualidad, el título no dejaba de ser un referente equívoco. Y es que, nos guste más o menos, pocos son los valencianos de la actualidad que cuando visitan la pedanía valenciana de *El Palmar*, reclamo turístico de primera magnitud gracias a La Albufera y a la gastronomía, tienen en mente las difíciles condiciones de vida de sus habitantes hasta bien entrado el siglo XIX, cuando se generaliza la desecación de la laguna narrada por Blasco Ibáñez en *Cañas y barro* (1902) y el paludismo endémico de la zona y que hacía estragos entre sus habitantes comienza a batirse en retirada.

Es por ello, pues, que el director concederá en su dramaturgia, tanta importancia a ofrecernos un espacio alejado de posibles referencias urbanas y, desde luego, de tópicos propios de un *Levante feliz*. Es decir: no veremos aquí las calles del poblado ni los embarcaderos en La Albufera ni paisajes con barracas ni nada semejante, pese a que en las acotaciones de la obra podemos leer reiteradamente: «Strada con varie casupole/ case» (Goldoni, 1964: 21) o, alternativamente una «veduta del canale con varie barche pescareccie, fra le quali la tartana di paron Ton» (Goldoni, 1964: 30).

Alternativamente, tanto Ximo Lara, el escenógrafo de la primera versión, como Manuel Zuriaga y Josep Simón, los de la segunda, inundarán el escenario con una vegetación salvaje en medio de la cual (o sobre ella en el caso de la versión de 1982) transcurre la vida de los protagonistas. Más aún, en la versión de 1991, cuando el Substituto del Teniente de Justicia (el Isidoro goldoniano que no es sino un trasunto del propio autor) llame a declarar a los integrantes de las dos familias enfrentadas, las idas y venidas del emisario —el ciego Tio Vicent, que reemplaza con fortuna al Comandadore del original— tendrán lugar entre los cañizos omnipresentes en lugar de desarrollarse, como sería de esperar, por las callejuelas de la localidad.

9. En el caso de *Il Campiello*, el título también evocaba un rasgo típico del paisaje urbano de Venezia fácilmente identificable: las plazoletas rodeadas de edificios bajos que operaban como centros de la convivencia de sus habitantes.

De hecho, el despacho de Isidoro, un espacio urbano al fin y al cabo, no dejará de asemejarse a una isla de civilización en medio de una naturaleza avasalladora.

Más aún, como puede apreciarse perfectamente en el magistral inicio de la obra, el marco espacial está preñado de una animosidad latente entre las mujeres que componen aparentemente una escena idílica en el atardecer (el trabajo femenino mientras esperan la llegada de las barcas cargadas de pesca), al tiempo que la hostilidad de un medio nada bucólico queda perfectamente reflejado en la reiterada acción de rascarse las pantorrillas desnudas, lo que es un indicio de la acción de los mosquitos; y ya se sabe que los mosquitos anopheles activan su ciclo vital en el atardecer y durante la noche. Y con los anopheles llega la posibilidad de que detrás de cada picada el mosquito inocule el plasmodium y con él llegue la malaria, azote durante siglos de los humedales valencianos.

No se limita la construcción del espacio a estos, por otra parte, tan relevantes, elementos porque el director concede gran importancia a una ambientación sonora que describe en estos términos:

Con la ayuda de la banda sonora, cantares anónimos y de pájaros y especies extinguidas del lago acentúan una visión nostálgica de la que ahora, no sé exactamente, no supe o no quise sustrarme. (Leal, 1993: 103)

Pero no nos dejemos seducir por las últimas palabras del director, y es que esa *visión nostálgica* no significa, a diferencia de lo que sucede en el caso del dramaturgo italiano, que Juli Leal evoque el mundo de su juventud, un mundo al que Goldoni —desde París, donde redacta sus *Mémoires*— siente que no podrá regresar más que con el recuerdo. Por el contrario, considero que el director valenciano se siente mucho más interesado por reflejar un microcosmos con una voluntad a caballo entre antropológica y sociológica. Será entonces ese marco objetivo el que nos permitirá a nosotros, espectadores, contextualizar convenientemente esa sucesión de *baruffe*, de grescas, como fruto prácticamente inevitable de unos estatus que los personajes sienten casi constantemente cuestionados: por los reveses económicos (una mala pesca), climatológicos (la tempestad amenazante que rompe el encanto de esos atardeceres equinocciales en las tierras valencianas¹⁰), por la administración o, en fin, por los propios convecinos.

Algo más que un tiempo simplemente evocado

Esto último nos introduce de lleno en el tratamiento temporal del montaje. Goldoni sitúa la obra en el tiempo de su memoria ya en el momento de su estreno (1762) y reincide en esta

10. Merece, y mucho, ser destacado el excelente trabajo de Josep Solbes como autor del diseño de luces en la versión de 1991. A este respecto, recordemos que en la primera versión que de la obra hizo Giorgio Strehler en 1964, situaba la acción en «un otoño más o menos avanzado» porque la obra demanda «la posibilidad de que el tiempo se estropee, que cambie alrededor del movimiento de la vida, que pase, así, del éxtasis inmóvil de un verano supuesto a las perturbaciones del otoño». (Strehler, 1993: 98).

visión cuando nos habla de ella en sus *Mémoires*. Por su parte, y como acabo de indicar, no es esta la opción escogida por el director, que —por el contrario— se distancia de su propia experiencia¹¹ y prefiere evocar un tiempo pasado con la misma *objetividad* (si puede decirse así) con que analizaríamos una fotografía de época o con la misma distancia con que Blasco Ibáñez describe la València de su tiempo (así como sus antecedentes inmediatos). No es por casualidad, en efecto, que el fondo sonoro a que se refiere Leal en su artículo de 1993 nos remita al canto de especies extinguidas de pájaros.

Soy consciente, desde luego, que lo acabado de afirmar puede ser discutible en el sentido de que la evocación tal y como se ha indicado con reiteración se potencia precisamente con este tipo de recursos, pero en cualquier caso lo que me parece indiscutible es que Leal no pretende reconstruir aquí una parte de su propia biografía sino mostrar una parte de la historia sentimental del pueblo valenciano; una historia por la que desde sus primeros montajes ha mostrado una especial sensibilidad. Nos encontramos, ni más ni menos, que ante una estrategia análoga a la que despliega en uno de sus últimos textos, *Totus Tous* (1998). Recordemos al respecto que con esta obra, subtitulada *Comèdia familiar inundada, 1982*, Leal trae a las tablas el recuerdo de la terrible inundación de 1982 (más conocida como *La pantanada*) que destrozó una gran parte de la comarca valenciana de La Ribera.

En esta obra, relativamente poco conocida y menos valorada de lo que se merece,¹² el autor —en funciones simultáneas de dramaturgo y director de escena— reconstruye el episodio de *la pantanada* (la inundación subsiguiente a la rotura de la presa de Tous) que anegó la localidad de Gavarda, a través de los recuerdos de una familia que habitaría dicha población, los Xàfer. Unos recuerdos que nos llevan al pasado anterior a 1982 y se prolongan hasta la actualidad. De aquí que el prólogo que yo escribí a dicha obra llevase por título *Un teatre de la memòria*. Afirmaba yo, en efecto que nos encontrábamos ante un

Teatre de la memòria, teatre al servei de la memòria si ho preferiu. I per això ple de sinceritat. I construït d'acord amb la necessitat de que té la memòria de relacionar passat i present, de fer-los conviure en un mateix espai i en un mateix temps. (Sirera, 1998: 11)

Un ejercicio memorístico que en la obra adquiere particular relieve dramático con las palabras finales del protagonista, Daniel: «[...] Tenia materials per a acabar la meua obra. Experiències... Por... Records. el meu problema és... Me'n recordaré de tot?» (Leal, 1998: 99).

11. A nivel puramente anecdótico indicaré que de haber querido el director valenciano trasmutarse en una suerte de Goldoni a la busca de *su tiempo perdido* le hubiese sido mucho más fácil hacerlo mediante el montaje de, por ejemplo, *Il Campiello*, ya que la fisonomía urbana que encontramos en esta obra se asemeja bastante más al trazado urbano (con sus callejuelas y plazuelas) de los barrios tradicionales del centro de València: el Carme y el de Velluters, precisamente en el que nació Juli Leal.

12. Apareció publicada en la *Colección Teatro Siglo XX* de la Universitat de València (València, 1998).

No nos llamemos tampoco a engaño; como ya sucedía en su dramaturgia de *Le baruffe...* Juli Leal no pretende asumir más que una función *notarial*: dar fe de unos sucesos que le han llegado a través del relato de los otros, ya se trate de Goldoni, ya de unas amistades que vivieron la amarga experiencia de la inundación. Su implicación en ambas historias es, por decirlo así, *empática*, cualidad esta que también podemos apreciar en Goldoni cuando saca a escena a los humildes pescadores de Chioggia. Cualidad que comparten todos los grandes dramaturgos a lo largo de la historia, por otra parte.

En resumidas cuentas: tiempo evocado desde la nostalgia y el recuerdo, sí; tiempo mitificado desde la distancia temporal, en absoluto. Porque en esto, Juli Leal es muy poco posmoderno (y digo esto como un elogio). Para él, en efecto, la Historia tiene un valor inequívocamente objetivo. Lo dejó ver en sus *Memòries de la coentor* (1977), una reflexión de hace cerca de cuarenta años a propósito del presente de los valencianos (el de 1977 y nos atreveríamos a decir también el actual) como fruto, entre otras cosas, de su pasado. Y en *Totus Tous* la crónica desgarrada de la familia Xàfer no puede desligarse de una tragedia que estalló a causa de la incompetencia de los gobernantes y la irresponsabilidad de un desarrollismo que ignoró las características climatológicas de la cuenca del Mediterráneo y su régimen de lluvias torrenciales en el otoño. Hay memoria familiar sobre las tablas, en consecuencia, pero Leal no se queda en ella sino que proyecta la mirada también sobre las causas. Sin panfletarismos, desde luego: la presencia de unos personajes periodistas van aportando en *tiempo real* los datos que los protagonistas no están en condiciones de conocer. Con ello, claro está, se deja a los espectadores / lectores la tarea muy brechtiana de que saquen sus propias conclusiones acerca de lo que está pasando y por qué.¹³

No muy distinta es lo que acontece en *Gresca al Palmar*: un marco espacial falsamente idílico en cuanto no oculta las dificultades sociales y económicas que gobiernan la vida de los protagonistas, en un pasado en el que la Justicia es vista como algo ajena, que causa temor en todo caso y que, desde luego, es cosa de *forasters* y ante la cual solo cabe el arma de los humildes: la sumisión aparente y la burla a sus espaldas, como las mujeres hacen ante Isidoro. No importa mucho, por cierto, que este personaje —que en el original italiano ya sabemos que no

13. La alusión a Brecht no es casual. Al fin y al cabo, Juli Leal es un admirador confeso de la labor de Giorgio Strehler, quien no ocultó nunca su vinculación con los postulados teatrales de Bertolt Brecht. Todavía, con motivo de la reposición de su montaje con motivo de la Expo de Sevilla (1992), afirmaba el director italiano:

Ahora bien, con treinta años de por medio, recorriendo de nuevo la aventura de esta obra, nada hemos hallado de populachero o folklórico en las *Baruffe*. Porque el pueblo —justo como dijo Brecht— nunca es populachero. El pueblo, como en las *Baruffe Chiozzotte*, simplemente es. Así pues, hoy estamos mucho más seguros de aquel valor que creíamos encontrar en aquellos tiempos tan lejanos. En esta sociedad de desamor, de la incapacidad para amar, de creer aún en algo —por ejemplo, en la bondad fundamental del ser humano, con todas sus contradicciones y sus afanes, o en una felicidad posible, aunque sólo dure una hora—, las *Baruffe Chiozzotte* nos han infundido coraje y nos han reafirmado en la convicción de que existe la ternura humana». (Strehler, 1993b: 101).

es sino el trasunto del propio Goldoni en su juventud— albergue las mejores intenciones hacia los protagonistas: el paternalismo del Despotismo Ilustrado no tiene aquí cabida. No, desde luego, en esta dramaturgia y montaje de Juli Leal.

Un uso nada casual de lenguas

Entremos ahora en el tercer aspecto de la propuesta dramática que me interesa destacar. Se trata de la adaptación a los usos lingüísticos (y al conflicto lingüístico) propios del País Valenciano. Lo que para Goldoni, ya lo he indicado, es voluntad de reconstruir el subdialecto del veneciano que se habla en Chioggia, aquí se ha convertido en una voluntad de proyectar en el presente el habla popular de los valencianos de finales del siglo XIX. Se ha recurrido, como en el caso de la ambientación sonora, a una labor de documentación minuciosa, echando mano para ello del riquísimo acervo del teatro popular valenciano por lo que toca a léxico, modismos, construcciones sintácticas y soluciones fonéticas. Se trata de un terreno en el que el dramaturgo se siente cómodo, desde luego, como ha puesto reiteradamente de manifiesto no solo en sus dramaturgias sobre obras de Escalante, ya citadas, sino también en sus obras originales (pienso en *Hasta aquí llegó la riada*, 1987), en otras dramaturgias (sus *Memòries de la coentor* ya citadas) o, en fin, en traducciones al valenciano como la que en 1989 realizó de *Infantillages* del autor francés Raymond Cousse.

En el presente caso, la opción adoptada difiere substancialmente del texto de Goldoni. En efecto, en esta obra *Isidoro*, que representa al autor en los años en que estuvo de Coadjutor del Justicia Criminal en Chioggia, se expresa de una forma más correcta, más en relación con los estándares del veneciano. Los habitantes de la isla, sus interlocutores al fin y al cabo, hacen uso de ese mismo dialecto, pero con peculiaridades que Goldoni explica con detenimiento. Por ejemplo: «Il fondo del linguaggio di quella città è Veneziano; ma la gente bassa principalmente ha de' termini particolare, ed una manera di pronunziare assai differente.» (Goldoni, 1964: 15). Es más, Goldoni acto seguido afirma que: «Io ho appreso un poco quel linguaggio e quella pronunzia nel tempo ch'io era colà impiegato nell'uffizio di Coadiutore del Cancelliere Criminale...» (Ibid.: 16). Es decir: el autor italiano reconoce haber hecho un esfuerzo para comprender la forma de hablar de sus convecinos, incluyendo el impagable *Padron Fortunato*, que en la versión valenciana se convertía en *Fortunat*¹⁴, y eso puede comprobarse en la misma edición impresa de la obra, jalonada con notas explicativas de tipo léxico a pie de

14. Interpretado, por cierto, por un inolvidable Pepe Gil, ya fallecido, pero que podría ser ejemplo de esos intérpretes aficionados del teatro popular valenciano que no solo nos lo preservaron durante décadas sino que consiguieron transmitir las formas tradicionales de interpretarlo a las nuevas generaciones de actrices y actores, como puede verse perfectamente en la exquisita combinación en este montaje de actores jóvenes con otros, los de mayor edad precisamente, que eran los encargados de asegurar esa continuidad: el ya citado Pepe Gil, Trini Guillell, Manolo Mañes, Josep Palanca e, incluso, Neus Agulló. Sobre la valoración, positiva, de este tipo de actores por parte del director: Juli LEAL (1993b).

página que, como indica el editor de la obra: «sono del Goldoni stesso e furono stampate nel tomo XV (1774) dell'edizioni Pasquali», (Davico Bonino, 1964: 12). De aquí que, con las lógicas diferencias que surgen de la educación y la adscripción social de cada uno de los personajes, todos ellos hablan la misma lengua o, si se prefiere, se mueven dentro del mismo contexto lingüístico.

Leal, en cambio, plantea un Isidoro castellano hablante como le correspondería a un representante del funcionariado del estado español y que, aunque conoce perfectamente la lengua de, por decirlo así, sus administrados, no la habla y ni siquiera la canta, como puede verse en la escena en que bebe amigablemente con el Tío Vicent, que hace —como ya queda dicho— de ujier a su servicio, pese a no ser más que un vecino más del Palmar. Se establece así en la dramaturgia de esta versión una tensión nítida entre miembros de la administración y administrados, una de las claves por cierto del teatro valenciano contemporáneo, al menos desde Josep Bernat i Baldoví, y que Escalante convirtió en substrato excelente para algunas de sus mejores obras, como *La falla de Sant Josep* (1870). Como colofón, pues, de las características de la propuesta dramática que estamos examinando, podemos afirmar que es la lengua, entendida en un sentido amplio, la que determina el espacio dramático (las comarcas centrales del País Valenciano, la Albufera más exactamente¹⁵). Determina asimismo el tiempo en que transcurre la acción: una población monolingüe a la hora de expresarse pero que no tiene problemas en entender el castellano nos lleva hacia el siglo XIX, a su segunda mitad más exactamente. Naturalmente, los usos lingüísticos construyen a los personajes, como veremos inmediatamente que sucede con Isidoro.

Un Isidoro original como conclusión

En el caso concreto de Isidoro, personaje y a la vez testigo privilegiado de la historia, queda claro que Leal se ha mostrado coherente con la estructura sociolingüística del País Valenciano en la segunda mitad del siglo XIX. Pero a su vez esto le ha servido para trazar un personaje inmerso en sus propias contradicciones, un personaje teatral que va mucho más allá de las reminiscencias biográficas que Goldoni deposita en él. Por ejemplo, Juli Leal no oculta las razones por las que los pescadores le temen y solo se atreven a plantarle cara a sus espaldas: es magnífica la escena en que Ursuleta [Orsetta] (encarnada por la actriz Cristina Fenollar) decide ponerle un mote («Cadernereta») para contrarrestar la degradación a que se ven sometidos todos ellos a causa de que Isidoro se niegue a llamarlos por sus nombres y apellidos y lo haga por sus motes. Que Isidoro lo hace con la mejor intención, qué duda cabe, pero sin ocultar que, como cuando le reconoce al Tío Vicent, le gustan mucho las faldas... y las enaguas... Afirmación

15. Lo que también puede observarse por las referencias al léxico de la pesca en la Albufera que encontramos en la versión de Leal

que, una vez ausente Isidoro, le merece un comentario ciertamente lapidario: «Però que a ma casa que no vinga».

La importancia que el director concede a estas escenas¹⁶ permiten, sin duda alguna entender el peligro (más o menos velado) que se oculta tras la aparentemente generosa oferta que le hace Isidoro a Llucietta: dotarla para que se pueda casar. ¿A cambio de qué? O quizá, ¿en pago de qué?

Esta tensión dramática Isidoro–Llucietta que atraviesa toda la segunda parte del montaje explica asimismo el final de la versión valenciana. Y es que, mientras la obra de Goldoni se cierra con la siguientes palabras de Lucietta:

[...] Mi ghe son obligà de quel che l'ha fatto per mi, e anca ste altre novizze le ghe xe obligae; ma me despiase che el xe foresto, e col va via de sto liogo, no vorave che el parlasse de nu, e che andasse fuera la nomina che le Chiozzotte xe baruffante; perché que che l'ha visto e sentío, xe stà un accidente. Semo donne da ben, e semo donne onorate; ma semo aliegre, e volem stare aliegre, e volem balare, e volem saltare. E volem que tutti possa dire: e viva le Chiozzotte, e viva le Chiozzotte. (Goldoni, 1964:100)

En la versión de Juli Leal, Llucietta cierra la obra de una forma significativamente algo distinta:

[...] Estic molt agraïda per tot lo que ha fet per mi. Els atres també, segur. Quina llàstima que no siga vosté ací, **dels nostres**. No volguera que sent un foraster que quan se'n tornara a anar fora, no volguera que parlara de mosatros malament, que mos posara fama de que les dones del Palmar es passen la vida barallant-se. **Tot lo que ha vist i ha sentit ha sigut per casualitat, perquè som dones de raó, sap vosté, i també som alegres.** Alegria. Voldríem viure en alegria. M'agradaria que tot el món poguera parlar bé d'esta terra, que un dia vosté poguera tindre un bon pensament per a mosatros, **que quan se'n recorde, que se'n recordarà, diga vosté: Aquelles dones eren valentes.** I ara, anem a divertir-se. A ballar. Que també mos agrada ballar. **Sap?**

No es solo una simple cuestión de extensión, por supuesto. Porque en la versión de Juli Leal podemos encontrar diferencias significativas (marcadas en negrita). La primera es ese *dels nostres*, que intensifica significativamente la frase anterior. Llucietta, en efecto, le reitera a Isidoro que él no forma parte de la colectividad del Palmar. En segundo lugar, las frases que

16. En conversación con Juli Leal al respecto, me comentaba que en las escenas en las que las mujeres del Palmar van presentándose ante Isidoro había tratado que las actrices caminasen como si realmente no estuviesen acostumbradas a llevar zapatos. En efecto, lo normal en la época era ir descalzos o con *espadenyes de careta*. La incomodidad provocada por los zapatos repercutía, como no podía ser de otra manera en sus movimientos y en sus gestos e incrementaría el temor que les producía a todas ellas (y a los varones también) tener que ir a declarar. De aquí, lo que de liberador tiene para Ursuleta dar con un mote para el sustituto del Teniente de Justicia.

se extienden entre «Tot lo que ha vist» y llega hasta la tajante afirmación «aquelles dones eren valentes». *Dones de raó* y *aquelles dones eren valentes* va mucho más allá que *semo donne de ben, e semo donne onorate*. No es solo cuestión de honra o de *bondad* lo que Llucietta reivindica aquí, es que las mujeres del Palmar son razonables pese a lo que pueda parecer en medio de tantas peleas y, sobre todo, son valientes. Si lo primero puede parecer una justificación lógica, ¿por qué lo segundo? ¿Para qué necesitan la valentía? Evidentemente porque por detrás, y por encima, de los pleitos entre unas y otros (o entre unos y otras) existen unas condiciones de vida extremadamente difíciles, de la misma forma que detrás de las pinturas marineras de Joaquín Sorolla subyace su cuadro: «Y aún dicen que el pescado es caro» (datado en 1894). Quien conozca, aunque sea por referencias, las condiciones de vida de las poblaciones costeras entenderá sin dificultades de qué estoy hablando. Finalmente, fijémonos en ese desafiante y a la par lleno de dignidad «Sap?» con que se cierra la obra y que falta en el original, que se concluye con un «Viva le Chiozzotte» mucho más tranquilizador, si así puede decirse. Después de esto, nada tendrá de extraño que el montaje acabe con Isidoro – Goldoni arrojando a tierra la libreta en la que ha ido anotando, suponemos, los giros y las expresiones de sus convecinos y ordenando la bajada del telón. Una forma, sin duda, de poner teatralmente de manifiesto que *sus personajes* ya no están en sus notas, en su comedia, sino más allá: han cobrado autonomía, en definitiva. O con otras palabras: si Goldoni sostiene en el prólogo de su obra que «Io non ho voluto cambiar niente [...] poiché credo e sostengo que sia un merito de la Commedia l'esatta imitazione della natura» (1964: 16), con esta propuesta parece decirse que la imitación no puede reemplazar a la vida real, y es que ya puestos, el más *teatral* de todos los personajes que desfilan por la versión valenciana de *Le baruffe...* es Isidoro, aspecto este que se pone de manifiesto en las pautas interpretativas y en la dicción de señorito redicho que el actor —Carles Pons— supo imprimir a su personaje.

Bibliografía

- ALBERTI, Carmelo (2004), *Carlo Goldoni*, Roma, Salerno Editrice.
- ARACIL, Lluís V. (1990), «Els sainets d'Eduard Escalante», en: SIRERA, Josep Lluís y Rodolf, *Revistes valencianes*, València, Editorial Tres i Quatre, págs. 219–264.
- BONINO, Guido Davico (1964), Introducción a GOLDONI, *Le baruffe...*, págs. 15–12.
- FERRANTE, Luigi (1971), *Carlo Goldoni, la vita, il pensiero, i testi esemplari*, Milano, Accademia Sansoni.
- GOLDONI, Carlo (1964), *Le baruffe chiozzotte*, Torino, Einaudi.
- LEAL DUART, Juli (1993), «Breves notas sobre *Gresca al Palmar*», *ADE* n°: 30, págs. 102–103
- (1993b), «La generació incombustible», en: SIRERA, Josep Lluís y Manuel V. VILANOVA, (eds.) *Les arrels del teatre valencià actual*, Vila-real, Ajuntament de Vila-real, págs. 107–112.

- ___ (1996), «El ocaso de *La villeggiatura*», en: RODRÍGUEZ, Inés y JULI LEAL, (eds.) *Carlo Goldoni, una vida para el teatro*, València, Universitat de València (Departament de Filologia Francesa i Italiana), págs. 155–164.
- ___ (1998), *Totus Tous*, València, Universitat de València.
- SIRERA, Josep Lluís (1998), «Un teatre de la memòria», en: LEAL, Juli, 1998, págs. 9–12.
- STREHLER, Giorgio (1993), «*Le baruffe chiozzotte* (1964), *ADE* n°: 30, págs. 97–99.
- ___ (1993b), «*Le baruffe chiozzotte* (1992), *ADE* n°: 30, págs. 100–101.

