

¡Pícaros a escena! Teatralizaciones de la novela picaresca en el siglo XXI¹

ALBERTO CONEJERO

albertoconejerolopez@gmail.com

RAMÓN FONTSERÉ

montse@elsjoglers.com

ÁLVARO TATO

alvarotato@gmail.com

MILAGROS SÁNCHEZ ARNOSI

mila.arnosi@gmail.com

MARÍA SOLEDAD ARREDONDO

solar@filol.ucm.es

Título: ¡Pícaros a escena! Teatralizaciones de la novela picaresca en el siglo XXI.

Title: Picaresques on Stage! Theatricalisations of the Picaresque Novel in the 21st Century.

Resumen: Este artículo a diez manos recoge una de las conferencias y sendas entrevistas-diálogo de la jornada ¡Pícaros a escena! Teatralizaciones de la novela picaresca en el siglo XXI, celebrada en la Posada del Potro de Córdoba el 9 de diciembre de 2022. Se fundan sobre la adaptación de *El coloquio de los perros* de Miguel de Cervantes por Els Joglars (Albert Boadella y Ramón Fontseré) (2014), la reescritura de *Rinconete y Cortadillo* (también del autor de las *Novelas ejemplares*) a cargo de Alberto Conejero (2016) y el bastidor de *La pícara Justina* de Francisco López de Úbeda, *La hija de Celestina* de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo y *La niña de los embustes. Teresa de Manzanares* de Alonso de Castillo Solórzano en *Malvivir* (2022) de Álvaro Tato y Ron Lalá.

Abstract: This ten hands article brings together one of the conferences and two interviews-dialogue from the seminar ¡Pícaros a escena! Teatralizaciones de la novela picaresca en el siglo XXI, held at the Posada del Potro at Córdoba on 9 December 2022. It includes the adaptation by Els Joglars (2014) of *El coloquio de los perros* by Miguel de Cervantes (Albert Boadella and Ramón Fontseré), the rewrite of *Rinconete y Cortadillo* (also by the author of the *Novelas ejemplares*) in the hands of Alberto Conejero (2016) and the frame of *La pícara Justina* by Francisco López de Úbeda, *La hija de Celestina* by Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo and *La niña de los embustes. Teresa de Manzanares* by Alonso de Castillo Solórzano in *Malvivir* (2022) by Álvaro Tato and Ron Lalá.

Palabras clave: Picaresca, *El coloquio de los perros*, *Rinconete y Cortadillo*, *Malvivir*, Els Joglars, Ramón Fontseré, Alberto Conejero, Álvaro Tato, Ron Lalá.

Key Words: Picaresque, *El coloquio de los perros*, *Rinconete y Cortadillo*, *Malvivir*, Els Joglars, Ramón Fontseré, Alberto Conejero, Álvaro Tato, Ron Lalá.

Fecha de recepción: 6/12/2023.

Date of Receipt: 6/12/2023.

Fecha de aceptación: 7/12/2023.

Date of Approval: 7/12/2023.

1 *Creneida* agradece a Sergio de los Reyes Afonso Gutiérrez, Ángel Luis Castellano Quesada y Sara Ruiz Notario (Universidad de Córdoba) la transcripción de los archivos que componen este artículo.

1. LOS PÍCAROS CÓMICOS

Junto con el *Quijote* (1605-1615) de Cervantes, el *Arte Nuevo* (1609) de Lope de Vega y las *Soledades* (1613-1614) de Góngora, los “libros de pícaros” —una etiqueta bastante más feliz durante la Edad de Oro que la hoy tan popular de *novela picaresca*— fueron el mejor tributo de nuestro Imperio a las letras europeas de los siglos XVI-XVIII. La estampa de *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* a mediados del Renacimiento, de cuyas cuatro ediciones supervivientes de 1554 ninguna merece la dignidad de *príncipe*, traería consigo el origen de un tipo de “ficción real” —que no realista— decidida a ofrecer una alternativa a las sergas de caballería, entonces en toda su pompa. A su zaga, vería la luz en Madrid la primera parte del *Guzmán de Alfarache* (1599) del sevillano Mateo Alemán, y corrido apenas un lustro, la segunda (1604). Pero solo después de la impresión conjunta del *Lazarillo* y el primer *Guzmán* (1599), aquella genial —aunque aislada— obrita que no había dejado títere con cabeza en la España de Carlos V fraguaría como género de pleno derecho.

La santísima trinidad de la picaresca áurea vino a completarla Quevedo con su *Historia de la vida del Buscón llamado don Pablos* (1626). Y desde entonces asomaría en Inglaterra y Francia (la *Vida de Jack Wilton* de Thomas Nasche, 1594; *L'Historie comique de Francion* de Charles Sorrel, 1623; *La novela cómica* de Scarron, 1651-1657, *Tom Jones* de Henry Fielding, 1749...) un fecundo corpus de relatos «apicarados», «seudopicarescos» o «con pícaro» —como los bautizara Rico para distinguirlos de los tres canónicos— que componen el ciclo donde, según Molho, primero se desvaneció y luego murió la picaresca: *Rinconete y Cortadillo*, *La ilustre fregona* y *El coloquio de los perros* (*Novelas ejemplares*, 1613) de Miguel de Cervantes; *El premio de la virtud y castigo del vicio* (*Novelas morales*, 1620) de Diego de Ágreda y Vargas; la *Novela del licenciado Periquín y Lazarillo de Manzanares y otras cinco novelas* (1620) de Juan Cortés de Tolosa; *La hermanía* (*Teatro popular. Novelas morales*, 1622) de Francisco de Lugo y Dávila; *El pícaro amante* (*Novelas amorosas*, 1624) de José Camerino y las astutas daifas de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo (*La hija de Celestina*, 1612; *La ingeniosa Elena*, 1614) y de su tocayo Castillo Solórzano, que ya había coqueteado con el género en *El Proteo de Madrid* (*Tardes*

entretenidas, 1625): *Las harpías en Madrid* (1631), *La niña de los embustes. Teresa de Manzanares* (1632) y *La garduña de Sevilla* (1642), el penúltimo capítulo de una tradición que se agotó en nuestro solar con *La vida y hechos de Estebanillo González* (1646).

A nadie se le escapa que sus protagonistas acostumbran a ser de baja estofa, descienden de linajes infames y participan y hasta se zambullen en la bribia. Como delinquen cuanto pueden contra los códigos nobiliarios del tiempo de los Austrias, vale hablar también de unos “antihéroes” que hacen de la astucia y el engaño su “germánica” forma de vida. Y desde un plano rigurosamente literario, gustan de referirnos una falsa autobiografía —el pícaro se desdobra en autor, narrador y actor de su *cursus anti-honorum*— con clara intención festiva y desmitificadora.

Quizá ese papel de *intérpretes* —con el doble sentido de *cómicos* y *exégetas*— de sus azarosas fortunas es el que ha suscitado la curiosidad de las tablas de nuestros días. Porque el pícaro —a diferencia de la pícara— no actúa, es decir, no se mueve, sino que habla; o mejor: actúa hablando. Sin afán exhaustivo, en junio de 2022 continuaba representándose *Malvivir*, el texto de Álvaro Tato y Ron Lalá —protagonizado por Aitana Sánchez-Gijón y Marta Poveda— a partir de *La pícara Justina* de Francisco López de Úbeda, *La hija de Celestina* de Salas Barbadillo y *La niña de los embustes* del citado Castillo; y, en noviembre de 2021, la compañía LaGriot'te llevó a la sala Central Lechera de Cádiz su libre adaptación de *El Buscón*. Un bienio antes, en 2019, Garufa Teatro había producido *Siempre pícaros*, concebida por José Gabriel López Antuñano para reflexionar acerca de su rastro en eso que algunos llaman “posmodernidad”. Por fin, con motivo del IV centenario de la muerte de Cervantes, Alberto Conejero estrenaba en 2016 *Rinconete y Cortadillo*, su relectura de la homónima novelita del complotense, con montaje de Sexpere y dirección de Salva Bolta. Y ese mismo año, casi al unísono, Trápala subía al Patio de Columnas del Palacio de Viana de Córdoba *Pícaros y cuernos*, basada en *La guarda cuidadosa* y *La cueva de Salamanca*.

He aquí un puñado de buenas razones para que el Departamento de Estudios Filológicos y Literarios de la Universidad de Córdoba (área de Literatura Española), con el patrocinio de la Delegación de Cultura y Patrimonio Histórico del Ayuntamiento de Córdoba, la Dirección de Cultura de la Universidad de Córdoba y el Proyecto de Excelencia del

MICINN *Estudio y edición crítica de las Obras completas de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo y Alonso Jerónimo de Castillo Solórzano* (PID2021-123533NB-I00), celebrara el 9 de diciembre de 2022 la jornada ¡Pícaros a escena! Teatralizaciones de la novela picaresca en el siglo XXI. La ocurrencia no era otra sino brindar a los alumnos de los Grados de Filología Hispánica, Filología Inglesa, Historia, Historia del Arte y Traducción e Interpretación, el Aula de Teatro, la Escuela Superior de Arte Dramático y a las peregrinas gentes del Califato un ciclo de ocho conferencias y dos entrevistas-diálogo que desbrozaran los hitos de nuestra picaresca y sus refacciones escénicas desde 2001 a 2022.

Asumieron la responsabilidad científica cinco doctorandos de las Universidades de Córdoba (Ángel L. Castellano Quesada y Sara Ruiz Notario), Complutense de Madrid (Elena Moncayola Santos), Ferrara (Marta Fabbri) y Salamanca (Pablo Martín González) y un cuarteto de profesores sénior (Ángel Estévez Molinero, UCO, q. e. G. e.; Milagros Sánchez Arnosi y María Soledad Arredondo, UCM) entre los cuales se contó también el Don del Departamento de Estudios Filológicos. Perseguían, ¡y a fe que lo lograron!, visitar el *Lazarillo*, *La gitanilla*, *Rinconete y Cortadillo*, *El coloquio de los perros*, *La pícaro Justina*, *La ingeniosa Elena*, *La niña de los embustes* y el *Estebanillo* a través de los espejos de Fernando Fernán-Gómez (2001), Albert Boadella y Ramón Fontseré (Els Joglars, 2014), Alberto Conejero (2016) y Álvaro Tato y Ron Lalá (2022).

La fórmula se antoja de veras novedosa, ya que después de cada charla tomaría el testigo una “entrevista-coloquio” con actores y comediógrafos con las prendas de los referidos, tres de cuyos montajes propiciaron aquel encuentro. De ahí que la revista *Creneida* se complazca en presentar, agavilladas como una cuerda de cómicos, las voces de tamaños dramaturgos. Por varios motivos: 1) nunca se había reunido en Córdoba, ¡y el mismo día!, a un doble Premio Nacional de Teatro (Ramón Fontseré, Els Joglars, 1994; *Daaalí*, 2000), a un Premio Nacional de Literatura Dramática (Alberto Conejero, *La geometría del trigo*, 2019) y a un doble Premio Max de Teatro (Álvaro Tato, *Siglo de Oro, siglo de ahora*, 2013; *Cervantina*, 2017); 2) como era de intuir, sus palabras resonaron vibrantes, luminosas, ¡saladísimas!... Mucho tuvieron que ver, por supuesto, las preguntas de las filólogas Milagros Sánchez Arnosi y María Soledad Arredondo; 3) las consideramos un material precioso para el presente y el futuro estudio

del teatro español del milenio —por suerte *in fieri*: viajando a todas aquellas partes... que los dejan—; 4) a pesar de la fulminante afonía que sufrió Alberto Conejero, a quien reconocimos *viva voce* sus empeños, los de la platea estamos persuadidos de que dos gremios ligados a la farándula —el teatro y la universidad: ¿no es ya la universidad un puro teatro?— disfrutaron de amistararse con buenos humores, comerse una mazamorra al lado de siete tucanes en vidriera, re(su)citar el soneto del valentón (“¡Voto a Dios que me espanta esta grandeza!”) y acabar la noche —sobrios— en la ribera del gran rey de Andalucía; 5) las deudas contraídas con las instituciones que hicieron creíble este proyecto, personalizadas en María Isabel Albás Vives (Teniente Alcalde de Cultura del Ayuntamiento de Córdoba), Juan Carlos Limia Mateo (Director General de Cultura del Ayuntamiento de Córdoba), q. e. G. e., Leopoldo Tena Guillaume (Subdirector de Cultura y Patrimonio Histórico del Ayuntamiento de Córdoba), Israel Muñoz Gallarte (Vicerrector de Estudiantes y Cultura de la UCO), Fernando Lara de Vicente (Director de Cultura de la UCO) y, como jóvenes secretarios académicos, Marta Fabbri (Università di Ferrara), Sara Ruiz Notario (UCO) y Ángel L. Castellano Quesada (UCO), a quien nunca se le olvidará cómo le gustan los carteles al fundador de *Creneida*. Gracias a todos ellos, la misma casa-corral del Potro que hace más de cuatro siglos hospedara a la flor de los pícaros de antaño reabrió sus puertas para aplaudir a la nata de nuestros geniales cómicos de hogaño.

En Frankenstein (Missouri), a 29 de octubre de 2023,
festividad de la beata María Restituta Kafka.

Heterónimo Uzcanga Goicoetxea
Universidad de Saint Louis-du-Ha-Ha!
heteronimo_u_g@yahoo.com

2. ¿QUIÉN ESCRIBIÓ *RINCONETE Y CORTADILLO*?: VERSIONES, REFUNDICIONES Y NUEVAS AUTORÍAS EN LA DRAMATURGIA DE LA OBRA CERVANTINA

Alberto Conejero

A la memoria de Salva Bolta

En primer lugar, quisiera dar las gracias a Rafael Bonilla Cerezo por la invitación y a todo su equipo por la organización de este seminario. Lo agradezco porque, por un lado, habilita un espacio para que la academia y el teatro se encuentren, dialoguen y reflexionen; y, por otro, porque esta invitación me permite reconsiderar un proceso —el de escritura y estreno de mi aproximación a *Rinconete y Cortadillo* de Cervantes— que ya ha cumplido seis años. La distancia me permite ponderar algunas de las decisiones que tomé en su momento e incidir en un asunto que me ocupa desde hace años: la dramaturgia de los clásicos para su puesta en escena.

Quisiera dividir mi aportación en dos grandes bloques: por un lado, una reflexión general sobre los límites de la autoría en la dramaturgia de textos clásicos y, por otro, el sentido y voluntad de las decisiones tomadas en la reescritura para escena de *Rinconete y Cortadillo* de Miguel de Cervantes, publicada por vez primera en 1613 y de la que se conoce la existencia de una versión primera ya desde 1604.

Me gustaría dedicar esta intervención a la memoria del director Salva Bolta, fallecido este año prematuramente. Él fue el encargado de llevar a escena el texto junto a los actores Santiago Molero y Rulo Pardo.

I

En 2016, Juan Mayorga publicó “Conservación y creación: respuesta diferida a un actor chino”, un breve texto —pero hondo y fecundo en ideas— el que reflexiona sobre el problemático desempeño del adaptador / versionador del que nos vamos a ocupar. Me permito citar, como preámbulo y guía, algunas de sus certeras reflexiones:

Más de una vez he defendido que el adaptador de textos clásicos es un traductor. Adaptar un texto es traducirlo. Esa traducción puede

hacerse entre dos lenguajes —el inglés y el español, por ejemplo—, o dentro de un mismo lenguaje —cuando versionamos en España, por ejemplo, una comedia de Lope—. Esa traducción se hace, en todo caso, entre dos tiempos. Un texto teatral nace en un determinado tiempo, cuyos rasgos lo atraviesan. Incluso si el texto combate esos rasgos, éstos lo atraviesan en la medida en que los combate. El adaptador trabaja para que ese texto viva en un tiempo distinto de aquél en que nació. Adaptar un texto teatral es llevarlo de un tiempo a otro. Por eso, no debe haber hombre más consciente del tiempo que el adaptador. Una de cuyas misiones consiste, precisamente, en que el espectador enriquezca su conciencia del tiempo².

Y prosigue Mayorga:

En todo caso, el adaptador está obligado por dos fidelidades: la fidelidad al texto original y la fidelidad al espectador actual. Esas fidelidades se hallan en una relación tensa. El adaptador sabe que esa tensión está en el corazón mismo de su trabajo. La misión del adaptador es doble: conservar y renovar. Y no se cumple mejor con la misión conservadora dejando intocado el original, si el tiempo ha convertido éste en un objeto ilegible. Es decir, si el tiempo ha hecho que el texto deje de ser texto. Ello no ha de entenderse como un salvoconducto para la arbitrariedad, sino como una llamada a la responsabilidad. Sólo una intervención responsable —artística— puede hacer justicia al original. Sólo ella puede despertar en el espectador la nostalgia del original. El adaptador no es ni un arqueólogo ni un cirujano plástico. El adaptador es un traductor. Para ser leal, el adaptador ha de ser traidor³.

Sin duda, Mayorga señala con certeza y precisión cuáles son nuestras coordenadas de trabajo generales. Sin embargo, en la práctica, es muy difícil poder enclavijar el trabajo del versionador —o adaptador o dramaturgista— a unos procedimientos estables, tanto desde el punto de vista

2 Juan Mayorga, “Conservación y creación. Respuesta diferida a un actor chino” [en línea], en *Institucionalización de la Cultura y Gestión Cultural* (Congreso celebrado en los días 14, 15 y 16 de noviembre de 2007), Madrid, Ministerio de Cultura, 2016, pp. 2-3: <<https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:accb905-b840-464a-9314-eba224cda343/conservacion-creacion-cor.pdf>> (consultado el 27/10/2023).

3 *Ibidem*, p. 3.

ético como del creativo. En nuestro trabajo hay un espeso entrecruzamiento de nociones que son además movedizas por sí mismas: “originalidad”, “autoría”, “sentido”, “fidelidad”, “recepción”, etc. Todas conforman la problemática que enfrentamos. Debemos mencionar también la cuestión de los derechos de autor —la apropiación de materiales populares a principios del siglo XIX y principios del siglo XX— y sus consecuencias en la percepción pública de nuestro trabajo.

Además, nos encontramos ante la tensión permanente entre el texto literario-dramático y el texto escénico, que nunca coinciden, aunque las palabras fueran exactamente las mismas en el papel y el escenario. El cuerpo del actor, el espacio, la entonación, incluso la ocasión de representación y/o el espacio, modifican el texto literario-dramático en su transformación fugaz e irreplicable en texto escénico. Una premisa tan sencilla como definitiva: la autoría del teatro es siempre colectiva. De ahí que siempre que se lleve a escena un clásico su autoría se multiplique.

Una vez expresadas estas prevenciones: ¿cuándo un texto deja de ser ese para convertirse en otro? ¿Hasta dónde puede llegar la intervención en un texto dramático? ¿Debemos guardar fidelidad a los textos —escritos— de Calderón, Lope o Tirso o a su voluntad de ser material para el teatro? ¿Existen núcleos de sentido que hay que preservar y transmitir en las puestas en escena del presente? ¿O debemos operar sobre estos materiales textuales con una libertad responsable, primando su encuentro con el público actual? El tema, desde luego, excede el espacio que aquí se me concede por lo que pido, desde ya, comprensión para mi intento de síntesis, sabedor de que la cuestión es compleja

Cada función, cada nuevo montaje, nos da ocasión de apreciar los cambios sobre el texto provocados por los condicionantes pragmáticos. ¿Acaso alguien piensa que es lo mismo *La dama boba* en un corral de comedias que un teatro a la italiana? ¿Que sus posibles lecturas son las mismas ahora que en el siglo XVII? La recepción y lecturas diacrónicas de un texto como *Fuente Ovejuna* han variado a lo largo de los siglos. Quizá nuestra tradición de lectura se asienta en la pervivencia de la lectura romántica que aquella que pudo ser más o menos común en su contexto originario...

El texto en escena siempre es otro, aunque no hayamos tocado una sola coma, según ya hemos indicado anteriormente, porque, tal como sostiene Bajtín,

un enunciado vivo, aparecido conscientemente en un momento histórico determinado, en un medio social determinado, no puede dejar de tocar miles de hilos dialógicos vivos, tejidos alrededor del objeto de ese enunciado por la conciencia ideológico-social; no puede dejar de participar activamente en el diálogo social⁴.

Connotativamente, el texto espectacular varía de una representación a otra, hasta el punto de que nunca se repite. Si las circunstancias cambian, el sentido y la función social del texto se alterarán. Y cambian siempre de una función a otra. En la expresión de Zumthor, durante la representación la superficie de un texto “es comparable a la de un lago azotado por el viento”⁵. Aunque el texto sea el mismo, el viento de presente lo agitará hasta darle una nueva forma.

Por todo lo expresado, quizá seamos los autores y autoras de teatro los que tenemos una relación más estrecha con la re-escritura. Los que se escandalizan por las intervenciones sobre los clásicos —fundamentalmente el teatro barroco—, atribuyéndolas al narcisismo, soberbia y estulticia de nuestro tiempo, ignoran que desde siempre estos clásicos han sido «intervenidos».

Desde finales del siglo XVII cuando ya hay cierta conciencia de un *corpus* teatral nacional, se produce el tránsito desde los corrales de comedia a los coliseos a la italiana, y sucede la paulatina simplificación de la polimetría del teatro barroco, la alteración de los espacios dramáticos y también su ajuste a la nueva moral. Todo ello provoca una serie de operaciones dramáticas sobre los textos conocidas como “refundiciones”. La *Dirección y reforma de los teatros* de 1807 nos deja una buena definición de la comedia refundida: “aquellas en que el refundidor, valiéndose del argumento y muchas escenas y versos del original, varía el plan de la fábula, y pone nuevos incidentes y escenas de invención propia suya”⁶. El *Diccionario* de la RAE define *refundir* como “dar nueva forma y disposición a una obra de ingenio, como una comedia, un discurso, etc., con el

4 Mijail Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, trad. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazarra, Madrid, Taurus, 1991, p. 94.

5 Paul Zumthor, *Introducción a la poesía oral*, trad. María Concepción García-Lomas, Madrid, Taurus, 1991, p. 157.

6 Ayuntamiento de Madrid, *Reglamento general para la dirección y reforma de teatros*, Madrid, Hija de Joaquín Ibarra, 1807, p. xxiv.

fin de mejorarla o modernizarla”⁷. Estas intervenciones sobre el texto eran mucho más radicales que aquellas que suelen ejecutarse hoy en día. Es también llamativa la convivencia del autor y el refundidor en las publicaciones y cartelería de la época. Adelanto ya que la práctica de refundición tendría su equivalente actual en lo que denominamos reescritura. Esta es señalada con paratextos como “inspirado en” o “a partir de”.

En la refundición, la intervención sobre el texto es sustancial. Tanto que en no pocas ocasiones el título de la obra original —que a partir de ahora llamaremos “texto fuente”— es alterado. La modificación del título es una de las marcas de voluntad de autoría sobre el texto resultante —o “texto meta”—. Los nuevos títulos nos sirven para comprender el diálogo que los materiales previos ejercían sobre los nuevos, la convivencia de dos imaginarios, de dos épocas, de la tradición y de la novedad, del primer y el segundo autor. La práctica de la refundición se extiende hasta la tercera década del siglo XX en nuestro país. No tengo espacio en estas líneas pero deberíamos añadir la parodia como variante de esta refundición o reescritura.

Mucho más cerca de nuestro presente, si repasamos la nómina de adaptadores / versionadores de los primeros montajes de la Compañía Nacional de Teatro Clásico en los años ochenta, observamos que en gran medida procedían de la Universidad y de la literatura, y que firmaban su trabajo como “arregladores” o “adaptadores”. Paulatinamente esta tarea empiezan a desarrollarla ya hombres y mujeres del teatro: dramaturgos, directores, etcétera, que firman su trabajo, ya en los noventa, como “versión”. Es un salto conceptual clarísimo. Con el término “versión” se señala la convivencia de la mirada del primer creador junto a la mirada de los creadores del presente: una encrucijada, un encuentro entre sensibilidades, que muestra al pasado el presente que contenía y al presente lo que el pasado ya sabía de él.

El eje de autoría se va desplazando en todas estas prácticas de un lugar a otro, con estaciones intermedias desde el clásico hasta el autor del presente. Creo que ha llegado el momento de realizar una propuesta conceptual:

7 Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 23ª ed. [versión 23.6 en línea], Madrid, Real Academia Española, 2023: <<https://dle.rae.es>> (consultado el 27/10/2023).

1. En caso de que la intervención sea superficial, de ajuste de duración, reparto, etcétera, donde el eje autoral apenas se desplace del texto fuente, hablaremos de *adaptación*.
2. Cuando el eje autoral queda entre el clásico y el autor del presente, en esa encrucijada, en ese diálogo, hablaremos de *versión*. Las operaciones habituales son el añadido de intertextos, la supresión de pasajes, la incorporación, eliminación o “fundición” de personajes; la modificación del tiempo y espacio dramáticos, etc. El título no suele cambiar. Hablo, por ejemplo, de *La judía de Toledo* en versión de Laila Ripoll o *La dama boba* en versión de Juan Mayorga.
3. Cuando la escritura se apropia de esos materiales, aunque conserve trama, personajes, etcétera, pero la voz del autor del presente asimila y entrega la voz del autor del pasado como un sustrato generador, un genotexto-disparador, estamos ante una *reescritura* o directamente ante una autoría nueva. Hablo, por ejemplo, de *La máquina Hamlet* de Müller, la *Fedra* de Bezerra, mi *Rinconete y Cortadillo* o la *Medea* de Anouilh o la de Dea Loher *Manhattan Medea*.

Insisto: esta propuesta, por fuerza sintetizada, es un punto de partida. Los límites frecuentemente no son claros y no existe un consenso en la profesión sobre el empleo de estos términos.

II

Según la propuesta anterior, mi intervención sobre *Rinconete y Cortadillo* es una refundición o reescritura del original cervantino. La novela ejemplar es el corazón de la pieza y aparece citada prácticamente en su totalidad, aunque enmarcada dentro de otra obra, la propia. El disparador para esta decisión fue el final de la novela de Cervantes, que cito:

Finalmente, exageraba cuán descuidada justicia había en aquella tan famosa ciudad de Sevilla, pues casi al descubierto vivía en ella gente tan perniciosa y tan contraria a la misma naturaleza, y propuso en sí de aconsejar a su compañero no durasen mucho en aquella vida tan perdida y tan mala, tan inquieta, y tan libre y disoluta. Pero, con todo esto, llevado de sus pocos años y de su poca experiencia, pasó con ella adelante algunos meses, en los cuales le sucedieron

cosas que piden más luenga escritura, y así se deja para otra ocasión contar su vida y milagros, con los de su maestro Monipodio, y otros sucesos de aquéllos de la infame academia, que todos serán de grande consideración y que podrán servir de ejemplo y aviso a los que las leyeren⁸.

Ese final abierto fue una puerta abierta para poder explorar los huecos de la novela y ensanchar los hilos dialógicos con nuestro presente. La reflexión sobre la popularidad de la picaresca y sus correlatos contemporáneos, de cómo nos reímos y entrenemos con una historia que en verdad es terrible: la de dos niños de los caminos que tienen que robar y llegan a un lugar, donde el robo está institucionalizado, que les supera.

Mi obra toma como punto de partida este final abierto que dejó Cervantes para la historia de estos dos rufianes para elucubrar sobre qué habría pasado si Pedro del Rincón y Diego Cortado hubieran sobrevivido al estrecho tiempo de la novelita. Y lo que ocurre en mi propuesta es que ambos están dispuestos a ajustar cuentas con Cervantes por haberles condenado a una existencia de pícaros. En mi envite argumental, Pedro del Rincón y Diego Cortado, maduros y machacados por la vida, se presentan en la Corte durante el sepelio de Felipe III para intentar que el nuevo rey, Felipe IV, prohíba la difusión de la novelilla de Cervantes que ha falseado sus vidas. Según la obra de teatro, Rinconete y Cortadillo contaron su historia a Cervantes en una venta y éste la publicó con multitud de licencias, exageraciones e infundios. El éxito de la novelita es tal que ellos se han visto obligados a sobrevivir representando esta historia. Pero, ahora, envejecidos y cansados, y ante la oportunidad de intervención de un nuevo rey, quieren prohibir la circulación de la novela ejemplar de Cervantes. Retenidos como alborotadores en una estancia que, merced a un telón de fondo, evoca la del cuadro de *Las Meninas* aunque sin meninas, repasan los tumbos de su existencia.

Son dos perdedores en la carretera, unos Vladimiro y Estragón que esperan restablecer una verdad seguramente menos lucida que la literaria, dos personajes en busca de su autor para cantarle las cuarenta, un par de criaturas errantes que recuerdan para no dejar de existir, un ñaque de

8 Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares I*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Espasa Calpe, 1993, p. 253.

cómicos de la legua condenados a representar su propia historia. Quizá también dos hombres rotos que fueron niños prodigio.

Pretendí un homenaje cervantino que es una fiesta metateatral y de la intertextualidad, con el ayer como perspectiva crítica del ahora. Así, cuando recuerdan el memorial donde Monipodio llevaba cuenta de sus fechorías, junto a las cuchilladas de la semana surgen los registros judiciales a la sede de un partido, los eres andaluces y las comisiones catalanas del 3 % y un sinfín más. Un “memorial” que si la obra volviera a escena debería ser actualizado...

Se trata de una estructura retrospectiva —e incluso testamentaria—, tal como las ha denominado el teórico francés Sarrazac⁹. Una dramaturgia de “la hora final” que permite desplegar lo acontecido en el pasado pero desde la tensión de la crisis presente. Desde el encierro presente, Rinconete y Cortadillo van desgranando la historia desde que se conocen en una venta de Toledo hasta que llegan a Sevilla y se topan con Monipodio. Toda esta parte sigue casi al pie de la letra el original cervantino y corresponde a la

- Escena II: Donde se cuenta cómo Rinconete y Cortadillo se conocieron.
- Escena III: En la que se cuenta cómo Pedro y Diego llegaron a Sevilla y fueron llevados hasta la puerta de Monipodio.
- Escena IV: En la que se cuenta cómo Rinconete y Cortadillo conocieron la infame academia de Monipodio.

Es decir, el material cervantino ocupa tres de las seis escenas de mi versión. Se cita prácticamente por entero y en su literalidad. Aunque los personajes, “emancipados” de la novela cervantina y enfadados con su creador, muestran sus discrepancias. Este mecanismo metaficcional —tan cervantino— me permite la reflexión sobre el propio género de la picaresca y sus tópicos. Cito tan sólo una de estas digresiones:

CORTADILLO. ¿Es aquí cuando Cervantes dice que teníamos las uñas sucias?

9 Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2005.

RINCONETE. Sí.

CORTADILLO. Valiente hijo de puta. Yo no tenía las uñas negras ni largas. Eso es un tópico. Un maldito tópico. Los pobres no tenemos las manos sucias. Están las fuentes y los ríos y el agua de la lluvia. Eso lo corregiste, ¿verdad, Pedro? ¿Eso lo escribiste bien? En mis manos se podía comer. «Las uñas caireladas y las manos no muy limpias» escribió el puto.

RINCONETE. Un cliché.

CORTADILLO. ¿Un qué?

RINCONETE. Otro anacronismo...

CORTADILLO. Nos cayó toda la tradición de la picaresca encima.

RINCONETE. Te levantas un buen día y se te cae la picaresca encima. Los pobres de este país somos muy tontos porque nos gusta rérnos con las historias de pobres. De los otros pobres. Nos gustan las historias de criadas, de rústicos, de mendigos. Abrimos nuestra boca, así, con los dos dientes que nos quedan, y decimos: qué feo ese, le quedan solo dos dientes... Sigue...

CORTADILLO. De acuerdo. Pero solo un poco.

Quisiera, casi en el cierre de esta intervención, citar dos ejemplos de juegos asentados en la intertextualidad y las variantes entre el manuscrito y la novela, y la propia tradición literaria de la picaresca. Vamos con el primero, que recoge una variante ecdótica entre el manuscrito y la novela:

CORTADILLO. (*Se persigna.*) Por las barbas de San Antonio, que en una de estas nos llevan allí presos de por vida. ¿Y si buscamos un oficio?

RINCONETE. Fue entonces cuando se nos acercó ese muchacho. El gallego.

CORTADILLO. Asturiano.

RINCONETE. Gallego. Eso dice el manuscrito de la novela.

CORTADILLO. Pero cuando la dio a imprenta puso asturiano.

RINCONETE. Pero nosotros estuvimos ahí, Diego. ¿Qué importa lo que escribiera ese Cervantes? Nosotros estuvimos ahí. Y era gallego.

O esta segunda, en su encuentro con Cervantes:

RINCONETE. Villano, nos arruinaste la vida. Con esa novela a la que llamas «ejemplar», pero ejemplar de mala, ¡veinte páginas! ¡Y ni siquiera te molestaste en terminarla! ¡Veinte páginas mal escritas, llenas de falsedades! ¡Mira Guzmán de Alfarache! ¡Dos tomos, dos tomos le escribió Mateo Alemán! Ya que te pones a jodernos la vida esfuérzate un poco, ¿no?

No quiero dejar además de citar la influencia del *Esperando a Godot* (1952) de Beckett en mi reescritura, y el diálogo permanente de Rinconete y Cortadillo con Vladimir y Estragón. Un parentesco “anacrónico” que las criaturas cervantinas reconocen.

En todo momento, con mi versión traté de rendir homenaje al original cervantino, tratando de contribuir a su difusión y, a la vez, convirtiendo la puesta en escena en un acontecimiento del presente. En todo momento supe que mi aportación no era sino una lectura más de la infinitud de las lecturas posibles de esta enorme novelita. Por supuesto, el original de Cervantes seguirá ahí, señalando su superioridad, su condición de piedra de toque, mostrándonos caminos desde su condición de cima. Y, a la vez, quizá pocos autores como Cervantes supieron de la condición frágil y poderosa de eso que llamamos “autor”, pocos como él supieron entregar en odres nuevos los mejores vinos del pasado; pocos como él para señalarlos la potencia infinita del juego, de la convención intraliteraria, metaficcional y autorreferencial.

Me permito cerrar con un fragmento de la escena final de mi reescritura. Todos reconocerán que es un pliegue más en el juego de referencias. Ahora Rinconete y Cortadillo parecen un reflejo de don Quijote y Sancho, que son el gran espejo de Cervantes. Es decir: espejo de la humanidad. Rinconete y Cortadillo abandonan la lucha contra Cervantes, el usurpador de su historia, y deciden asumir su condición de personajes:

RINCONETE. Solo tú y yo. Rinconete y Cortadillo, o Cortadillo y Rinconete, eso no importa. Tendría razón el cabronazo. Uno se muere y deja el cuerpo para festín de gusanos, se acabó la fiesta de estar vivo. Pero cuando seamos solo un montón de huesos dentro de la tierra, en algún lugar, alguien estará sonriendo con el cuento de «Rinconete y Cortadillo». Y quizá algo dentro de nuestros huesos

sonría también entonces. Está bien: olvidemos a Pedro Rincón y Diego Cortado. Seamos pues Rinconete y Cortadillo. Así que el cabrón de Cervantes nos ha regalado la eternidad. Pues seamos felices en esa cosa tan rara a la que llaman eternidad.

CORTADILLO. No puedo moverme.

RINCONETE. No te me mueras, Cortadillo, que la mayor locura que puede hacer un hombre en esta vida es dejarse morir, sin más ni más, sin que nadie le mate, ni otras manos le acaben que las de la melancolía. Perdóname, Cortadillo. Tenías razón. ¿Cómo no me di cuenta? La vida me duele menos si digo ese nombre. «Yo soy Rinconete». Inténtalo tú ahora. Di: «Yo soy Cortadillo».

CORTADILLO. Yo soy Cortadillo.

RINCONETE. Eso es. Tenemos que sonreír. Yo soy más viejo que tú y me tengo que ir yo delante. ¿Qué voy a hacer yo solo? No te me rindas, hidepucha. Somos amigos. Somos uno, Cortadillo: Rinconete y Cortadillo.

CORTADILLO. ¡Qué grande eres, Pedro! Pero como escribió Cervantes: Y así se deja para otra ocasión, contar su vida, milagros y otros sucesos, que podrán servir de ejemplo y aviso a los que los leyeren.

RINCONETE. Está amaneciendo. Mira. Está amaneciendo. Salgamos afuera. Vámonos de bolos por los caminos de España. Ya verás lo que un rayo de sol puede hacer en el alma de un hombre. ¿Vamos?

CORTADILLO ya no está. RINCONETE lo abraza. Llora. No hay respuesta. Oscuro.

3. LA TRILOGÍA CERVANTINA DE ELS JOGLARS: UNA MIRADA SINGULAR SOBRE UN CLÁSICO

Ramón Fontseré
Milagros Sánchez Arnosi

MILAGROS SÁNCHEZ ARNOSI: Quiero abundar en el agradecimiento al profesor Bonilla Cerezo, no solamente por habernos invitado a este coloquio, a este debate, a este Congreso Internacional, sino sobre todo por la amabilidad, la afabilidad, la hospitalidad, el cariño y la simpatía con la que nos ha recibido, que ha hecho posible que casi, casi, casi nos sintamos mejor que en nuestra casa. Por tanto, muchísimas gracias de corazón. Y, también, gracias por permitir y dar voz a los cómicos, que son los responsables y, en cierta manera, quienes se enfrentan a las críticas cuando se atreven a hacer adaptaciones. Esta mañana nos ha hablado Alberto Conejero de las críticas: como ustedes pueden imaginar, Joglars tampoco se han librado de ellas.

Escribió Caballero Bonald acerca del autor del *Quijote*: “Nunca me dró Cervantes en ninguna cofradía porque no era adicto a la lisonja ni condescendió con la iniquidad de los desaprensivos. [...] Luchó contra los falsarios y abominaba de los perseguidores”¹⁰. Parece mentira que nos separen de Cervantes más de cuatrocientos años y que hayan transcurrido más de sesenta desde que se creó esta “banda”, como en su momento la denominó Albert Boadella, en el año 1961, la cual no ha dejado de hacer un teatro crítico con el poder, donde tanto pícaro hay. Joglars forma una parte ya fundamental de la historia del teatro español y tiene que entrar, a pesar de ciertas reticencias, en los manuales de la historia del teatro español contemporáneo —y si no se hace así, será una injusticia—. Efectivamente, se trata de la compañía más longeva, con más de sesenta años de existencia y cimentada en más de treinta y ocho montajes. Es un milagro que esto se haya producido. No hay ninguna compañía que haya durado tanto tiempo, sobreviviendo en muchas ocasiones a condicionantes que ahora no es el momento de discutir. Constituye un hito importantísimo en la historia de España, pero también de Cataluña.

10 José Manuel Caballero Bonald, “Perdedor”, *El País*, 15 de febrero de 2015.

El grupo ha revisitado a Cervantes en tres ocasiones, por muchas razones, pero de todas voy a citar dos: la contundencia crítica del alcaláino y su vigencia atemporal. Por eso han vuelto los ojos sobre él en la que yo he llamado trilogía cervantina, que comienza con *El retablo de las maravillas* en el año 2004, continúa en 2009, *En un lugar de Manhattan*, ambas bajo la batuta de Albert Boadella, y, ya cuando éste pasa el testigo a Ramón Fontseré, en el año 2014, con el *Coloquio de los perros*.

Me gustaría resaltar la singularidad de un trabajo hecho artesanalmente, porque podría decirse que ya apenas quedan trabajos así, y sobre todo el lujo de contar con uno de los cómicos que mejor puede transmitirnos de primera mano qué es lo que se cuece entre bambalinas. Es un privilegio tener aquí a Ramón Fontseré por tres motivos fundamentales: en primer lugar, porque ha sido testigo durante cuarenta años de una manera de hacer, de entender, de vivir y de sentir el teatro; en segundo lugar, porque él es y sigue siendo actor —él mismo dice que es carne de actor— y eso le aporta otra experiencia a su faceta de dramaturgo; y, en tercer lugar, porque es el actual director, lo que redondea, por decirlo de algún modo, su currículum. Por lo tanto, Ramón, muchísimas gracias por estar aquí y bienvenido a este congreso. Si te parece, empezamos ya con las preguntas.

RAMÓN FONTSERÉ: Muchas gracias, muy amable.

MSA: Cuando Albert Boadella te pasa el testigo, ¿es casualidad que empieces con un texto cervantino: *El coloquio de los perros*?

RF: Pues no es casualidad, pues nosotros anteriormente habíamos hecho *El retablo de las maravillas*, el *Quijote* y *En un lugar de Manhattan*. Cervantes es un gran compañero de viaje y nos estimula porque en sus escritos mete la realidad y nosotros también nos inspiramos en lo real. Cervantes en sus narraciones añade elementos realistas muy potentes. Por lo tanto, nos pareció un escritor que sabía plasmar con la escritura la condición humana desde la comicidad, y nos convenía incorporar su humanismo a nuestras obras: ese contraste entre lo sublime y lo terreno, el caos, el ideal, todos esos elementos de nuestro valle de lágrimas, de nuestra vida. Con este hombre nos identificamos plenamente. Nos servimos de sus escritos para hacer un paralelismo con las situaciones del siglo XX o siglo XXI que queremos retratar, utilizando muchas veces su texto como regalo, una voz... Hay una voz propia, que puede ser la nuestra, que sale

de improvisaciones, y la voz ajena de un genio como Cervantes. Es como un regalo a la hora de encajarlo en los diálogos o en el texto que nosotros queremos transmitir al espectador porque es un genio, no se puede decir mejor. Esta mezcla de... Y por esas cosas, por esos elementos, pero sobre todo porque es un hombre que sabe narrar perfectamente la realidad del siglo XVII, y por su humanismo y su sensatez, por cómo ve la sociedad —la moda es diferente, pero la condición humana es la misma—. Pensaban en los mismos asuntos y defendían los mismos valores: la traición, la nobleza... todo eso era igual hace cuatrocientos años que ahora. También hay que reconocer que buscábamos una pieza pequeña —en el sentido del formato, no del contenido, por supuesto—, que nos permitiera el juego teatral, ¿y qué más juego teatral podemos pedir que tener a dos perros hablando sobre los bípedos? Además, qué mejor momento para hacerlo que cuando empezábamos una nueva etapa, con la nueva responsabilidad que representaba, teniendo en cuenta el bagaje de la compañía bajo la dirección de Albert Boadella.

MSA: ¿Cómo hacéis esa transición del siglo XVII al XX y el XXI?

RF: Siempre buscamos elementos teatrales que sean un referente para el público, porque si el público no lo entiende, desconecta. Es lógico. Por ejemplo, yo recuerdo que bregamos mucho con esto en *El retablo de las maravillas*, donde hay unos pícaros que enseñan un retablo invisible, pero los condes dicen que sí, que sí, que lo ven, porque, si no, es que no son de sangre noble. Aprovechamos la estructura que nos propone Cervantes, algo muy fácil porque a día de hoy los retablos campan a sus anchas; hay nuevos engaños para vender, pero con los mismos mecanismos. Escogimos cuatro temas de actualidad: la política, la cocina moderna, la religión con el Escrivá de Balaguer y el arte... Todo humo para vender, porque hay quien está esperando a que le vendan el engaño.

Nosotros tenemos la Cúpula de ensayo en Pruit, un pueblecito de seis habitantes, creo. Al lado hay el cementerio, es decir, tranquilidad absoluta. Por las noches no hay botellones, no hay nada. Pero es una zona en la que hay muchas setas, la *Amanita muscaria*, la *caesarea* —que es, digamos, la reina de las setas— y la *phalloides*, que te mata, la *phalloides* tú te comes... De hecho, cada año o cada dos años, de aquellos a los que la vista no les funcione, alguno palma, porque es como si... Te destruye el hígado y no hay nada que hacer. De la *muscaria* dicen que tiene efec-

tos alucinógenos, es decir, si tú quitas la piel y te la tomas —nosotros teníamos un cocinero que practicaba esto— sufres alucinaciones. Todo el mundo lo sabe. Dicen que Gaudí cuando hizo la Sagrada Familia estaba bajo los efectos de esta seta, la muscaria. Bueno, pues dijimos: este personaje, igual lamiendo la seta, de repente, se encuentra en el siglo XXI. Claro, utilizábamos una pantalla enorme de LEDS en la que se veían aviones, rascacielos... pero ya situabas al público a través de esta seta: con este elemento entendía perfectamente la transición del siglo XVI, en el que también debían de existir, al siglo XXI. Y pasábamos, pues, del retablo invisible a otro retablo que era una pantalla de tecnología punta. El palacio del siglo XVII se convierte en un país de rascacielos y aviones, pasarelas de moda, cocinas modernas, galerías de arte, etc. Es un recurso parecido al que utiliza Cervantes en *El coloquio de los perros* para contarnos que los perros hablan. Y, también, porque como dice Albert, los recursos dramáticos son los que son. Si quieres viajar en el tiempo puede ser por los efectos de alguna droga, o tal vez por un sueño, porque alguien escribe una carta recordando un pasado... Los recursos son finitos, pues los clásicos nos los enseñaron todos. En el caso del *Manhattan* queríamos presentar cómo una directora de teatro esclavizada por los cánones de la moral a la que se debe quiere utilizar el *Quijote* como un panfleto ideológico de lo que ella considera moderno ante algo que considera viejo, pasado de moda como la inmortal novela de Cervantes, para dar una lectura: la que ella considera acertada, nueva, pero sin haberse leído el libro, por no contagiarse; por lo que cuando en la sala de ensayos aparecen un fontanero y su ayudante, que se han escapado del sanatorio en busca de aventuras, es incapaz de darse cuenta de que tiene a un Quijote y a un Sancho delante de sus narices. De ese modo, utilizando la metateatralidad, creamos el mundo quijotesco a partir de una sala de ensayos. Y en *El coloquio de los perros* utilizamos un narrador que es el guardián de una perrera y que cuenta que un día escuchó hablar a estos perros. Es decir, que las transiciones en este caso de un siglo a otro dependen de lo que queremos contar. La obra de Cervantes forma parte del propio proceso. Quiero decir que, por ejemplo, en el caso del *Coloquio* nos permitimos que los perros hablen como si estuvieran en el siglo XVII, pero cuentan cosas del siglo XIX, o la locura de los fontaneros también nos ayuda a construir unos personajes que suenan a Cervantes hablando de hoy en

día, como el personaje de Arbequino, que nos recuerda en cada retablo que estamos en una obra de Cervantes.

MSA: Se ha hablado mucho de intertextualidad y a mí me interesa mucho que nos aclares cómo jugáis con ella respecto a los textos de Cervantes. Introducís textos, pero sin entrecomillar ni con letra bastardilla, directamente, como si fueran vuestros, y de repente saboteáis, por decirlo de alguna manera, e intervenís el texto. Recuerdo, incluso, que en *El coloquio de los perros* hay una cita de unos versos de Santa Teresa de Jesús, después de que uno de los perros haya esnifado una raya de cocaína, y entonces dice: “Vivo sin vivir en mí, / y tan alta vida es perro / que muerdo porque no muerdo”. Un detalle, pero con Cervantes también lo hacéis. ¿Cómo pasáis —siguiendo lo que decía Borges: “la lengua es un sistema de citas”— de ese respeto a esa transgresión?

RF: Sí, los textos clásicos se tienen que tomar de cierta manera lúdica, pero con mucho respeto. Pero todo está en el contexto. En el caso que cuentas sobre el poema de Santa Teresa, es cuando Berganza, que en nuestro caso es una perra, cuanta la historia de cuando trabajaba como perro policía y esnifaba rayas de cocaína para familiarizarse con las drogas antes de buscarlas en los equipajes; y cuando se tomaba la raya y recordaba a un personaje del siglo XVI, jugábamos al paralelismo entre las visiones de Santa Teresa y los efectos de la cocaína en Berganza recitando uno de los poemas, pero saboteándolo, claro está. Es algo que hacían los clásicos griegos: Aristófanes muchas veces en sus textos incorpora otros de Eurípides muy reconocibles para el público, para parodiarlos. Entonces pensamos que esta mezcla era divertida, y para nosotros —ya lo he dicho antes— es un regalo que alguien como Cervantes nos escriba una cosa tan bien descrita y tan perfecta. Debo añadir que para acercarnos a Cervantes teníamos en los ensayos a Rafael Ramos como asesor, un filólogo discípulo de Rico, que disfrutó un montón con nosotros. En las improvisaciones que hacíamos Rafael nos orientaba sobre qué textos jugar, porque lo importante es que lo que perviva sea el espíritu cervantino.

Pero en nuestra versión tenemos que conectar con el presente porque, si no, la gente desconectaría, se perdería. Siempre hay espíritu de juego en el texto, en la actuación. Yo considero que en el teatro es básico. Si no hay espíritu de juego, se ha jodido. Yo hago un oficio, tengo sesenta y seis años, y aún estoy jugando. Es una cosa que solo los actores saben, pero

estoy jugando como jugaba a vaqueros y a indios cuando era niño. Esto lo dice Mastroianni en sus memorias: “¿Para usted qué es actuar?” “Es jugar, jugar hasta al final, pero jugar con toda la intensidad, con toda la emoción, con toda la pasión”. Es esto. Y jugar también con el texto, con respeto, guardando el espíritu, la esencia del texto, pero de una manera lúdica. El actor es esto: espíritu de juego, un cuerpo, unas manos, sudor y sufrimiento. No hay más fórmula que esta. Las cosas no vienen por ciencia infusa —al señor Rafael Bonilla esta conferencia que ha dado no le ha venido por ciencia infusa; supongo que le ha venido por un trabajo enorme detrás, y por eso hemos podido escuchar esta maravilla—. El actor yo creo que tiene que ser esto: jugar y el cuerpo; luego no tenemos más herramientas que el cuerpo, las manos, sudar y sufrir.

MSA: Utilizáis el término “variación”, que es un término musical, en *El retablo de las maravillas*, y “adaptación” en *El coloquio de los perros*. Me gustaría que nos explicases la concepción musical que tenéis de la escena que tenéis porque, solamente en un recuento que he hecho de referencias musicales, he encontrado más de quinientas.

RF: Mi gran maestro Albert Boadella, mi referente, dice que él aprendió más de Beethoven que de Shakespeare. Yo, cuando entré en esta casa, en Joglars, en esto del teatro, era un melón: un gilipollas que iba al teatro básicamente por las tías. “Las tías, las tías”. Y, bueno, nos dieron unas invitaciones para ver Els Joglars, un espectáculo que se llamaba *Laetius*: iba sobre la destrucción de la Tierra, y en ella solo quedaba un bicho llamado Laetius, que sobrevivía en un mundo totalmente árido, apocalíptico. Un espectáculo, vamos. Yo fui allí, vi aquello y dije: “Vamos a tomar cervezas”. Y fuimos a tomar cervezas. Pero faltaba como un cuarto de hora, así que fuimos a ver qué hacían. Vi una escena con el *allegretto* de la octava sinfonía de Beethoven, y salía el bicho y hacían una *party* rococó con unas bandejas y unos vestidos blancos. Quedé como San Pablo cuando cayó del caballo. “Yo quiero hacer esto, yo quiero hacer esto”. No había ni una palabra, era todo música y acción. Hostia, no había visto nunca una manera de hacer teatro así, de esta manera. No había ni una palabra, solo esto, y quedé impresionado. Era la música, porque la música toca cosas emotivas de las que es muy difícil tratar con la palabra, que es tan exacta. Cuando se combina la acción con la música en una obra teatral bien hecha, resulta algo sublime. Es como cuando los toreros hacen grandes faenas.

MSA: O sea, que un espectáculo sin música para vosotros no tiene demasiado sentido.

RF: Hay veces que sí; en *La controversia del toro y el torero* no había música, quizá porque era teatro...

MSA: En la trilogía cervantina.

RF: Ah, sí, sí, perdón. Sí, sí, claro. Nosotros siempre incorporamos la música como tal. Intentamos que no sea música decorativa, sino que la música llegue un poco más allá de lo que llega la palabra, o nos cuente algo que con la palabra sería más difícil. En el *Coloquio* colocamos una música de Haydn, “El amanecer”, que nos ayudaba a ver el amanecer, sin describirlo; en el *Retablo*, el *Canon de Pachelbel* formaba parte de la estructura dramática para dar paso a cada uno de los distintos retablos; y en el *Manhattan*, por ejemplo, la lucha con el Caballero de la Blanca Luna se hacía a ritmo de la sardana *Fulles seques*, ya que estábamos en la playa de Barcelona. Es decir, que la música actúa como un elemento más en la dramaturgia y no como adorno. Cuando la acción y la música llegan a un punto de encuentro hacen una escena sublime, porque va directamente a los sentidos. Toca unos resortes emotivos muy profundos.

MSA: Sí. ¿Por qué este interés tan cervantino por los pícaros y qué retablos actuales son cervantinos?

RF: Si viviera Cervantes, con los que hay se hartaría de hacer novelas...

MSA: Pero a vosotros, ¿cuáles os interesan más?

RF: Los “pícaros” son personajes muy atractivos. Nosotros tratamos especialmente estos personajes en *El retablo de las maravillas*. Como decía antes, las situaciones encontradas en este entremés siguen hoy produciéndose, y esos pícaros del *Retablo* a día de hoy quizá hasta han aumentado: esos Chanfallez, Rabelín y nuestro Arbequino representan la picaresca del engaño para lograr sus objetivos a costa del temor de los engañados a pasar por cretinos, como los duques que, por temor a que les señalen como malos cristianos, fingen ver lo que no ven.

Pero lo que más nos interesa, sobre todo, es derribar el discurso de los poderosos. Yo creo que esa es una de las funciones del teatro, como hacía Aristófanes: poner negro sobre blanco, es decir, desvelar una realidad insospechada sobre el hombre. Una realidad que no es la oficial y que produce la catarsis del espectador. La catarsis se produce cuando uno va a ver el *Retablo de las maravillas*, el retablo dedicado a la cocina moderna,

y ponen un plato y un genio de la cocina sopla humo sobre el plato y aquello es una exquisitez. Claro, la gente ríe porque piensa: “Madre mía, es verdad; yo pienso exactamente igual”, pero por complejo, por mecanización, no lo dice. En cambio, se ríen.

Hicimos *Ubú president*, una sátira política contra Puyol, cuando todo lo que se decía contra él era como atacar la bandera catalana, a Cataluña. Nosotros desmontábamos a ese megalómano paternalista que te decía cuándo tenías que hacer pipí, cuándo te tenías que acostar... Estas son las funciones más importantes del teatro, al que siempre han estado asociadas: entretener y hacer reflexionar. Y es curioso que los que hacemos reflexionar seamos también unos pícaros ingeniosos, porque engañamos también, pero oficiados sobre el altar sagrado del escenario, que es un espacio de libertad suprema. Si no tuviéramos esto, el totalitarismo ya sería total. El teatro es un sitio donde te puedes aflojar el cinturón cuatro puntos y decir lo que realmente sientes: es y debe ser un espacio supremo de libertad, donde se juega al engaño, a mostrar al público lo que queremos a partir del juego del pícaro de hacer ver con lo que no hay en escena.

MSA: De esa transgresión del lenguaje que hemos comentado antes, ¿cuál es la intención? ¿Simplemente cómica o también tratáis de dar una plurisignificación al texto cervantino?

RF: Sobre todo a fijar el tema. Si haces un Cervantes, tienes que meter Cervantes, porque no vas a despreciar una joya. Te empapas de Cervantes. Yo recuerdo que, cuando hacíamos el *Manhattan*, todo el mundo lo leía. Las improvisaciones, los anacronismos y demás son armas que el actor saca cuando está construyendo el espectáculo, pero debe tener una idea de su personalidad. Y sale de manera natural, a veces ni se nota, porque consigue armonizarlo con el texto. Cuando hay armonía entre la voz ajena y la propia, cuando se consigue esa naturalidad, el encaje es muy potente. En el *Quijote* realiza un juego magnífico porque, si fueran dos tíos escépticos, o yo qué sé, sería un poco palo. Pero son dos locos: un hombre que vive en el Renacimiento, pero que finge ser un caballero de la Edad Media, y Sancho, el hombre del pueblo con los pies en el suelo, pero que también se deja llevar por la fantasía de su señor. Además, en los textos de Cervantes hay comicidad, hay ternura, hay caos, hay traición, está todo ahí: lo sublime, lo terrenal, todo... Tienes que trabajar, eso sí, para que la unión no se note. Cuando hicimos *Pla* quizá tendríamos

quince minutos de texto, todo lo demás era que el personaje se ponía la boina y no sé qué, no sé cuánto, cosas que no estaban escritas. La mayor parte era improvisación, porque has absorbido un poco los impulsos rítmicos del personaje, la manera de hablar, estas cosas. Bueno, no sé si he respondido a la pregunta.

MSA: Hay una trilogía original cervantina, pero sobre todo vuestro trabajo se apoya en la ironía, la parodia y el humor, que son tres pilares muy importantes de vuestro teatro. ¿Podemos pensar o pensáis vosotros que Cervantes es un humanista humorista? ¿Por qué?

RF: Sí. La vida de Cervantes fue muy dura y, sin embargo, en su obra no hay ningún atisbo de rencor. No sé si era Boris Vian quien decía que el humor es la cara civilizada de la desesperación. Muchas veces ríes por no llorar. Dice también Ferran Toutain que sin humor no puede haber sentido común; pues yo creo que Cervantes tiene sentido del humor y sentido común. A los totalitaristas, los nacionalistas y toda esa gente no les gusta el sentido del humor, porque supone distanciamiento, pensar por uno mismo.

MSA: Para vosotros ¿qué es lo más difícil en la adaptación de un clásico?

RF: Sobre todo, que no se pierda el espíritu, que el tiro que tú das en la obra diga “esto es un Cervantes, un *Coloquio*”, aunque luego los puristas digan que no, que es un crimen de lesa humanidad.

MSA: De hecho, muchos expertos opinan que no se deberían adaptar a los clásicos porque en la adaptación se pierden elementos estilísticos y estructurales de importancia. Vosotros no hacéis ni caso.

RF: Albert dice que a los clásicos hay que ultrajarlos, destrozarlos y violarlos —no sé si el Ministerio de Igualdad tiene algo que decir al respecto—. Al menos, pienso, conviene hacerlos más contemporáneos de lo que son, aunque en realidad nunca hayan dejado de serlo: el *Quijote* ha sido referente para músicos, pintores, artistas de todo tipo; un texto tan extraordinario, tan completo, tan novedoso, ya es un compendio, una virguería. Nosotros practicamos esto, combinando sentido lúdico con respeto. Por lo tanto, lo más complicado es no errar el tiro para que el espectáculo siga siendo cervantino. Y a veces intervienes el texto por razones puramente pragmáticas: en el *Coloquio* nosotros pusimos un perro y una perra porque no teníamos más actores masculinos.

MSA: ¿Cómo enfrentasteis la tarea de dramatizar una novela como *El Quijote* en vuestra obra *En un lugar de Manhattan*?

RF: En el cuarto centenario, Albert quería contraponer a Cervantes con una directora de teatro vanguardista argentina que quería hacer un *Quijote* lesbiano, protagonizado por dos lesbianas, pero no quería leerse el texto de Cervantes porque lo consideraba anticuado. En la sala de ensayo había una gotera y, para arreglarla, aparecieron dos fontaneros en una moto. Todos los personajes entendían al momento que eran un trasunto de Quijote y Sancho: un fontanero que iba de casa en casa a deshacer entuertos —arreglar goteras— con un ayudante que era un catalán de la periferia: en realidad eran dos locos escapados del manicomio de San Blas. Sin embargo, la directora era incapaz de verlos. Con este conflicto quedaba planteada ya la estructura teatral, la máscara y la contramáscara. Albert quería satirizar a las vanguardias que perpetran pajas mentales y desprecian a los referentes.

MSA: ¿Por qué en *El retablo de las maravillas* utilizáis máscaras de la *Commedia dell'Arte*?

RF: Es una idea de Albert, la de poner el arlequín, que aquí se transformaba en Arbequino. Que esos pícaros se acercasen al palacio de los condes con máscaras enlaza en el texto la tradición picaresca con la *Commedia dell'Arte* del *Cinquecento*, y está justificado porque los pícaros tienen formas teatrales en su manera de hablar y de vender el producto. Al ir con máscaras, el público se hace una idea más precisa de la situación.

MSA: Recuerdo como una de las mejores experiencias de mi vida cuando me invitasteis a los ensayos de *En un lugar de Manhattan*. Yo no había visitado nunca la cúpula de Pruit. Por allí está el espíritu de Pla, en ese lugar tan paradisíaco... La cúpula, no se si ustedes la conocen, es de color verde y se confunde con la vegetación. Ensayar en un lugar así, sin duda, contribuye a ese trabajo artesano. A mí me dejaba pasmada, por cierto, que todos los actores tuvieran a mano un libro del *Quijote* —la edición de Rico, creo—. Me parecía incluso fetichista. Era lo opuesto a la directora que quería ensayar el *Quijote* sin leerlo. Entonces, trabajar en un entorno tan privilegiado, único en el mundo, alejados del mundanal ruido, ¿ayuda a ese trabajo artesano, a ese trabajo de respeto y subversión que con Cervantes?

RF: Sí, pero sobre todo ayuda a la concentración, porque no hay distracciones: el pueblo grande más cercano que hay es Vich, que está a trein-

ta kilómetros, aunque ahora con los móviles se ha rebajado un poco. A algunos actores no les gusta porque son urbanitas, necesitan los semáforos, y dicen: “Se está muy bien, pero aquí me aburro, me vuelvo loco”. Te tiene que gustar. Yo he mamado esto desde el principio, desde los veintitrés años, y a mí me gusta porque la zona es una belleza, es una pequeña Toscana. Ese jardín inglés que dice Pla. Cuando Pla fue a Pruit dijo que era un pueblo que no existía, porque solo tenía dos casas. Diría que la cúpula es un espacio antiteatral, de hecho, porque es diáfano, hay luz natural y está en contacto con la naturaleza. La naturaleza es, nosotros lo sabemos, más que nuestra madre, la madrastra; pero a veces hace unas cosas fantásticas.

MSA: Los clásicos no han cambiado, lo que ha cambiado es el público.

RF: Toma ya. Yo creo que el público, el alma humana, las grandezas y miserias de los humanos son iguales que 2400 años atrás, en la época de Aristófanes, y hace cuatrocientos años, en la de Cervantes. Ha cambiado la moda, el espíritu humano es el mismo. Por eso esos grandes genios fueron capaces de plasmarlo en sus páginas y jugar con él. Ellos querían corregir los errores de la sociedad, los vicios, que es una de las funciones de la sátira. Y gracias a obras como las de Aristófanes sabemos cómo eran las costumbres y las tendencias de la sociedad griega del siglo v a. C.; gracias a Cervantes —del que dicen que fue el primer periodista y el primer fotógrafo—, sabemos cómo eran aquellos tiempos de Felipe III y Felipe IV. Leyéndolos, yo creo que los humanos no hemos cambiado. Como digo, ha cambiado la moda, la tecnología: tenemos los móviles y todo eso.

MSA: ¿Habrá más Cervantes?

RF: Pues, de momento, no, pero nunca se sabe. Es un gran compañero de viaje. Yo le tengo mucho aprecio a la obra de Cervantes, de vez en cuando vuelvo al *Quijote*, y siempre me río. Yo me acuerdo de la primera vez que leí a Cervantes... Pasa como con la música: te permite volver a la infancia. Me retrotrae a esas épocas tan maravillosas...

MSA: Sobre lo que ha dicho hoy Conejero, ¿la vigencia de Cervantes se debe también a su contemporaneidad?

RF: Se debe, sí.

MSA: ¿Está todo, como ha dicho Conejero, en Cervantes? Es una pregunta casi retórica.

RF: Sí, sí, claro. El *Quijote* es un texto tan extraordinario que casi no hace falta leer nada más. Es muy novedoso. Cervantes era un moderno,

¡hace hablar a dos perros! Walt Disney se queda corto. Yo creo que sí, que es un hombre moderno, y precisamente por eso para hacerlo aún más contemporáneo, se le puede hacer de todo, destrozarlo...

MSA: ¿Cómo enfrentáis las críticas: “Ah, ¡han destrozado el *Quijote!*”?

RF: Cuando hicimos *El coloquio de los perros* vinieron de la CEU San Pablo setenta personas, y en mitad del espectáculo se iban levantando por turnos: ahora diez, ahora cinco, ahora no sé quién, no sé cuántos. Claro, molestaba mucho porque se levantaban filas enteras, pero nosotros estábamos acostumbrados: nos han hecho de todo, mucha gente en otros espectáculos también se largaba. Nosotros respondimos desde las tablas, cuando en el *Coloquio de los perros*, al final, Cipión y Berganza están en un, ¿cómo se llama esto?

MSA: Una jaula.

RF: Una jaula, en una...

MSA: Perrera.

RF: En una perrera, y entran unos animalistas a liberarlos. “Me siento libre porque he liberado a doscientos seres humanos y a cuatrocientos cabestros de la Universidad CEU San Pablo”. Se la devolvimos, claro, nos sabía mal... Joder, porque te corta el ritmo, porque no fueron pocos, pero, bueno, nuestra venganza se sirvió desde las tablas.

MSA: O sea, que, si pasa algo de esto, vosotros alteraréis el texto.

RF: Sí, a veces se altera el texto y se añaden cosas que surgen, actuales.

MSA: Actuales, una mala crítica o...

RF: Sí, sí, también. Por un espectáculo con un lapsus en el que dábamos la entrada al espectador, la crítica nos puso a parir: el señor del *ABC* nos dejó morados.

MSA: Queremos cerrar esta breve entrevista con un homenaje a Cervantes, pero también al profesor Bonilla; y ya que hemos tratado de adaptaciones, Ramón Fontseré va a recitar un texto, un soneto, no sé si con estrambote o sin él.

RF: Con estrambote total.

MSA: Con estrambote total.

RF: No sé si me voy a acordar.

MSA: Bueno, servirá para ver cómo se alteran los textos —una pequeña clase práctica— y sobre todo para oírte recitar, que es una gozada.

RF: Para entrar en personaje me voy a beber un poco del bálsamo. Nos tenemos que imaginar que estamos en la posada del Potro. Es el *Soneto al título del Rey Felipe II en Sevilla*, pero no voy a nombrar Sevilla porque estamos en Córdoba; no vayamos a tener aquí... ¿Se me oye, no?

Voto a Dios, que me espanta esta grandeza
y que diera un doblón por describilla,
porque ¿a quién no asusta y maravilla
esta máquina insigne, esta riqueza?
Por Jesucristo vivo, cada pieza 5
vale más de un millón, y que es mancilla
que esto no dure un siglo, ¡oh, gran Bonilla!,
Roma triunfante, en ánimo y nobleza.
Apostaré que el ánima del muerto 10
por gozar este sitio hoy ha dejado
la gloria donde vive eternamente.
Esto oyó un valentón, y dijo: “Es cierto
cuanto dice voacé, señor soldado,
y quien dijere el contrario miente”.
Luego, incontinentemente, 15
caló el chapeo, requirió la espada,
miró al soslayo, fuese, y no hubo nada.

4. MALVIVIR: PALABRA DE PÍCARA

Álvaro Tato
María Soledad Arredondo

SOLEDAD ARREDONDO: Bueno, yo quiero empezar agradeciendo a Rafa Bonilla, mi admirado colega y mi amigo desde hace ya muchos, muchos años, desde que empezó a sorprenderme con unos libros bellísimos que trabajaban sobre novela y teatro en un momento en el que yo, muy teórica de la literatura, distinguía perfectamente los géneros, y en el que me di cuenta de que lo que estabas haciendo era realmente lo que había que hacer. Por eso comencé a escribir un articulito, que se gestó a su vez dentro de otro previo, “Castillo Solórzano y la mixtura barroca”, pues este autor de segunda fila tan interesante es, con Salas Barbadillo, de los primeros que tiran de esa posibilidad, de esa “mixtura”. Mientras que los escritores canónicos del Renacimiento no salen de la *imitatio* —esto es épica, esto es lírica, esto es dramática—, los del XVII querrán hacer otra cosa, saltándose los cánones a la torera. Así que tus libros de veras me ayudaron en ese momento, pues pude comprobar que compartíamos una misma visión de literatura comparada y una falta de respeto, con perdón y muchas comillas, a los géneros clásicos; porque, efectivamente, lo que se pretende en el siglo XVII es eso, innovar por ahí, y no solo imitar servilmente. Desde ese momento mi gratitud crece hasta este jornada, por haberme invitado a dialogar —cosa que nunca pude imaginar— nada menos que con Álvaro Tato, a quien tengo aquí a mi izquierda, cuyo impresionante currículum —poeta, dramaturgo y actor; en suma, un hombre de teatro completo— está repleto de premios, a pesar de su juventud. Naturalmente, desde mi edad caduca, para mí la suya es una juventud insultante. Así que me alegra coincidir con él, sobre todo porque, gracias a este encuentro propiciado por Rafa, he descubierto que no solo es un hombre de teatro, sino también filólogo, como yo, y, como tal, aporta una visión filológica muy completa sobre los textos del Siglo de Oro.

Aquí se ha hablado de versión, de imitación, de hipertexto, de hipotexto, en fin, todos esos conceptos que, aunque son una pizquita pedantescos, con perdón, informan un sustrato que efectivamente existe. Así que, de nuevo, el estar aquí con Álvaro, que se ha acercado a todo esto,

me recuerda a mi propio recorrido cuando leí una edición estupenda de Antonio Rey Hazas —citada aquí muchas veces—, *Picaresca femenina*, de dos obras: *La ingeniosa Elena* y *La niña de los embustes. Teresa de Manzanares*. Yo conocí a Rey Hazas porque formó parte de mi tribunal de tesis doctoral y, desde entonces, mantuve una buenísima relación con él, de admiración absoluta por su obra y su persona. Yo quería seguir ese camino, por lo que en los años noventa empecé a impartir un curso de doctorado que tuvo mucho tirón en aquel momento. Se llamaba *Picaresca femenina y pícaros menores*; no solo por el concepto de picaresca femenina acuñado por Rey Hazas, sino por un memorable artículo de Ignacio Arellano —de quien hemos hablado hoy en la hora de la comida—, “La picaresca menor: un itinerario complejo”, que se ocupaba de esa descendencia de los tres grandes pícaros; descendencia que nadie discutía, pero que en algunos casos se antojaban pícaros irreconocibles. Dentro de esa picaresca menor se hallaban por supuesto, las pícaras. Como digo, en ese asunto se basaba mi curso de doctorado sobre esas mujeres de mala vida que empezaban a brotar por ahí en la genial edición de Rey Hazas y que han asomado de nuevo por las páginas de *Malvivir*, de Álvaro Tato, cuya representación he visto este verano —me gustó muchísimo—, gracias a una propuesta que me hicieron dos colegas jóvenes del departamento: María del Mar Mañas, del Instituto de Teatro de Madrid, y Gerardo Fernández San Emeterio, musicólogo, director de un coro y profesor en la Facultad de Educación, así como autor de una maravillosa tesis doctoral. Estos dos jóvenes colegas tiran de mí de vez en cuando, y en aquel momento me dijeron: “Vamos a ver el *Malvivir* este, que está en la sala Matadero” —en la sala Max Aub estaba—, y tuve la mala suerte de que el día que yo vi la obra tenía mucha prisa al salir. María del Mar Mañas me dijo: “Mira, ahí está Álvaro Tato”, pero yo le dije: “Me tengo que ir, que tengo muchísima prisa”, y mira tú por dónde qué bien habría estado que nos hubiéramos conocido antes porque, tan solo un mes más tarde, Rafa me propuso este encuentro, que les va a pillar a ustedes un poquito cansados —qué le vamos a hacer—. Quiero decir, en primer lugar, que me ha gustado mucho la versión que él ha hecho en *Malvivir*; prueba de ello es que hemos coincidido en muchísimos aspectos.

Malvivir realiza una lectura de varias obras protagonizadas por mujeres, si bien superando esa visión de dichas protagonistas como malas mujeres.

Su mayor acierto estriba en su capacidad de recrear con su prosa lo que no estaba en la de los textos áureos sin deslucirla en absoluto. En definitiva, Álvaro Tato, como buen filólogo, ha hecho una lectura muy correcta, pues conoce la terminología y sabe hasta dónde puede llegar. Sirva de ejemplo —perdonen que les vaya a leer un fragmentito de nada— el comienzo de la obra. Esta se inicia con la salida de un juglar, que canta lo siguiente:

Damas, caballeros, caballeros, damas,
olviden sus penas y sus bolsas abran,
y enciendan sus risas y sequen sus lágrimas,
y escuchen atentos porque el que les habla
va de sitio en sitio y de plaza en plaza,
volviendo a la vida [...].

La aportación musical, naturalmente ausente en la novela, es preciosa. Y no solo eso, sino que sonaba maravillosamente en palabras de aquel juglar, porque, por si fuera poco, el reparto del *Malvivir* era de lujo, empezando por la gran Aitana Sánchez-Gijón, una actriz como la copa de un pino —ya sé que te gusta mucho, Rafa, a mí también— que borda el papel, lo borda. Así que es cierto: Álvaro ha comprendido muy bien los textos originales; suficiente prueba de ello es que este hombre “poliédrico” del teatro ha estrenado ahora su *Vive Molière*, aprovechando el cuadri-gentésimo aniversario del nacimiento del gran cómico francés. Cómico a quien, por cierto, están homenajear por todo lo alto en París, incluso llegando a montar una preciosa exposición. Si alguien va a París ahora, tiene hasta finales de diciembre para visitar la antigua Biblioteca Nacional de Francia. Cuando fui allí a ver esa exposición me sentí como pez en el agua, pues también allí empecé mi tesis doctoral. La muestra me pareció tan preciosa y bien montada porque han aprovechado las restricciones de consulta de los años de la pandemia para remodelar dicha biblioteca, que ahora tiene unas vidrieras impresionantes.

Después de este inciso turístico, doy la palabra a mi compañero, no sin antes agradecer de nuevo a Rafa que se haya entablado este contacto entre nosotros. Ya no solo porque será sin duda fructífero, sino porque era casi obligado, como obligada es la lectura del libro. Voy a hacer un poco de publicidad, con permiso, del libro *Malvivir*, porque, si buena es la representación teatral, el texto no la defrauda en absoluto. No se sabe,

por tanto, qué es mejor, si la puesta en escena o si la original lectura que aquí se ofrece. Ahora sí —ya me callo—, pasamos a este diálogo informal y cedo la palabra a Álvaro, porque esta parte de nuestra intervención se titula «El dramaturgo habla» y va a hablar, si le dejo, sobre picaresca femenina, sobre el personaje de la pícaro, sobre la aportación en su *Malvivir* del juglar y de la música —que, aunque es de lo que yo menos entiendo, me parece magistralmente encajado en la versión teatral— y, finalmente, la conexión entre la pícaro novelesca y la pícaro dramática.

ÁLVARO TATO: Así es, así es. Muchísimas gracias, María Soledad, me dejas sin palabras, aunque sí que las tengo para iniciar con un agradecimiento hacia ti. Está claro que nos necesitamos mutuamente, y esta ocasión es una de las pruebas más evidentes. Cuando digo que nos necesitamos, me refiero a los comediantes y a los filólogos; creo que es un amor completamente necesario y que además es bidireccional, sin el que no habría podido existir *Malvivir*. Evidentemente porque Soledad es una de las más destacadas —e incluso la que más— en la picaresca femenina, y tanto ella como el resto de filólogos que han abordado la cuestión nos han abierto el camino a los cómicos: a mí como dramaturgo, pero también a Yayo Cáceres para la dirección de este espectáculo y al equipo.

De hecho, la primera cuestión de la que hemos decidido hablar con vosotros, en forma de —por qué no— un diálogo informal, tiene que ver con la ausencia de ediciones tan prolijas, tan limpias, pero a la vez tan populares como la que ha hecho María Soledad de *La niña de los embustes*. Llevamos todo el día hablando de una literatura que habla, como nos ha dicho antes Marta Fabbri y como apuntaba Sara Ruiz con sus palabras, de mujeres libres, esto es, de un alimento cultural, social e ideológico no solo para los teatreros y los más estudiosos, sino sobre todo para la sociedad a la que nos debemos. Es decir: considero que en este momento, en este siglo, y en este estado de la cuestión de la libertad femenina y el albor del pensamiento femenino al que estamos asistiendo en las últimas décadas, ¿cómo es posible que no exista, ya no digo una versión de *La ingeniosa Elena*, más marginal, sino ni tan siquiera de *La garduña de Sevilla*?

SA: No. No hay una edición accesible; solo una digital por ahí, difícil de lograr y de tener, y a mí me gusta tener los libros, volver a la página anterior, marcar una crucecita en lápiz y poner una pegatina. Es lo que hacemos todos.

AT: Claro. Aprovechando la presencia y la inhibición de María Soledad, quería empezar por ahí, preguntándote, Soledad: ¿es un encargo tu edición de *La niña de los embustes*? ¿Piensas editar más este tipo de literatura? Y, sobre todo, respecto a la picaresca femenina, ¿por qué las personas que nos dedicamos a la cultura, a los libros, al teatro, por qué no nos convencemos de que es una posible punta de lanza la literatura que tú has designado —siguiendo un artículo de Arellano— con la palabra “menor”? Sobre todo teniendo en cuenta lo importante que es esa literatura “menor”, como es el caso de los entremeses, cuando salieron a la luz y nos descubrieron una cara oculta del Siglo de Oro. La picaresca femenina, en mi opinión, es otra de las caras ocultas del Siglo de Oro. ¿Por qué no la leemos más?

SA: En algunos casos. Teresa de Manzanares es una adelantada a su tiempo, ya que es la primera mujer que se cambia de casa y de ciudad para montar un negocio de peluquería en Córdoba. Antes lo había hecho en Madrid, donde ganaba dinero; a las puertas de su comercio llegaban a formarse colas de caballeros calvos que venían a que le pusieran un postizo, después de que sus señoras salieran de hacerse moños y ricitos. Es una mujer muy, muy decidida, que se casa por amor la primera vez y por interés en el resto de ocasiones, dejando el negocio. Aun así, yo no he leído nada sobre mujeres peluqueras en 1632 antes de *La niña de los embustes*. Y lo cierto es que ella misma da muchos detalles de cómo calienta el cabello para hacer los ricitos o de la cola que tenía por allí, además de mencionar que cuenta con tres o cuatro aprendices a su cargo. En suma, se trata de una mujer muy adelantada a su tiempo que decide bajar a Andalucía para cambiar de vida: una aventurera absoluta. Es más, llega a enfrentarse con unos de los salteadores de la sierra de paso entre Castilla y Andalucía. Como digo, se trata de una mujer insólita, libre en todos los sentidos.

AT: Y, además, has mencionado antes esta literatura como una propuesta de ruptura de fronteras entre géneros que se concreta en la inserción de la “literatura menor” dentro de textos canónicos, como cuando los entremeses aparecen incrustados. Aquí, de repente no sabemos bien si nos encontramos ante una novela cortesana o, de pronto, se ha convertido en un relato de aventuras. El texto rompe continuamente los moldes. Y, en relación con eso, yo te quería contar que fue un verdadero quebradero de cabeza, en el caso de *Malvivir*, el pensar cómo trasladar esa “mixtura”

a escena. No sé si Ramon Fontserè o Alberto Conejero se tropezaron con el mismo dilema con los perros cervantinos, pero desde luego con estas mujeres libres teníamos un problema de base: que este cambio de profesiones, estas aventuras burladoras, no avanzan ni retroceden hacia ningún lugar. Me explico. Desde el punto de vista de la dramaturgia, no encontramos nada a lo que asirnos que permitiera justificar el cambio de acto, porque siempre pasaba lo mismo: el empeoramiento de las condiciones de estas mujeres, cada vez con las manos más manchadas del barro de la vida y con una carrera profesional más y más turbia, sobre todo Elena de Paz, quien acaba encubada. Nos volvimos locos buscando un hecho parecido que sirviera como analogía de ese terrible destino. Y ¿sabes dónde acabamos encontrándolo, precisamente cuando ya no lo esperábamos? No sé si conocéis la serie *Breaking Bad*, uno de los clásicos de la ficción contemporánea. En él pasa exactamente lo mismo. Nos dimos cuenta de que, al fin y al cabo, estas novelas picarescas tienen mucho que ver con el *western* y con ese tipo de ficción —*Breaking Bad*— donde todo solo va a peor y a peor, y eso nos terminó llevando a la tragedia. No en vano, las pícaras están en el margen, y el margen es cómico y trágico al mismo tiempo. Cuando leímos *El coloquio de los perros* encontramos también esa búsqueda de los límites genéricos, y cómo estos convivían con la sátira social, la ruptura del discurso convencional y el planteamiento de un Cervantes con el que poder reírnos, y no solo venerarlo. En el curso de esta búsqueda encontramos una base trágica sobre la cual querría preguntarte.

En la vileza del estilo de vida picaresco también hay un determinismo —antes Marta nos ha hablado de él— que nos lleva directamente a la tragedia, pues es el único desenlace posible. En *Malvivir*, la protagonista empieza como termina: encubada. Recordemos que las mujeres como ella eran ajusticiadas por garrote y, una vez muertas, sus restos se depositaban en una cuba y se arrojaban al río. Entonces nos dimos cuenta de que el río, que es también el del *Lazarillo*, no es solo un río de la vida, sino también una cuba, un bombo. Por eso, el personaje de nuestra obra se pregunta si se halla muerta en la cuba o si está a punto de nacer —y ahí es donde se conecta, por cierto, con *La pícaro Justina*, narrada en primera persona—.

SA: Eso es bueno, lo que dices sobre *La pícaro Justina* (1605), porque se la ha mencionado poco aquí. Hemos hablado de Elena, estamos ha-

blando ahora de Teresa de Manzanares, pero ¿qué pasa con Justina? Es la primera de las pícaras. Es que además el autor abre la obra así, con “La pícaro Justina”, cuando el término “pícaro” acaba de nacer en el *Guzmán de Alfarache* (1599). Hasta entonces, dicha voz no había asomado por nuestras letras, pues al Lazarillo nunca se le llama pícaro ni mucho menos. Así pues, de Lazarillo pasamos a Guzmán y, rápidamente, a Justina, quien además se declara la esposa de Guzmán de Alfarache. Podría decirse que la pícaro Justina traza entonces un linaje novedoso: frente a la tradicional genealogía basada en los orígenes familiares, ella fundará una estirpe picaresca mediante su enlace con este señor de mala vida, después de haber sido cortejada por otros galanes. Luego, el hecho de tener varios pretendientes y maridos lo llevaría al extremo Teresa de Manzanares, que se casó nada menos que cuatro veces. El otro día le decía a Álvaro por teléfono —y nos reíamos los dos— que la historia de Teresa de Manzanares podría parecerse bastante a la canción de Massiel: “Yo tuve tres maridos y a los tres envenené”. No es que los envenenara, pero sí que pretendía con todos ellos un ascenso en la escala social, y aun puede ser que ayudara a alguno que otro a morir antes de casarse de nuevo por conveniencia. Al fin y al cabo, este tipo de unión era lo único a lo que podía aspirar una cuarentona, pues en aquellos tiempos y a esa edad era muy difícil encontrar novios convenientes. Encima, los hijos que tuvo Teresita serían como el padre, un mercader tan ruin, tiñoso y tacaño que hizo que su progenie mereciera el nombre de «la congregación de la miseria». Esto es lo único que pudo conseguir esta pobre mujer después de cuatro matrimonios: una vida muy azarosa, marcada por sus sucesivos intentos de medrar socialmente con la adquisición de uno y otro marido.

En definitiva, *La niña de los embustes* muestra precisamente esa evolución del personaje de la pícaro que a ti te interesa, aunque sea más respetuosa con el orden social establecido. Desde luego, robar, roba; pero su comportamiento es mucho más digno que el de su primer esposo, el único del que estuvo enamorada. Este trabajaba en la farándula —con perdón de todos los cómicos—, pero la prostituía porque le reportaba más beneficios que con las representaciones dramáticas y recurría a la violencia si ella no le obedecía: en una ocasión le dejó una tremenda cicatriz en la cara tras marcársela con una sortija. Es aquí donde aflora la tragedia de la pícaro: aunque sea una mujer “libre” en el sentido de que gana dine-

ro con su propio trabajo y está casada con un hombre al que ama, sufre el maltrato de este último.

AT: Justamente aquí, hace un año, estuvo *Malvivir* en el Gran Teatro. Y sobre este día, Marta Poveda —una de las enormes actrices con las que tuve el placer de trabajar en esta obra, además de Aitana y Ravelín, por no hablar de Bruno Tambascio y el momento musical que incorporó todo ese sabor *bluesero*, todo ese espíritu de *crooner*, a esta “road movie” de pícaras que quisimos crear— me contó una vez que oyó a alguien exclamar desde un palco: “¡Qué mala!”. Y es que el “¡Qué mala!” nos sitúa de lleno en uno de las facetas de la truhana, la criminal; pero a mí también me encanta pensar en la otra, la profesional, tan provocadora en la época como podría haberlo sido hasta hace relativamente pocas décadas. Ambas están casi siempre entrecruzadas; y eso es precisamente lo que yo creo que convierte a los personajes picarescos femeninos en figuras teatrales maravillosas, en tanto que son porosas, contradictorias.

Entramos ahora en la segunda cuestión que queríamos abordar: el personaje de la pícaro y su linaje, su estirpe. Ya sé que lleváis todo el día hablando sobre este tema, pero estaría bien que nos recordaras, Soledad, quién es la madre o la abuela de todas ellas, pero sobre todo de la modernidad y la novedad con que irrumpen en la literatura. Tantas que me cuesta entender cuánto se ha tardado en sacarlas a un escenario en el siglo XXI.

SA: En cuanto al linaje, como ha dicho Marta, la rufa tiene orígenes viles. Los criterios clásicos —y un tanto excluyentes— de Rico y Molho para definir al pícaro masculino no son aplicables a las mujeres, que se escapan por cualquier rendija de los intentos por ser definidas. Y eso resulta extraño, pues surgen relativamente pronto. Ya he comentado que *La pícaro Justina* está muy próxima cronológicamente al *Guzmán de Alfarache* y que en sus últimas páginas se dice que la protagonista se casa precisamente con el protagonista de la novela de Mateo Alemán. Y es que a la altura de 1604-1605, fecha en que sale *La pícaro Justina*, ya eran continuas estas prosas y prisas por publicar libros al mismo tiempo: el primer *Quijote*, el segundo *Quijote*, el primer *Guzmán*, el segundo *Guzmán*, *La pícaro Justina*... Y digamos que esta última surge en ese contexto de continuos intentos de innovar, de aportar algo nuevo.

AT: Claro, perdona que te interrumpa. Me contabas que *La pícaro Justina* era una respuesta al *Guzmán* de alguna forma.

SA: Y puede ser, incluso, una respuesta paródica. Al fin y al cabo, es una mujer que dice que va a escribir su propia vida, pero no sabe escribir; una mujer que quiere contar una buena vida y que, en cambio, está pelona, porque tiene las tres o cuatro “P”, que no diré en público, porque ninguna es buena. Así que *La pícaro Justina* es una aportación bien curiosa; también difícil, muy difícil. Antonio Rey Hazas hizo su tesis doctoral sobre esta obra y yo le pregunté que por qué no ha sido editada aún, cuando de ser así los estudiosos la devorarían; pero claro, el texto exige una ingente cantidad de notas al pie para poder entender algo.

AT: Sí. Tiene una escena fascinante. Hablo de la fiesta de los estudiantes que se la llevan para emborracharla, en la que ella se desenvuelve tan bien que termina emborrachándolos a ellos. Se tarda un rato en leerla, es ardua; todo lo contrario a las otras novelas, porque por encima de todas ellas sobrevuela la sombra de la literatura celestinesca. O por lo menos así lo veo yo, pues la huella de la primera profesional del “amor” por excelencia no solo está presente en el título, sino también en la madre de Elena de Paz. También se detectan ecos de *La lozana andaluza*, que todavía no la hemos mencionado.

SA: Por supuesto. Esta es más delicada, porque ahí la prostitución...

AT: No pasa por ahí.

SA: ¿Cómo que no pasa? Está en toda la obra.

AT: Ah, dices en *La lozana*.

SA: En *La lozana*.

AT: Ah, en *La lozana* claro, la lozana es prostituta.

SA: No he leído nada parecido [AT: tan procaz, tan...] a lo de *La lozana andaluza*.

AT: Tremendo, tremendo.

SA: Participé en un curso sobre erotismo en la literatura que impactó mucho a los alumnos por ver a una señora tan respetable soltando esas cosas ahí... Es una obra magnífica, con una riqueza lingüística extraordinaria y una estructura muy, muy complicada.

AT: Sí, pero no sé si estás de acuerdo con que esa frescura casi celestinesca, tan oral, con tanta mezcla del italiano con el castellano y todos los idiomas y germanías —que da lugar a un texto que solo puede entenderse, desde luego, a fuerza de muchas notas—, no se encuentra en *La pícaro Justina*.

SA: Desde luego. Justina es más seca, no tiene la gracia de “la Lozana”. Pero los antecedentes familiares son los mismos, pues en ambos casos proceden de una tradición mesonera. Proliferan, por tanto, las recetas de cocina. En este sentido, se dan en ella numerosos elementos que caracterizan lo femenino frente a lo masculino, porque, salvo Estebanillo González, que es un pícaro de cocina —y tiene también mucho vino—, los demás solo hablan de pan duro pasado por las arcas sucias de los amos, único alimento del pobre Lázaro en casa del clérigo. En el caso de estas mujeres, lo más que pueden hacer es hablar de recetas de cocina.

AT: Hay algo que rescato de *La pícaro Justina* que robamos para uno de los primeros textos de *Malvivir*: unas líneas que para mí representan la alegría, y que utiliza nuestra Elena de Paz cuando nace de esa cuba —o vientre materno—. No sé si se ha hablado aquí de la alegría que rezuman muchas de estas páginas, esas ganas de bailar, de cantar, de vivir, de “folgar”. Esto es lo que dice: “Pero alto, si no nacida, ¿cómo es que hilvano frases? ¿Ya me retoza la voz en los dientes y el corazón en los ijares? Ya soy cofrade de la santa lengua y moza de la castañeta, y de la vida me como la guinda». Esa es *La pícaro Justina*, ¿hay algo de ella de alegría, de gozo de vivir?

SA: Absolutamente. Es una pícaro muy, muy alegre. La menos alegre de todas es la protagonista de *La garduña de Sevilla*: esa es una profesional del robo y todo lo que haga falta, fría como un témpano hasta el final, cuando se enamora solo por cumplir las convenciones de la época. Su carácter es, como digo, de una frialdad como no he visto en ninguna otra protagonista femenina. Tampoco cumple todas las reglas de las que hablábamos antes, porque “la garduña” se las salta todas para establecer, en cambio, un parentesco con el bachiller Trapaza, un motivo más común, pues a esas alturas los escritores quieren innovar siempre con algún toquecito, por pequeño que sea. Por ello, Castillo Solórzano, que escribía muchísimo, dijo ante esta relación: “Pues mira, de tal padre, tal hija”. Y ni más ni menos así nació *La garduña*, heredera de tal padre, *El bachiller Trapaza*, que tampoco es una novela íntegramente picaresca, pues tiene de todo: el protagonista es un bufón y tiene bastante cultura. También *La garduña* será una obra mixta, pues Castillo Solórzano probó en la literatura por varios sitios.

AT: Y esa misma mixtura de la que hablas también impregna a estos personajes, o, por lo menos, se nos invita a leerlos como fenómenos po-

liédricos, desde la frialdad de Rufina hasta la alegría de vivir de Justina, desde el paso por los oficios de *La niña de los embustes*, con momentos de una literatura suave, delicada, entretenida e incluso cervantina —no sé si estoy exagerando— hasta la crudeza tragicómica de *La hija de Celestina*, que yo creo que es, de todas, la más incisiva.

SA: Es muy mala, es la más malvada. La más malvada, sí, es verdad.

AT: Y a mí me recordaba mucho a *Breaking Bad* porque, aunque es la más perversa, vas entendiendo poco a poco por qué es así, gracias a ese comienzo *in medias res* que nos impide verla desde todos los ángulos hasta que al final de la novela dices: “Ah, vale, vale, esta chica ha sido violada”, pues, para empezar, su madre la vendió tres veces: “Pasé tres veces por virgen, cosida y recosida”. Es entonces cuando empiezas a comprender cómo el destino trágico, o sea, el *fatum*, está marcando su vida y abocándola a la muerte. Como veis, personajes poliédricos. Y para cerrar esta pequeña presentación de la pícaro, me gustaría también que consideráramos un momento a los herederos cómicos, y las herederas en concreto, porque no sé si estás de acuerdo en que varios rasgos de las pícaras acaban tiñendo el teatro del Siglo de Oro, ¿verdad?

SA: Seguro.

AT: Yo creo que hay rasgos, por ejemplo, ¿cómo se llama la celestina de *El caballero de Olmedo*? ¿La Fabia?

SA: Sí, sí.

AT: Era la Fabia, ¿verdad? ¿No crees que en la Fabia está esa semilla? O sea, ya no solo Celestina, sino todas las pícaras ahí intrigiendo. ¿Te parece demasiado?

SA: No, es así. Sería una mujer de mal vivir. Pero sí es verdad que yo considero que las pícaras son solo tal y como las ha definido Marta aquí; para eso soy muy estricta, estoy con Francisco Rico: aquí hay tres pícaros mayores, y luego otros que bordean el género, de los que se suele decir que si están “apicarados”, que si tal, que si cual. Lo que está claro es que este tipo antiheroico gusta porque estaba en la sociedad. En el caso de las mujeres tienen un filón magnífico solo con acercarse al Manzanares, pues las lavanderas del Manzanares en esta época tenían tratos con gabachos, los que venían a vender baratijas, los buhoneros, etc. Antes hablé de Teresita de Manzanares; esta se crio en una posada, donde los clientes hacían lo que podían con la mesonera, por lo que fue allí donde aprendió

todo de niña. Pero la madre no solo le dijo que tenía que saber servir las mesas y ayudar como “camarera”, en términos actuales, sino que también la mandó a formarse en la lectura y la escritura con unas vecinas, que eran maestras. Esta es una circunstancia insólita: que enseñaran a leer y escribir a una mujer de baja extracción social y de padre desconocido, como era Teresa de Manzanares, no era lo normal.

AT: Y el tercer tema, ya para ir concluyendo, consiste en la presencia de pícaras en el teatro y del teatro en las pícaras, asunto que yo también encontré muy fascinante cuando lo mencionabas en tu edición y en tus artículos. Y es que la conexión entre lo teatral y lo picaresco —acabamos de hablar del momento de comediante por el que pasa Teresa—, no va en una sola dirección, sino en ambas. Las novelas picarescas están impregnadas de teatro: tienen entremeses incrustados, personajes que desfilan y pueden confundirse con la farándula, como la Calderona, a quien uno puede imaginar bailando la zarabanda para el rey. En suma, puede decirse que lo dramático está completamente integrado en la prosa picaresca. Pero también sucede al revés, y también quería mencionar —no sé si estás de acuerdo— la cantidad de veces que se dan las alusiones a la picaresca en el mundo de la jácara y el entremés. Antes hablaba Rafa de Juan Rana, que tiene varios entremeses; y en uno de ellos Juan Rana es dueño de una venta donde aparecen unos faranduleros que son también medio ladrones. Qué poroso, ¿no?

SA: Y tamboroso. En los márgenes todos, son oficios que definen a los personajes: el cuchillero es cuchillero, el panadero, panadero, el camaretero, camarero; pero todos ellos tienen en común que, además, si pueden, roban. Tremendo, tremendo, pero es así. Yo no estaba allí pero sí me leo todo aquello. Hay un libro de 1646 que no es un libro picaresco. Se llama *Los peligros de Madrid*, donde se van señalando por capítulos las zonas más inseguras de Madrid para los caballeros que visitan la corte, donde es muy probable que les roben las bolsas. En la Calle Mayor, en los baños del Manzanares, en los alrededores de palacio, cuando van a hacer gestiones, en todos esos momentos hay una mujer característica de la zona, experta en las esquinas, en los bordes, en las ventanas, en detectar al incauto, en dónde lleva la bolsa. Todos esos datos se desarrollan a lo largo de diez capítulos, cada uno de los cuales protagonizado por la calle de Madrid y por una pícaro con un nombre alusivo a dicha calle. No son pícaras canó-

nicas, pero son mujeres que están por ahí y despliegan las mismas tretas que las pícaras. No es una narración en primera persona, pero sin duda es un personaje que pululaba por la corte al socaire de dinero y poder, como siempre ha pasado. ¡Y del hambre! Fundamental, fundamental desde *Lázaro de Tormes*. ¡Pobrecito, el más bueno de todos! Es verdad, da mucha ternura leer las cosas que le hacen.

AT: Durante los meses de documentación y montaje de *Malvivir* me decía Yayo, el director —proveniente de un pueblo del norte de Argentina, Curuzú Cuatiá—, que en su pueblo vivió ciertas experiencias que le venían a la memoria al leer y releer estas novelas, y de ahí recordaba también una expresión que se usaba mucho allí, que no sé si habéis escuchado —yo la he escuchado en Colombia—: el “rebusque”. Se refiere a que allí las mujeres son expertas en el rebusque; y ese límite entre lo profesional y lo delictivo, causado por el hambre y la necesidad de buscarse la vida, nos llevó a pensar: «si montas *Malvivir* en el siglo XXI cualquier novela de pícaras, o una recreación, o *El coloquio de los perros* incluso, ¿estás haciendo historia? ¿Estás poniendo un clásico? ¿Estás hablando de una manera desplazada de algo que sucede de forma masiva en el planeta, que forma parte de nuestra tradición y que no por estar en el pasado deja de ser acuciante?». Esas eran las preguntas que como dramaturgo y director nos hacíamos todo el rato, o sea, queríamos lograr que no dejara de estar presente el magma lingüístico, que no dejaran de estar presentes estos personajes, su forma de hablar, su alegría de vivir, pero también que conectase con el presente.

SA: Sí, eso es así; en un momento de crisis como el que estamos atravesando desde hace dos años por lo menos, tendría que haber surgido algún tipo de literatura del hampa o algo parecido, y los grandes autores se han dedicado a hablar de cómo pasaron la pandemia. Por ejemplo, Antonio Muñoz Molina ha escrito un libro precioso que se llama *Volver adónde*, donde cuenta cómo fue su aislamiento junto a su esposa Elvira Lindo. Las consideraciones que él hacía respecto al confinamiento, si se salía o no se salía a aplaudir a los sanitarios. Pero no se habla en ningún momento de otra cosa más que lo mucho que le jorobaba no poder ver a sus familia o a su nietecita, puesto que él no estaba en una situación precaria mi vivía marginalmente, a diferencia de los pícaros; en cuanto lo dejaron salir, cogió su bicicleta y empezó a darse largas vueltas por el Retiro, lo cual era

una cosa que no todo el mundo podía hacer, ni comprar en una frutería estupenda que hay debajo de su casa, de la que nos cuenta lo buenísimo que era el frutero porque le preparaba unas frutas estupendas de postre; quiero decir, en fin, que los momentos de crisis propician una literatura crítica que no hemos visto sobre este aspecto —aunque la hay por otra parte, ¿eh? No digo que no la haya en absoluto—. Los criterios del poder a la hora de establecer normas de comportamiento en un momento crítico como ese no suscitan esa literatura crítica donde un autor tome la mano para hacerse pasar por niño hambriento, ni muchísimo menos.

AT: Claro, en nuestro caso teníamos que buscar el referente, ¿sabes dónde? Estuvimos obsesionados con Piglia y con Bolaño, o sea, claro, porque Yayo decía...

SA: Ya son otros autores.

AT: Claro, como si dijera que cuando encontramos todo ese entorno de la picaresca reflejado, o rebotado —no sé cómo decir— en el mundo contemporáneo, empezamos a mirar esas otras realidades. Y bueno, ahora sí que tenemos que ir terminando.

SA: Nos van a echar.

AT: Nos van a echar de la posada del Potro. También a mí me gustaría comentar —a lo mejor ha aparecido ya este día— la ilusión de estar en un lugar como la posada del Potro, tan cervantino, tan picaresco, en compañía de tantos amigos. Pero sobre todo quiero hacer hincapié en la necesidad de la relación, del amor entre la Filología y la creatividad, entre los actores y los dramaturgos, entre los directores y vosotros, los críticos, porque nos necesitamos mutuamente, de una manera que yo creo cada vez más desesperada en un mundo cada vez más... más bidimensional, en todos los sentidos. Pero también, ya de cara al futuro, insisto en la necesidad de imbuirnos de vuestras lecturas, de vuestra sabiduría, y que vosotros vengáis al teatro.

SA: Los que están ahí, todos están haciendo sus tesis, a ver si aprenden algo y nos lo publican rápido. Que sea obra fresca y reciente, porque tenéis aquí buenos maestros.

AT: Y poco más. Y también agradecer la alusión —disculpad que haga esta pequeña nota— de Rafa Bonilla a lo del burro, ¿vale? Es que es verdad. Empiezo: estoy pensando —y la estrenaremos el año que viene también en el teatro— una dramaturgia en torno al personaje de burro, obra

que seguramente se llame así: *Burro*. Sin duda *El asno de oro* de Apuleyo podría ser uno de los orígenes de este proyecto del que hablo, porque fijaos qué personaje tan picaresco, tan fascinante, tan carnavalesco y tan poliédrico a lo largo de la historia. En esos momentos, estaba dando vueltas, buscando referencias, y de pronto encuentro algo y digo: “¡Mira, hay un colgado que ha hecho un libro sobre zoomaquias! Hay alguien capaz de reunir los textos de peleas entre animales, pero ¿quién será? Un tal Rafa Bonilla». Me compro el libro, me llega a casa y por la tarde, o bueno, no sé si fue esa misma tarde o al día siguiente, me llega un mensaje invitándome a un seminario de picaresca en la escena actual y me pregunto a mí mismo: “¿Y este nombre?”. Y, desde entonces, esto ha sido una historia de amor. Yo no sé si agradeceréte o rebuznar, pero muchísimas gracias por dedicarte a esos seres llamados burros. Ya para otro seminario hablaremos de ellos. Muchísimas gracias, ha sido un gustazo hablar contigo.

SA: Gracias a todos por la invitación y la asistencia tan amable. Yo estoy encantada siempre que vengo a Córdoba.