

CARA Y MÁSCARA DE ÁLVARO TATO

JAVIER HUERTA CALVO

Instituto del Teatro de Madrid (UCM)

«Cree en los maestros y reniega de las escuelas»
(A. Tato: «Parábasis», 2003)

Hace ya bastantes años, más o menos cuando uno andaba *nel mezzo del cammin* profesional, topé con un texto de don Gregorio Marañón que me dio que pensar; tanto, que lo puse al frente de la memoria que debíamos presentar en las oposiciones los aspirantes a cátedra de universidad. Se trataba de una reflexión sobre el oficio de enseñar, que tenía, como casi todas las reflexiones que merecen la pena, un lado positivo y otro menos favorable. El primero concernía al privilegio de transmitir saberes y experiencias a un público que es siempre igual y distinto; el segundo apuntaba al paso irreparable del tiempo y la cada vez mayor distancia de edad que separa al profesor de sus alumnos; una distancia en la que Marañón veía algo dramático. El texto en cuestión pertenece a su magnífico ensayo sobre Amiel:

Enseñar oficialmente, tan a lo largo, es poner cada año en contacto con una generación nueva, abundante y distraída, lo más recogido de nuestra personalidad inmutable y dejar resignadamente que se lo lleven a pedazos. Dar lo mejor nuestro en beneficio de ese monstruo anónimo e inevitablemente ingrato que se llama una promoción. Sentirse envejecer ante un espejo que es cada año más joven y multiplica por eso, a cada nuevo curso, muestra decadencia (Marañón, 1944, p. 80).

Acudo a esta meditación siempre que me las veo, por unas u otras razones, con algún estudiante que ha terminado por sobresalir entre los de su promoción. Es el caso de Álvaro Tato (Madrid, 1978), actor, poeta y dramaturgo, que ha

hecho del teatro y, en particular, del de los Siglos de Oro, una pasión de vida, una forma de estar en el mundo, con una muy feliz consecuencia para la cultura de nuestro tiempo: vindicar a los clásicos, cuando –como denunciara el recién fallecido Nuccio Ordine– «ocupan un lugar cada vez más marginal en las escuelas y universidades» (2013, p. 96); actualizarlos mediante una fórmula que aúna rigor y diversión, con la intención de ganarse a un público joven que por lo general vive de espaldas a la cultura humanista. Así es que esta aproximación a un defensor de los clásicos coincide felizmente con el objeto de este libro homenaje a quien tantas horas ha dedicado al teatro clásico español, el profesor Francisco Domínguez Matito.

Conocí a Álvaro Tato en el curso 1999-2000. Le llevo, pues, más de veinte años. En seguida se me reveló no solo como un alumno excepcional sino también como un inquieto creador, un lector voraz, un letraherido irredento, que jugaba con las palabras al modo de un creacionista redivivo o –si se me permite el oxímoron– de un vanguardista de la tradición, a medio camino entre Gerardo Diego y Rafael Alberti, o sea, revolucionario y conservador a partes iguales. Alego estos ilustres ascendientes en horas bajas para las humanidades y la filología, cuando el culto al presente ciega los valores del pasado; los ciega cuando no los niega, como el pensamiento hoy dominante –vulgo corrección política– que solo ve en la historia motivos para el desprecio y la condena; la *cancelación* (*cancel culture*) que llaman los anglosajones, y que no es lisa y llanamente sino la vuelta a la censura. No se trata de *cancelar* hechos históricos que fueron como fueron –buenos y malos, simples y complejos, como todo en esta vida–, sino además hitos memorables del arte, que secularmente han venido procurando belleza y placer de generación en generación. Volveré más adelante sobre esta cuestión, a la que no debe ser ajena, en mi opinión, un teatro inconformista que se precie.

Compartía Álvaro su amor por la escritura entre la poesía y el teatro. En 2000 obtuvo el Premio de Arte Joven de la Comunidad de Madrid por *Hexateuco*, y el Antonio Carvajal de Poesía Joven por *Libro de Uroboros*, dos poemarios en los que hacía gala de su pericia en la versificadora al tiempo que su interés por la gran literatura de todos los tiempos, de la Biblia a Borges. A estos libros siguieron *Gira* (2011), con el que ganó el Premio Internacional de Poesía Miguel Hernández, y *Vuelavoz* (2017), que tuve el honor de presentar en el Teatro Lara de Madrid¹.

1. El último por el momento de sus poemarios lleva el título de *Año luz*, y mereció el premio Francisco de Quevedo, que concede el Ayuntamiento de Madrid, en 2021. Tato fue promotor también de la antología *Veinticinco poetas españoles jóvenes* (Madrid, Hiperión, 2003).

Hablé en esa presentación de que su autor me parecía una *rara avis* en el panorama literario actual, pues su perfil –sin renegar de tentaciones posmodernas– es el de un escritor clásico, caracterizado –según enseñara Vittore Branca en su obra maestra sobre Boccaccio– por el bifrontismo; esto es, la capacidad de conciliar visiones del mundo diferentes y hasta encontradas: antigua y moderna, popular y culta, cómica y seria, lírica y dramática (Branca, 1975).

De este juego de las dualidades es magnífico ejemplo su poemario *Cara máscara* (premio Hiperión 2007), una rendida ofrenda al mundo del teatro y al teatro del mundo; una suerte de guía amena para viajar por la historia y la intrahistoria dramáticas. Es un viaje en el cual el lector saluda a las criaturas que han ido habitando esa historia de Grecia a nuestros días: Arlequín, Puck, Ariel, Pierrot, Odette, Godot..., y Juan Rana, persona-personaje que no ha dejado de acompañar el trayecto farandulero de Tato, hasta convertirse en gozosa sombra de su yo:

Todos fingen lo que son
en el Corral de Comedias:
los mosqueteros, galanes,
los bravucones, doncellas,
los leguleyos, graciosos;
las mozas de la cazuela
se fingen primeras damas
y sus amas alcahuetas.
[...]
Hasta los cómicos fingen
ser cómicos, siendo meras
ilusiones, espejismos,
copias de antiguas leyendas.
[...]
Y sólo yo ser no finjo
y soy Juan Rana de veras,
y el tablado del Corral
mi sola casa y hacienda.
Y si después de esta farsa
queda grabado en mi estela
Aquí yace Cosme Pérez,
el gracioso de comedias,
será que Dios también finge
su mentira verdadera.
(Tato, 2007: 25-26)

En la segunda sección del libro dan la cara los cooperantes de la cosa escénica: el arquitecto, el dramaturgo, el actor, los figurantes, el director, el iluminador, el espectador... No falta ningún cooperador del hecho teatral, de suerte que el poemario puede leerse como un tratado de semiótica en toda regla, pero sin el lastre de la erudición. Cara y cruz del arte dramático donde a la ligereza de Juan Rana se suma la gravedad de don Pedro Calderón, como sucede en el poema dedicado al autor o dramaturgo:

Mi cuerpo es mi palabra,
y mi palabra hace,
igual que Dios, la luz
y sombra. Mi palabra
crea en silencio un ser
hecho de voz y otro
de voz distinta y otro
que soy yo entre las voces:
el dios ausente, el Ángel
caído desde el cielo de la vida.
(Tato, 2007, p. 38)

Por último, la tercera sección del libro, «Mascarada», se articula en forma de íntimo drama en cinco actos. En él la Máscara dialoga con el Espejo, el Cuerpo con la Palabra... Bello en extremo su corolario, que recuerda el final de *El público*, el drama más calderoniano de Lorca, con una lenta nevada de máscaras –allí de guantes blancos, luego copos de nieve– sobre el escenario:

Bajo los focos altos que titilan
por el telar negro del cielo
nievan máscaras lentas,
cubren la embocadura de la noche,
larga leche de luz para los ojos secos
tras el cristal de mi antifaz de sombra.
(Tato, 2007, p. 73)

En todos estos poemas vemos a un escritor comprometido –sé que me repito, mas adrede– con la tradición; comprometido y a la vez enamorado. A propósito de la recopilación que de los cantes flamencos del misterioso cantaor *Zarzas* hizo nuestro autor en 2015, evoqué en la mencionada presentación de *Vuelavoz* a Juan de Mairena, más que un modelo un espejo en el que debiera mirarse tanto lírico a la violeta y dramaturgo adánico como abunda en la actualidad: «Pensad que escribís en una lengua madura, repleta de folklore, de saber popular, y que ese fue el barro santo de donde sacó Cervantes la creación literaria más original

de todos los tiempos» (Machado, 1936: 84). El heterónimo de don Antonio, al fin y a la postre buen hijo de *Demófilo*, sabía de lo que hablaba, y el consejo ha sido santo y seña para todo lo que Tato ha ido urdiendo –desde la página o entre bambalinas– en este casi cuarto de siglo.

Mas hora es ya de pasar de las musas egocéntricas al tablado, recordando lo que otro grande del pasado siglo, Albert Camus, dijera acerca del teatro como la actividad artística que más le satisfacía por la naturaleza *solidaria* que implicaba su proceso creativo frente a la *solitaria* propia de la escritura. El teatro, sí, como hecho colectivo, reunión de voluntades diversas, paradigma del *polifonismo* sobre el que teorizara el pensador ruso Mijaíl Bajtín, por más que él no concediera ningún crédito al teatro en ese orden. Quiero decir que el nombre de Álvaro Tato va unido indisociablemente al de Ron Lalá, una de las compañías que ha gozado de mayor aceptación popular en los últimos tiempos. Y Ron Lalá, precisamente, se gestó en aquellos años universitarios de epifanía.

A las puertas del cuarto centenario del nacimiento de Calderón de la Barca, mi alumno pensó que la mejor manera de celebrar la efeméride era representando una serie de entremeses y jácara del autor de *La vida es sueño*. La compañía se llamaba Trujimán. El título de la función ya era de por sí provocador: *Folla a Calderón*. Los más profanos acudieron al viejo paraninfo de la Facultad de Filosofía y Letras –lugar de la representación– pensando en lo peor, o en lo mejor, según se mire. En cambio, los más versados sabían que lo de *folla* no era verbo de obscena significación sino castizo sustantivo para designar una representación compuesta de loas, entremeses, jácara, bailes y mojigangas. Hoy el Diccionario académico la define como una «diversión teatral compuesta de varios pasos de comedia inconexos, mezclados con otros de música», pero olvida el étimo que relaciona este modo dramático con la locura, tan merecedora de encomio, según el sabio de Róterdam. *Folla* es, en efecto, palabra hermana de *folia*, y ambas provienen del latín *fol-follis*, que ha dado el inglés *foolly* y *fool*, nombre con el que se designa al bufón de los dramas shakespearianos, o el francés *folie*, de donde el *fol* o bobo de las farsas, el italiano *folia*, etcétera. El caso es que aquellos trujimanes de la Complutense empezaban a practicar una afición que no han abandonado hasta el día de hoy, la de jugar con el doble y hasta con el triple sentido que las palabras pueden adquirir cuando se las reúne en sintagmas sorprendidos: *Mi misterio del interior*, *Mundo y final*, *Time al tiempo*, *Villa y Marte*.

La calderoniana *folla* se iniciaba con la «Carta a una dama», romance escrito en «cómicó estilo» al que por entonces yo había atendido en una somera aproxi-

teatro = palabra + música + humor (fiesta)

Obsérvese que ninguno de esos elementos faltaba en la fiesta teatral del Siglo de Oro, que hacía posible lo imposible: el disfrute de los teológicamente tan sesudos autos sacramentales por parte del vulgo gracias al concurso de las piezas breves. Tómese, pues, como modelo de Ron Lalá el de la fiesta teatral y no el del teatro musical, género hoy sometido a mil y una adulteraciones y cuyo propósito comercial nada tiene que ver con la admirable aventura de nuestros cómicos.

Aunque está presente en casi todas las obras de Tato, en *Siglo de Oro, siglo de ahora* el verso es fundamental. El texto es un alarde de las formas métricas que caracterizan nuestro teatro clásico: romances, redondillas, pareados, décimas, silvas, octavas... Resulta así un verso «popular, ingeniosísimo y jocoso, de inusual brillantez» (Villán, 2012). En cierta manera no hace falta ser un filólogo lumbreras para apercibirse de que *Folia* lleva implícito un homenaje al mundo a la Comedia. No importa que el homenaje sea en clave de coña y que aboque a la parodia, pues toda buena parodia rinde homenaje de admiración al texto parodiado: así el *Quijote* a los libros de caballerías, o *La venganza de don Mendo* respecto del teatro clásico y romántico.

Y, en fin, el tercer ingrediente de la fórmula ronlalera es el humor, la risa. En realidad, la combinación de música y palabra no puede derivar en un mejor efecto. Es una risa encaminada a la crítica social y política del complicado entorno en que nos movemos. Pienso sinceramente que es la risa la única arma que puede destruir la estulticia actual en forma de cancelaciones, censuras, prohibiciones y experimentos neolingüísticos que dan la razón a las profecías de George Orwell en 1984. No es extraño que, en su importante ensayo sobre la corrección política y la posverdad, Darío Villanueva (2021) aduzca a menudo *El retablo de las maravillas*, en tanto teatro debelador de las mentiras e hipocresías de una sociedad enferma. No conozco más aguzada sátira del embrollo del euro y de la Eurozona en que se ha convertido nuestro viejo continente, antes llamado Europa, que la contenida en la *Jácara sacramental de la partida final*; una partida en la que contienden «los nombres son transparentes» Don Parné, el general Peleón, doña Justina y don Sexote. De igual modo, el intermedio titulado *Discurso*, en que las voces de un Político actual y el Político del Siglo de Oro se van superponiendo y entremezclando para enseñarnos que las corruptelas de hoy son las de ayer, y es que «como advertía Javier Villán» Tato y los ronlaleros son «referente del mejor teatro satírico, político y jocoso de la escena española» (2012).

Álvaro Tato y Ron Lalá «tanto montan, montan tanto» tienen la convicción de que el teatro es una fiesta que cuanto más compartan mejor. Al igual que sus

colegas del siglo XVII, saben que al público hay que meterle en la olla del espectáculo desde un principio. El de entonces «ese vulgo al que tanto mima Lope en su *Arte nuevo*» era bastante levantisco y revoltoso. El de ahora es un público que, por regla general, entra en los teatros frío, indiferente, apático, entontecido o alelado «que es cosa bien distinta a enloquecido» por las imágenes de la televisión basura o de internet. El procedimiento de captarlo para la causa es, empero, el mismo de siempre. Los diez minutos primeros de la obra son esenciales. Nuestros poetas dramáticos lo sabían. De ahí que muchas de nuestras mejores obras comiencen ya *in medias res*, con una acción que impacta al público: *El perro del hortelano*, *El castigo sin venganza*, *El burlador de Sevilla*... Esto en cuanto a la comedia por dentro, pero toda comedia iba inserta en la representación que «como ya se ha dicho» daban en llamar fiesta: los compases musicales de los inicios eran fundamentales para ganar la atención de un público ruidoso y gamberro. No es preciso invocar el nombre de Nietzsche para valorar, como es debido, la impronta dionisiaca que la música tenía y sigue teniendo en la representación teatral; dionisiaca y hasta diabólica, pues que los bailes del Siglo de Oro, como la zarabanda, el zambapalo, el *dello me pesa* o el famoso *escarramán*, entre otros muchos, se engendraron en el infierno, según la apreciación del Barbero cervantino de *La cueva de Salamanca*. En este sentido hay que ponderar la variada música de los espectáculos ronlaleros, sin ir más lejos de la *Folia* que comentamos, donde se alternan tanguillos de carnaval con flamenco en sus palos más variados junto a rumbas, pasodobles y melodías rockeras.

Pero la música no ahoga nunca la palabra, ni mucho menos. Ron Lalá la entiende «frente a ciertas corrientes posdramáticas» como fundamental e imprescindible en la ceremonia teatral. En tiempos en que el vocabulario de la mayoría de los españoles es de una indigencia insuperable, la poética ronlalera reivindica la riqueza del castellano y sacraliza el teatro como el verdadero templo de la palabra, cumpliendo, sin duda, una de las funciones más provechosas que en la sociedad actual puede tener. Pero la palabra dramática va mucho más allá de la que se vehicula a través de otras formas literarias. Acompañada con el gesto y potenciada por el cuerpo, adquiere en el escenario un relieve inusitado. ¿Quién dijo aquello «seguro que algún semiótico aburrido» de que el espectador no tiene nada que decir en la representación? Ron Lalá consigue que el público se explique y se implique en el espectáculo. Véase, por caso, la desternillante escena en *Folia* de las rimas en eco, donde son los espectadores quienes crean las respuestas que espera el desesperado amante a punto de precipitarse al vacío. Juego, sí, sin duda alguna, pero juego en el sentido más profundo del término, aquel que hace de cada espectador un *homo ludens*, en la sabia caracterización de Huizinga. Por otro lado, el juego verbal es uno de los recursos más serios y dignos de la literatura. Jugar con las palabras, exprimirles todo su jugo fónico y semántico es enriquecer

el lenguaje, al dar cuenta de todas sus capacidades expresivas, y esto lo han sabido desde Rabelais y Quevedo a Joyce y Cabrera Infante. La peña rnlalera domina el cheli posmoderno, en buena parte una consecuencia de la jerga de germanía de los Siglos de Oro. Por eso, junto a palabras de tanto sabor áureo como *leguleyos*, *bravucones*, *picapleitos*, *alcabuetas*, *galenos*, *jaques*, *galanes*, *meretrices*, *doncellas* etc., encontramos otras muy de ahora como *capullos*, *birra*, *petas*, *pasta*, *chorradas*, *anfeta*, *curro*, *parné*, *manolas*...

Como decía, y sin quitar mérito alguno a la creación colectiva de Ron Lalá, el sabor y el saber de la palabra son atributos de Álvaro Tato. Alguien, con mayor conocimiento de causa del que escribe, aventuró hace tiempo, esta poética:

Para Álvaro la poesía es un teatro de palabras, palabras como ceremonias o fiestas, ritos o farsas, cantos o cuentos o cantes.

Lenguaje que sucede, idioma que ocurre frente a los otros, nosotros, lector, público, enemigo, espejo.

La fórmula de la folla o folía es la que está detrás de todos los espectáculos de Ron Lalá, aunque aquí solo repare en los de factura clásico. La *Cervantina* que presentaron en la Compañía Naciona (2016) es una folla que integran fragmentos de novelas ejemplares –*El celoso extremeño*, *El coloquio de los perros*, *Rinconete y Cortadillo*, *El licenciado Vidriera*–, entremeses –*El retablo de las maravillas*, *El viejo celoso*, el atribuido de *El hospital de los podridos*–, amén de *La Galatea*, el *Viaje del Parnaso* y el *Persiles*. Una muestra del paradigmático bifrontismo de Cervantes, abillantado –como indicaba Marcos Ordóñez (2016) en su crítica del estreno– por «el ingenio versificador de Álvaro Tato». Al igual que en la propia *Folia*, no falta el paralelo pedagógico, de suerte que la función «parece una edición crítica de Clásicos Castalia, pero desprendida de sus aburrimientos sustanciales» (S. Fernández, 2016). Así es que entiéndaseme bien. La pedagogía es una de las lacras del sistema educativo español y acaso internacional. Las imposiciones de los pedagogos, elevados al máximo poder por los gobiernos de turno, están arruinando la enseñanza en su sentido más tradicional, o sea, humanístico. Pero eso no quiere decir que lo didáctico sea malo *per se*. Con unas carencias culturales cada vez más pronunciadas, es menester que los propios creadores, como Tato, sepan guiar a los espectadores por uno de los universos imaginarios más ricos de la literatura universal, como lo es el cervantino.

De la anterior contribución de Tato / Ron Lalá, *En un lugar del Quijote* (2013), puede decirse otro tanto. Sobre la teatralidad de *El Quijote* se ha escrito *ad nauseam*, pero las innumerables escenificaciones que se han hecho desde el XVIII

hasta hoy dejan, por lo general, mucho que desear. Tan interiorizadas tiene el imaginario colectivo las figuras de don Quijote y Sancho, que, cuando los vemos en escena, no semejan sino caricaturas que poco tienen que ver con el original. Esta versión era otra cosa, como muy bien ha analizado Héctor Urzáiz (2014), cuyas apreciaciones elogiosas comparto al ciento por ciento con él y otros críticos, como Javier Villán (2013), para quien los rnlaleros presentaban un Quijote «esencial», pues que conseguían el milagro de hacer que una obra destinada en principio al público infantil fuera también disfrutada por los mayores³.

En 2020 Ron Lalá y Tato homenajean en la CNTC al más célebre y versátil comediante del siglo XVII: Cosme Pérez, el carismático *Juan Rana*, emblema de la risa áurea, protagonista de más de sesenta entremeses, jácaras y mojigangas de los grandes y menos grandes poetas: Quiñones de Benavente, Jerónimo de Cáncer, Agustín Moreto, Antonio de Solís, Pedro Calderón de la Barca... Del mejor conocimiento de esta fascinante figura es culpable la buena filología. No cabe duda de que la tesis doctoral de Francisco José Sáez, *Juan Rana y el teatro cómico breve del siglo XVII* (2005), ha contribuido a la difusión de este actor / personaje, al que cabe considerar un Charlot *avant la lettre*. En definitiva, aquel Juan Rana del paraninfo de Filosofía con el que Tato inauguraba el siglo XXI reaparecía veinte años después en estas *Andanzas y entremeses de Juan Rana*, para dar una exhibición de «humor libre», exenta de pretensiones, sin ese «ridículo propósito

3. En 2018 escribí para un monográfico de *Cuadernos de Teatro Clásico*, coordinado por Álvaro Tato, una «Memoria breve de la risa», de la que extraigo este fragmento sobre *El Quijote* de Ron Lalá: «*El Quijote* es quizá la asignatura más pendiente del sistema educativo español, hoy en manos de esa casta infame de los pedagogos, que ya en su tiempo mereció un buen rapapolvo de la Locura erasmiana. Bien enseñado y mejor leído, *El Quijote* podría rendir incluso un servicio político impagable a la desnortada España de nuestros días, pues que la aventura del héroe, su tan integrador itinerario por el paisaje nacional, su visión del mundo tan compleja y completa, serviría sin duda para unir y vertebrar un país donde el catetismo regionalista se ha disparado de forma alarmante. El cronista no está proponiendo la inclusión de *El Quijote* como lectura obligatoria –horrible concepto– en los programas (eso ya se hizo en otras épocas y son sabidos sus nefastos resultados), no; lo que se propone es una enseñanza del libro que no produzca deserciones de lectores sino todo lo contrario: incitaciones y estímulos para que en el futuro los más jóvenes vuelvan a él. Y en ese objetivo la risa cervantina puede desempeñar un papel decisivo. De otro modo dicho, enseñarlo no solamente desde el sentimiento trágico que preconizaba Unamuno, sino en toda su plenitud, y también, por supuesto, en su dimensión festiva. Lo hizo para el gran público la serie televisiva de Manuel Gutiérrez Aragón, y lo ha hecho recientemente para todos los públicos la compañía Ron Lalá con su hondo y al tiempo chispeante espectáculo *En un lugar del Quijote*. Confío en que los muchos adolescentes que pudieron ver la función se acerquen algún día al libro. Pudiera ser ese el modo en que los españoles se miren en su espejo, para reconocerse en su grandeza y enorgullecerse de habitar la misma patria de don Quijote, que no es otra que la lengua española» (Huerta Calvo, 2018, p. 379).

que tanto abunda hoy en otras aproximaciones a nuestros clásicos que no pasan de ser ejercicios encargados de fatuidad y egolatría» (Losáñez, 2020).

Ya sin la compañía de Ron Lalá, aunque siempre a la sombra protectora de Yayo Cáceres, Álvaro Tato ha estrenado en 2022 *Vive Molière*, título que de nuevo admite una doble lectura: un vitor al genio del gran comediógrafo, al que no doblegaron presiones y correcciones políticas de su tiempo, y una confirmación de su perenne vitalidad. Es también un Molière esencial el que, entre burlas y veras, se nos ofrece mediante una sucesión de fragmentos de *El avaro*, *Las preciosas ridículas* —¡cuántas no hay en esta hora, acaso más cursis que aquellas!—, *El cornudo imaginario*, *El burgués gentilbombre*, *La escuela de las mujeres*, *Don Juan*, *El misántropo*, *La improvisación de Versalles*, *Tartufo*, *El enfermo imaginario*... En esta su indagación por el universo molieresco, me place imaginar a Tato descubriendo facetas insólitas del genio y reconociéndose en otras derivadas de su mester de comediógrafo y comediante; una suerte de fusión al cabo de los siglos entre el maestro y el discípulo aventajado que lo contempla con arrobo y sin cancelaciones que valgan. Con la complicidad del que se siente más cerca de él que de sus sacrosantos colegas Corneille y Racine, les hace decir a sus *complementarios* Dato y Mito:

DATO	Tened por cosa segura que con Racine o Corneille la tragedia, <i>mademoiselle</i> , os llevará a la locura.
MITO	Padeceréis cada día terremotos de pasiones, volcanes de lagrimones...
DATO	... Citas de mitología...
MITO	... Llantos de aciagos destinos, cataratas de lamentos, ayes a los cuatro vientos en versos alejandrinos...

(Tato, 2022: 18)

La desbordante creatividad de Tato no se saciaba con su trabajo —dramatúrgicamente decisivo, como se ha visto— en Ron Lalá. Para Asier Etxeandía escribió el monólogo *El intérprete* (2013). Con Daniel Eusse y Rodrigo Poison presentó el provocativo diálogo *Mujeros* (2013), y con Bruno Silva y Aure Sánchez, *Asesinos* (2014). En 2016, estrena *Comedia multimedia*, en la que se pone en solfa desde el uso de las redes al cibersexo. Un año después, *Zarzuela en danza*, una

reivindicación más de un género tan arraigado en la idiosincrasia española. De 2017 es también su homenaje flamenco, con la compañía de Rafaela Carrasco, a las escritoras y autoras del Siglo de Oro: Teresa de Jesús, María de Zayas, María Calderón, sor Juana Inés de la Cruz.

Mayor relación con el tema de este artículo tiene *Ojos de agua* (2014), en que Tato resucitaba a Celestina, sobreviviente en un convento de las cuchilladas de Sempronio. Interpretó al personaje femenino más fascinante de nuestra historia teatral Charo López. La puta vieja va hilando sus soliloquios entre las apariciones fantasmales de Pármeno y las intervenciones del resto de personajes a los que ella misma da voz. Lo mismo que ocurría con la humanización del Don Quijote y Sancho, sucede aquí con Celestina, cuya sombra se yergue fascinante para emocionar al fin de la función a los espectadores:

De nada me arrepiento y solo me pesa morir sola por haber vivido libre. ¡Dejad la tristeza! ¡Nada de lágrimas! Enterradme en el huerto bajo un almendro, barred la puerta y regad la calle para que todos vean que habéis desterrado el dolor. Cuando me echéis de menos, leedme. Leed *La Celestina*. Allí os espero, entre mis páginas; allí siempre nos volveremos a encontrar. Y no digo más, que se me hinchan los ojos de agua. (Tato, 2018, p. 98).

Tato vuelve al protagonismo femenino de la literatura española con una de sus últimas y más aplaudidas creaciones: *Malvivir* (2022). Dos formidables actrices como Aitana Sánchez Gijón y Marta Poveda mantenían un duelo fascinante en escena dando cuerpo a varias pícaras salidas de *La hija de Celestina*, de Salas Barbadillo; *La niña de los embustes*, de Castillo Solórzano, *La pícara Justina*, de López de Úbeda, y de otros textos de Quevedo y Mateo Alemán. Todo bien hilvanado —una vez más en clave de folla— gracias a las canciones de un juglar, interpretado por el músico Bruno Tambascio. Viaje a la España más oscura de los Siglos de Oro, a la existencia sórdida y desgraciada de estas heroínas de la briba, sufridoras de un malvivir que, sin embargo, es vida para gozarla, como dice una de ellas en el momento del parto:

Empuja, madre, empuja, que me muero por vivir,
que quiero que des a luz dentro del agua.
Empuja, madre, empuja, que me muero por vivir,
que el río es como una cuna que rueda y pasa.
Y aunque me llamen pícara, perdida, pelandusca y parlanchina
canto seré que rodará sin fin.
(Tato, 2022, p. 16)

Tan abducido está Álvaro Tato por nuestro teatro clásico, que no ha podido escapar a la tentación de escribir una posmoderna comedia de capa y espada, con

sus tres jornadas, su elenco de dama, galán, gracioso, criada y otros, y sus metros y estrofas típicos: *Todas hieren y una mata* (2019). De nuevo el dramaturgo crea un personaje que sirva de guía, Alba, una profesora tan didáctica como lúdica, y vaya explicando al respetable lo que era una comedia de aquel tiempo:

Os decía que algún imitador de Lope pudo escribir esta misteriosa pieza de la que solo nos ha llegado la primera jornada, es decir, un tercio de una obra que no aparece mencionada en ningún documento de la época. Por eso podemos considerar que hoy es el estreno absoluto de una comedia que lleva cuatrocientos años esperando a sus espectadores. (Tato, 2019, p. 14)

Como un «descacharrante regreso al Barroco» calificaba Javier Villán (2019) *Todas hieren y una mata*, pieza de nuevo escindida entre lo burlesco de la parodia y lo que de serio y de profunda admiración al género parodiado lleva toda parodia:

PICO ¿No es normal hablar en verso?
ALBA Solo en el Siglo de Oro,
cuando por todo el país
se alzaron sobre las tablas
esos versos con que hablas...
(Tato, 2019: 47)

Un último apartado de este artículo debe ir dedicado al Tato adaptador o versionista de clásicos. De la mano de Helena Pimenta llevó a cabo nada menos que los arreglos de *El alcalde de Zalamea*, *El perro del hortelano* y *El castigo sin venganza*. Son sabidas las polémicas que acarrea el asunto de enmendarles la plana a Lope o Calderón. Ríos de tinta y, a veces, discusiones encendidas, han provocado adaptaciones no siempre felices, tal vez porque no se ejecutaron desde el amor que este trabajo requiere. Me conformaré con resumir un conciso artículo de Tato en un decálogo que debería seguir todo adaptador que se precie:

1. Acordar la dramaturgia de la obra con el director de escena, definiendo tramas, identificando situaciones, desarrollando personajes y analizando temas.
2. Cotejar las ediciones existentes del texto, a fin de hallar la más fiel y rigurosa.
3. Informarse concienzudamente sobre el texto y el contexto, leyendo estudios históricos y críticos.

4. Consultar otras versiones de la misma obra y visionar, si es posible, puestas en escena anteriores.
5. Cortar, recortar y retocar, en busca del equilibrio entre la fidelidad al original y la comprensión del espectador actual.
6. Eliminar lo anecdótico y circunstancial, sin interés para la sensibilidad actual, e intervenir lo menos posible en lo más necesario.
7. Enlazar filología y artes escénicas, cuidando en extremo la lengua, para adaptarla a los códigos de hoy y que no se produzca merma de sentido.
8. Observar escrupulosamente las leyes de la versificación, para que el texto suene con la musicalidad y armonía con la que fue concebido.
9. Participar en los ensayos, asesorando al elenco y al equipo artístico para despejar dudas, sugerir caminos y aportar soluciones.
10. Aprender a renunciar, ser el escudero invisible del autor, su representante leal al cabo de los siglos.

Estos diez preceptos se reúnen en uno: «Restaurar el texto con respeto pero sin reverencia». Como «escudero invisible del autor» define Tato a quien se aventura en arreglar para el hoy un texto de hace tantos años.

Datan estas adaptaciones de Tato de su etapa como colaborador en la CNTC, al lado de Helena Pimenta. Es un lugar al que un día espero y deseo que vuelva, pues Lope y Calderón lo quieren, pero lo quieren también los más menesterosos de cultura clásica, los más necesitados de salir del pequeño mundo virtual para entrar en el gran mundo del teatro, es decir, los jóvenes. Ha escrito Yayo Cáceres: «En estos tiempos de pantallas, juegos virtuales, cine en 3D y redes sociales, el mayor desafío es volver a la raíz del teatro. Al juego en su más pura definición» (Cáceres, 2019, p. 9).

Es probable que haya sido la mía una aproximación más apologética que crítica al actor, poeta y dramaturgo y también —*malgré lui*— filólogo Álvaro Tato, mi alumno de aquel curso 1999-2000. Tal vez ello se deba a que, definitivamente, no comparto del todo el dramatismo con el que Gregorio Marañón interpretaba la vida del profesor, para quien el éxito de uno de sus alumnos más queridos es siempre el final brillante de una comedia y no de un drama. Por eso nada mejor que terminar este artículo con un soneto de Tato, que remeda el bellissimo de Lope sobre qué cosa sea el amor, aunque en este caso sea el amor a los clásicos:

Despertarse, soñar, estar contento,
triste, feliz, eufórico, doliente,

danzante, quieto, gélido, caliente,
lúcido, alucinado, turbulento,
viajar entre la risa y el lamento,
confundir el ayer con el presente,
comprender lo que el otro piensa y siente,
hacer de cuatro siglos un momento,
andar siempre con alas en los pies,
creer que el mundo en un soneto cabe,
volver el tiempo entero del revés,
cumplir un sueño y no querer que acabe,
vivir miles de vidas. Esto es
un clásico. Quien lo probó lo sabe.

BIBLIOGRAFÍA

- Ayanz, Miguel, «Entremeses en versos ronlasílabos», *La Razón* (12-X), 2012.
Branca, Vittore, *Bocacio y su época*, trad. Luis Pancorbo, Madrid, Alianza, 1975.
Cáceres, Yayo, «Viaje a la raíz», en Tato, 2019, pp. 9-10.
Doncel, Diego, «Un Molière para el gran público», *ABC* (XII), 2022.
Fernández, Saúl, «Cervantina», *La Nueva España* (9-IV), 2016.
García Garzón, Juan Ignacio, «Versos y reversos», *ABC* (3-XI), 2012.
— «Ancho es Cervantes», *ABC* (27-XII), 2013.
— «Ojos de agua. La lozana alcahueta», *ABC* (27-IV), 2015.
Huerta Calvo, Javier, «Calderón de la Barca, poeta», *VII Encuentro con la poesía* (Cádiz, Fundación Rafael Alberti), 2000, pp. 211-231.
— «Con Ron de risa y Lalá de locura», en Ron Lalá, 2012, pp. 5-12.
— «Memoria breve de la risa», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 33, 2018, pp. 353-384.
Losáñez, Raúl, «Descacharrante regreso al Barroco», *La Razón* (15-II), 2019.
— «¡Viva el humor libre!», *La Razón* (25-X), 2022.
— «De pícaras a juglares», *La Razón* (V), 2022.
Machado, Antonio: *Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo*, ed. José M. Valverde, Madrid, Castalia, 1971.
Marañón, Gregorio, *Amiel*, introducción de Juan Rof Carballo, Madrid, Espasa Calpe, 1995, 15ª ed.
Ordóñez, Marcos, «Reabrazando el ronlalismo», *Babelia* (4-I), 2014.
— «Versiones y diversiones», *Babelia* (15-II), 2016.
Ron Lalá, *Siglo de Oro, siglo de ahora (Folia)*, Madrid, Ediciones del Orto / ITEM, 2012.

- Sáez Raposo, Francisco José, *Juan Rana y el teatro cómico breve del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005.
Tato, Álvaro, *Hexateuco*, Madrid, Visor, 2000a.
— *Libro de Uroboros*, Madrid, Hiperión, 2000b.
— (ed.), *Veinticinco poetas españoles jóvenes*, Madrid, Hiperión, 2003.
— *Cara máscara*, Madrid, Hiperión, 2007.
— *Gira*, Madrid, Hiperión, 2011.
— *Zarzas. Coplas flamencas reunidas*, Madrid, Hiperión, 2015.
— *Vuelavoz*, Madrid, Hiperión, 2017.
— *Siete otras vidas*, Madrid, Antígona, 2018a.
— (dir.) *¡Linda burla! La risa en el teatro clásico*, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 33, 2018b.
— *Todas hieren y una mata*, Madrid, Antígona, 2019.
— *Malvivir. Basado en novelas de pícaras del Siglo de Oro*, Madrid, Antígona, 2022a.
— *Vive Molière*, Madrid, Antígona, 2022b.
Urzáiz, Héctor, «En un lugar del verso: el Quijote de Ron Lalá», *Don Galán*, 5, 2014. <https://www.teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum5/analisis.php?vol=5&doc=5_1>.
Villán, Javier, «Carcajadas y terapia», *El Mundo* (X), 2012a.
— «Un Quijote ronladero y esencial», *El Mundo* (XII), 2013.
— «Luces del teatro satírico y político», *Artez* (XI), 2015a.
— «Retablo de vírgenes y putas», *El Mundo* (29-III), 2015b.
Villanueva, Darío, *Morderse la lengua. Corrección política y posverdad*, Madrid, Espasa Calpe, 2021.