

## LUIS RIAZA: ESCRIBIR LA MUERTE DEL TEATRO

**Pedro RUIZ PÉREZ**

Universidad de Córdoba

Una llamada “normalización” fue reclamada ética y estéticamente tras la muerte de Franco y la transición democrática como una forma de suturar la brecha representada por la dictadura, de recuperar el ritmo de la historia y el tono del entorno europeo y de devolver a la cultura un lugar en la vida civil, precariamente sacrificado en tiempos de silencio por la urgencia de la lucha por las libertades. El final de la censura política directa y la recuperación de temas preteridos a lo largo de la “larga noche de piedra” debía venir acompañada, según estos planteamientos, por un carácter más directo de la lengua literaria para tratar dichos temas, tras un período de oblicuidad como clave posibilista frente a la censura, pero también de una extensión de la vanguardia en la década de los setenta, la que asistió en nuestro país a la desaparición física del dictador. Si en la poesía este movimiento tuvo una repercusión evidente y explícitamente formalizada, con la ascensión de la poesía de la experiencia como estética dominante frente a la anterior poética novísima<sup>1</sup>, el carácter del género y de su transmisión no supuso, como el tiempo acabaría por demostrar, el final de las otras corrientes ni el silencio de sus cultivadores, como la rica floración de líneas estéticas en el cambio de milenio se ha encargado de demostrar. De muy distinta entidad y trascendencia fue el impacto en la escritura dramática, y sobre todo en el teatro, de la manifestación de esta tendencia “normalizadora” en la parte que le tocaba, ya que, condicionado por unas más complejas y costosas estructuras de transmisión, en este ámbito el desplazamiento se convirtió en verdadera hecatombe, quedando suprimida toda posibilidad de alternativa, como aún sufrimos en la actualidad, cuando musicales, adaptaciones y reposiciones llenan las carteleras; las instituciones cuentan con un local

---

<sup>1</sup> Una teorización de la práctica poética y una justificación del proyecto normalizador encuentran lugar destacado y emblemático en los ensayos de Luis García Montero, recogidos en volúmenes como *Confesiones poéticas* (Diputación de Granada, 1993) o *Aguas territoriales* (Valencia, Pre-Textos, 1996).

escénico, pero la programación teatral ha quedado quién sabe si definitivamente en estado de raquistismo.

El cambio de discurso estilístico coincidió en nuestro caso con una institucionalización de las tablas y, en muchos casos, de sus gestores y actores. El dinero público saturó el mercado y, mientras imponía un nivel de producción inalcanzable para el teatro independiente y renovador, se plegaba a una planificación política también empeñada en los inicios de la década en un proceso de “normalización”. El acceso a las tablas quedaba de este modo bloqueado para la teatralidad y los autores que procedían de una época marcada por el teatro independiente, su forma de relación con la producción, la difusión y la recepción de los espectáculos, la temática de los tiempos de opresión y un lenguaje marcado por la búsqueda y la experimentación. La generación de la “nueva sentimentalidad” tuvo su equivalente en el plano teatral en la llamada “generación del 82”<sup>2</sup>, pero sus predecesores no corrieron la misma suerte que la de quienes en otros géneros necesitaban de estructuras e infraestructuras más simples y económicas para su pervivencia. Una pequeña editorial podía sobrevivir junto al servicio de publicaciones de la gran institución; la edición de los 500 ejemplares habituales de un poemario era infinitamente menos costosa que cualquier producción escénica; y el lector de poesía podía convivir con el consumidor de *best-sellers* o espectáculos de éxito. Por el contrario, el público teatral no podía mantener (o así se consideró) los antiguos usos ante la hegemonía del teatro institucionalizado, en cuya perversión la búsqueda de prestigio se tradujo en el olvido y el silencio para los autores vivos, justo cuando el “nuevo teatro español” alcanzaba un nivel de decantación y desarrollo como para permitir la floración de figuras destacadas y de una alta dimensión estética y teatral; sin embargo, tras un cierto brillo, convertido en flor de un día, esos creadores quedaban alejados de la cartelera, reconducidos a otras facetas de la producción escénica, a diferentes géneros de escritura o, sencilla y drásticamente, al silencio, al menos en su repercusión pública.

Éste es el caso de tres dramaturgos mayores procedentes de los años sesenta y setenta, como Nieva, Romero Esteo y Riaza<sup>3</sup>, en muchos de cuyos textos podemos apreciar el reflejo estético y teatral de esta tendencia, ahondando en una dimensión metadramática o metateatral propia de los grandes textos, al mismo tiempo que

---

<sup>2</sup> Así la denomina Ignacio Amestoy Egiguren, “La literatura dramática española en la encrucijada de la posmodernidad”, *Ínsula*, 601-602 (1997), pp. 3-5; véase *infra*.

<sup>3</sup> Los tres autores quedan ya reunidos en las páginas tempranas e influyentes de la *Historia del teatro español siglo XX*, de Francisco Ruiz Ramón (Madrid, Cátedra, 1975); el mismo crítico ha insistido en otras ocasiones en la relevancia de la dramaturgia de Riaza, poniéndola al nivel de los dos grandes referentes del teatro español de la centuria, Valle Inclán y Lora: “Evolución del texto dramático contemporáneo: tres paradigmas”, *Boletín de la Fundación Juan March*, 191 (1989), pp. 3-16.

formalizan, desde una situación concreta, la reflexión que sobre un “final de partida” caracteriza al teatro mayor europeo a lo largo del siglo XX. La circunstancia de la transición española y su repercusión en la relación de estos dramaturgos con los escenarios pudo servir de detonante o proporcionar una clave anecdótica para el ahondamiento en un discurso que se caracteriza por tomar al teatro como objeto, someterlo a una profunda puesta en cuestión y reflexionar (como pensamiento y como reflejo) sobre su final, con la melancolía y los fulgores propios de cualquier imagen crepuscular. La circunstancia, sin embargo, sólo alcanza verdadera repercusión al caer en terreno abonado.

\* \* \* \*

Nos acercamos a un caso paradigmático. La dramaturgia de Luis Riaza se caracteriza desde sus inicios, en los más representativos entornos del teatro independiente, por la incorporación de muñecos y máscaras como elementos a la vez teatrales y dramáticos, es decir, como signos escénicos de una orientación hacia una teatralidad extrema, que en su acentuación se pliega sobre sí misma, en un juego de flexión y reflexión, que la sitúa en una dimensión metateatral<sup>4</sup>. Incluso en su incisiva disección de los mecanismos del poder, característica de su etapa inicial, es este juego sobre la representación una de las vías más lúcidas para poner en evidencia los juegos de perpetuación y la futilidad de la revuelta, convertidos ambos en un juego de simulación. El aspecto ha sido señalado desde los primeros acercamientos críticos<sup>5</sup>. Menos atendido ha sido el desarrollo de esta inclinación a la reflexión poetológica y estética, no sólo teatral, en otros planos ajenos a las propias piezas dramáticas, como es el caso de sus singulares prólogos, que gusta de introducir en las ediciones de sus textos, como en el extenso, característico y explícito preliminar a la edición de *El desván de los machos y el sótano de las hembras* y de *El palacio de los monos* en una conocida colección de textos clásicos<sup>6</sup>. A través de los repliegues del discurso y el despliegue de la tipografía en un muy personal juego de paréntesis –acompañado en muchos casos de cambios tipográficos, como en el cuerpo de la letra–, Riaza desarrolla en textos como éste, más que una teorización simple y directa, una verdadera teatralización de la

---

<sup>4</sup> Para el desarrollo de esta dimensión véase Pedro Ruiz Pérez, “Teatro y metateatro en la dramaturgia de Luis Riaza”, *Anales de Literatura Española*, 5 (1986-87), pp. 479-494; Federico Pérez Pineda, “Técnicas metadramáticas en *Retrato de Dama con perrito*”, *Hispanofila*, 33 (1990).

<sup>5</sup> Puede encontrarse una actualizada bibliografía del autor y sobre el autor en mis páginas preliminares a la edición de *Teatro escogido* del autor (Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 2006, pp. 47-57).

<sup>6</sup> *El desván de los machos y el sótano de las hembras. El palacio de los monos*, ed. Alberto Castilla y el autor, Madrid, Cátedra, 1978.

escritura, disponiendo máscaras y disfraces sobre las palabras, haciéndolas travestirse, para luego desnudarse, hasta componer una peculiar textualidad, que sostiene en equilibrio precario, al modo de los móviles de Calder, la imagen de una escritura compleja y un juego de espejos, un verdadero laberinto formado de reflejos especulares multiplicados *ad nauseam*, mediante procedimientos de diversa naturaleza: los incisos, las repeticiones de ideas, las paráfrasis, las citas más o menos encubiertas..., hasta constituir un trama de denso espesor sintáctico y semántico; los meandros del discurso, irreductibles a la linealidad, ponen en escena una reflexión de doble signo, como ocurre con la máscara del teatro, hasta alcanzar una disección de la realidad a partir de la multiplicación de los espejos, un juego infinito de reflejos donde el deslumbramiento inicial, como ocurre en el teatro, se convierte en una forma de desvelamiento. Enmascarar para descubrir; acumular superfetaciones de la escritura en barroco desorden para acabar componiendo una imagen lúcida de una realidad y de sus mecanismos de disimulo y ocultación. Palabra sobre palabra y teatro sobre teatro, la escritura de Riaza se erige como una galería de espejos enfrentados, donde sus personajes se pierden y naufragan, mientras lector y espectador se debaten para distinguir las voces y los ecos, la realidad y su simulación, la mentira y el desengaño del teatro, sin que exista más diferencia sustancial entre ambos lados de las candilejas que la que se deriva de la conciencia de la ficción del lado de los actores.

Además de los prólogos, convertidos con diferencia en el lugar privilegiado para este tipo de escritura peculiarmente riacesca, el autor aprovecha otras ocasiones para desplegar su juego de paréntesis y su reflexión, en textos exentos que se convierten en piezas singulares de un modelo con rasgos de genérico. Un ejemplo destacado, que nos servirá de punto de partida para otras consideraciones, es el texto rotulado “Las metamorfosis de robinson” y subtulado “Los tres náufragos”. Aparece en el número 24 de la revista *Pipirijaina*, de 1983, en un contexto ya de por sí significativo, por lo que tiene de revelador de lo indicado en la consideración preliminar. Surgida en la estela de prestigiosas publicaciones periódicas, como *Yorick* o *Primer acto*, vinculadas estéticamente a las corrientes teatrales previas al “nuevo teatro español” —en particular, la segunda, al teatro de la generación realista—, la revista dirigida por Moisés Pérez Coterillo se mostró, incluso en su propio diseño, particularmente cercana al discurso del teatro independiente y la renovación de la escena española, alcanzando una gran relevancia en el mundo teatral de la década de los setenta. A la altura de 1983, sin embargo, la cabecera se encuentra cercana a su desaparición, sin que fuera ajena a esta resolución de su trayectoria la aparición del mensual *El Público*, editado por el Centro Dramático Nacional y convertido en escaparate de la nueva política teatral. Precisamente, el número citado de *Pipiraina* dedicaba el tema monográfico de su volumen de estudios a “El proyecto teatral socialista”, presentado en la portada con el

rótulo “¡La hora de la utopía!”, y se ocupaba por extenso del informe de la Comisión de Teatro del PSOE, que acababa de ganar las elecciones el año anterior, y de la transcripción de una mesa redonda de dicha Comisión, en la que aparecen nombres protagonistas del desarrollo inmediato de la escena, como Guillermo Heras, Fermín Cabal o José Luis Alonso de Santos, junto a autores de la promoción anterior, como Luis Matilla o Domingo Miras, que quedarían bastante al lado del camino. En el segundo volumen de la entrega, dedicado, como era ya habitual, a la edición de textos, es donde se incluye el de Riaza, teniendo el cuaderno como tema central “15 años de Festival Internacional de Teatro de Sitges”. Como en una premonición, el número de 1983 reunía en una doble mirada una etapa que acababa y la que se anunciaba con promesas que sólo se cumplirían parcialmente y con expectativas que derivarían en decepción. En ese momento de frontera y en la publicación que, quizá de forma aún inconsciente, le daba acogida aparece el texto de Riaza bajo la imagen tutelar del naufragio y el robinsonismo, y acogido a la dinámica de la metamorfosis, ya desde su propio carácter secundario, de texto sobre textos, que plantea el juego de las posibilidades estéticas de la representación desde un momento de crisis, uno más, en la dramaturgia de este autor.

Tras la puesta en escena por Miguel Narros en 1979 de su pieza más conocida, *Retrato de dama con perrito*, en el Centro Dramático Nacional dirigido por Adolfo Marsillach, Riaza ha visto aparecer la mencionada edición en la colección “Letras Hispánicas” de Cátedra en 1982, casi al mismo tiempo que *Pipirijaina* presentaba por primera vez *Medea es un buen chico*<sup>7</sup>. Así, en los años del texto robinsoniano el dramaturgo inicia un nuevo ciclo dramático, en el que la reflexión sobre el poder y el teatro deja paso a un nuevo horizonte temático, marcado por el pensamiento de René Girard en torno a conceptos como el deseo mimético o el chivo expiatorio<sup>8</sup>. Ambos elementos se encuentran igualmente vinculados a algunas de las raíces más profundas de la teatralidad, pero justo en aquel extremo en que se pone a sí misma en cuestión, en el paradójico juego de desnudarse por medio de la incorporación del disfraz como parte de la propia ceremonia. De ser la liturgia del poderoso para asegurar su continuidad entre escenarios decadentes (el balneario de la “Dama” en evocador pastiche de la viscontiniana *Muerte en Venecia*) o lánguidos atardeceres<sup>9</sup>, la ceremonia pasa a partir de

<sup>7</sup> Remito de nuevo a la “Bibliografía” mencionada en la nota 5 para una presentación del conjunto de la obra riacasca, aunque haya que hacer un énfasis especial a la distancia cronológica que en muchos casos media entre la fecha de escritura y la de publicación de un texto, por no hablar de su representación; ello origina a veces dislocaciones si se intenta secuenciar la obra en etapas delimitadas.

<sup>8</sup> Una de las referencias más explícitas a la relación de su teatro con la obra del pensador francés se encuentra en el prólogo autorial, con sus consiguientes paréntesis, a *Danzón de perras*, Madrid, Fundación Autor, 1998, pp. 7-17.

<sup>9</sup> «Nos hacemos viejos, mi buen Bonifacio, y nuestro espíritu se disuelve en las delicuescencias del crepúsculo», son las palabras que abren *El desván de los machos* en boca del criado que finge ser señor, con Genet al fondo.

estos momentos a convertirse en el juego sacrificial en el que se devora a la víctima. El individuo queda, así, expuesto a la más radical de sus soledades, cuando ni siquiera le queda la complicidad —o la sombra o ilusión de complicidad— de sus compañeros de clase. La crisis personal sintomatiza una crisis de conciencia que historiza la conciencia de crisis del pensamiento estético y la teatralidad de todo el siglo XX, cuando la pregunta por el sentido de la existencia se ha convertido en una duda creciente sobre la existencia de sentido.

El contexto esbozado en sus rasgos más evidentes se muestra en inmediato diálogo con el texto de Riaza, que comienza definiéndose como

(Notas no-críticas  
 ((¡¡hasta ahí podría llegar la broma de que ahora  
 pretendiera uno oficiar de crítico | exeg  
 | eta))  
 | teor  
 ante un espectáculo monologado de Pierre Lambert y la lectura  
 posterior de *Vendredi ou les limbes du Pacifique*  
 ((n. 959 de la Colección Folio, de Gallimard))  
 de Michel Tournier)<sup>10</sup>

La evidencia del pastiche y el juego culturalista no exento de ironía refuerza la posición marginal de quien se presenta como mero espectador-lector de un discurso en el que dialogan una forma extrema de teatralidad y una típica muestra del ensayismo francés tan caro al autor. La hibridación de estos elementos resulta habitual en su teatro y se sitúa en el origen de algunas de sus características, tanto formales como temáticas, al tiempo que actúa como motor de sus cambios y transformaciones, algo que refleja en materia y forma este texto, situado en el eje de uno de estos giros conceptuales y estéticos.

A este punto en la cronología de un cambio en la sociedad española Riaza arriba, como queda apuntado, desde la perspectiva de una trayectoria histórica, cultural y personal marcada por la resistencia, la alternativa y la perspectiva de la normalización. Como el festival cuyos quince años se celebran en el número de la revista, Riaza ha vivido los avatares del teatro independiente y del enfrentamiento a la dictadura, ha ensayado la búsqueda y experimentación de nuevas vías y otea un horizonte de institucionalización de la práctica teatral, cuya bandera ha pasado de las filas de la oposición a los estandartes de un nuevo estado y una nueva administración. El consiguiente agotamiento de la temática del poder<sup>11</sup>, como elemento dominante en la

<sup>10</sup> “Las metamorfosis de robinson. Los tres naufragos”, *Pipirijaina*, 24 (1983), p. 22. Todas las citas de esta edición, indicando sólo el número de página.

<sup>11</sup> Alberto Fernández Torres, “Ceremonias del poder y de la muerte (*Retrato de Dama con perrito* de Luis Riaza en el CDN)”, *Pipirijaina*, 10 (1979); y Pedro Ruiz Pérez, “Las ceremonias del poder en el teatro de Luis Riaza”, *Alfinge*, 3 (1985), pp. 157-168.

escritura teatral hasta finales de los setenta, se traduce en un desplazamiento desde los ámbitos de los problemas colectivos a los del individuo, en una dimensión en la que la indefensión ante el dominio externo se convierte en desamparo y soledad, para aparecer, como en este caso, un elemento de desencanto, que acabará alzándose como concepto generacional, mientras en los escaparates brillan el papel couché de los nuevos eventos culturales, los colorines de la movida y la satisfacción por la normalización democrática. En los albores de la nueva etapa, el texto de Riaza da cuenta de la conciencia de la crisis a partir de unas figuras emblemáticas y la omnipresente idea de que todas las transformaciones sólo son máscaras o capas de discurso que encubren la repetición de un vacío esencial, un hueco de sentido que afecta por igual al individuo, a la historia y al propio teatro.

Los tres planos constituyen los ejes en que se articula esta reflexión riacesca y a ellos alude con «los tres naufragios» y las correspondientes partes en que estructura el texto. La imagen de Robinson es evocada con sus componentes de naufragio, aislamiento, soledad y trágico intento de recomposición del orden perdido, pero también de opresión y explotación de carácter colonial, en primer lugar para evocar la pérdida de la inocencia, el paso esencial a la condición humana con la edad adulta y el abandono del paradisíaco e ilusorio reino de la infancia, reino mágico donde, como en muchos modelos escénicos, la realidad tiene vedado el acceso. En este punto, la amenaza no procede, como en el pensamiento mítico originario, del devenir temporal y su irrefrenable elemento de cambio, sino todo lo contrario: frente a la esperanza que caracteriza el tiempo de espera de la adolescencia y abre las ventanas del discurso utópico, la mirada de Riaza constata que en el mundo exterior sólo existe el círculo de hierro de la repetición, cuyas irisaciones no son más que espejismos para disimular que todos los cambios sólo sirven para garantizar la permanencia, también de un orden en el que siempre habrá opresores y oprimidos, y sin ninguna convicción en que los papeles pueden alternarse: todo Robinson seguirá en su soledad, pero también mantendrá su dominio sobre Viernes. La nueva versión del pesimismo riacesco viene unida a un cambio relevante en los mecanismos de su teatralidad: mientras en el ciclo de teatro del poder criados y señores alternan sus máscaras para celebrar sus ceremonias, en la etapa que se abre ahora, con una acentuación del desnudo y el “espacio vacío”, los personajes desvisten en primer lugar su condición de actores y la escenifican con un sucesivo cambio de máscaras, pero siempre en la misma función dentro de lo que ahora ha pasado a ser claramente un rito sacrificial. Como el actor-percha que cambia de ropón o

de antifaz a la vista del espectador<sup>12</sup>, el individuo puede intercambiar cambiar aventura y mono de trabajo

con tal de conseguir un mendrugo de pan terreno  
((en una isla del Pacífico o en Echevarrieta e Hijos  
laminados y perfiles para la construcción))  
o transustanciadero  
((en la parroquia del lugar))  
con que llenar las oquedades de la tripa o del alma) (p. 22),

pero el resultado no se verá alterado: como acabará dramatizando en *La emperatriz de los helados*, ante la irremediable muerte no hay más alternativa que la de víctima o verdugo, y, en todo caso, es indiferente, porque todos somos a la vez una y otra cosa<sup>13</sup>.

La reflexión lleva al segundo de los naufragios, el de la historia, con el hundimiento de los proyectos que soñaban con romper esta realidad y acabar con la opresión, convertida en la constante de unos tiempos que la mantienen por debajo de todas sus metamorfosis. «No se naufraga inocentemente en la proximidad del tercer milenio de la era cristiana», afirma Riaza, pues es imposible cerrar los ojos a que «han pasado doscientos años y lo que cuelga, todos trufados de desilusión findepoquiana» (p. 23), ante la que cualquiera de las operaciones propuestas (la indiferencia, la resistencia o la añoranza de un pasado idílico) ofrece la misma ausencia de resultado «en el fondo de la gruta instrumentada en el corazón de ESPERANZA, nombre con que la isla ha sido debidamente bautizada» (p. 23). La conexión textual entre la dimensión de la historia o «naufragio número dos» y lo expuesto en el apartado precedente parece indicar una percepción de que los avatares que han seguido a la revolución industrial no han hecho más que acentuar la perversión natural de la condición humana, lo que incide en el pesimismo radical de Riaza, en una mirada que se acerca al nihilismo extremo.

El desengaño alcanza desde las raíces a todas las facetas de la actividad humana, incluido el teatro, tanto en su dimensión histórica como en su condición esencial, según corresponde a algo tan específicamente humano. Aparece ahora la conexión del texto riacesco con lo celebrado en el número monográfico, y su mirada se tiende sobre el festival de teatro para disolver al mismo tiempo recuerdo y esperanza. A ello se dedica

---

<sup>12</sup> La mecánica queda claramente expuesta en las acotaciones iniciales de piezas como *La noche de los cerdos* (en *Tríptico para teatro (Retrato de niño muerto. La emperatriz de los helados. La noche de los cerdos)*, prólogos de Pedro Ruiz Pérez, el autor e Ignacio Arellano, Madrid, La Avispa, 1990; y en *Teatro escogido*, ed. cit.) o *Calcetines, máscaras, pelucas y paraguas* (Madrid, Comunidad de Madrid-Asociación de Autores de Teatro, 1998). De manera explícita, el autor formula esta visión, más que del montaje, de la naturaleza profunda de la representación en el “Prefacio (...) o prólogo”, el “Prólogo del prólogo” y el “Epílogo del prólogo”, que giran en torno al apartado “Teatro rico y teatro pobre o de cómo montar el *Retrato de dama*”, en *Las máscaras*, Diputación de Málaga, 1997 (Premio “Enrique Llovet”, 1990).

<sup>13</sup> P. Ruiz Pérez, “El drama del terrorismo en *La emperatriz de los helados* de Luis Riaza”, *Revista de Literatura*, 116 (1996), pp. 451-476.



el apartado del «naufragio número tres», el más breve e intenso, el que cierra con un estrecho juego de interrelaciones el círculo de metamorfosis, poniendo la ceremonia en el fulcro en el que se produce el encuentro entre el individuo y la historia, máscara sobre máscara en un juego cuyas dimensiones culturalistas, rituales y exorcizadoras quedan en evidencia en el intenso párrafo que cierra el texto:

El barco, esta bendita vez, vino a abrirse de tripas, tras una horrisona tempestad, en la playa de la blanca Subur

(también llamado Sitges).

El náufrago de turno, premiado en Avignon, consiguió sacar de entre los marineros muertos y las ratas portreras, una cajetilla de “Gitanes”

(filtrées)

un boite de cerillas, unos auriculares conectados con el mundo ancho y ajeno, un ejemplar, bastante despellejado, del número 959 de la Colección Folio, de Gallimard, y poquitas cosas más. Teatro pobre. No están las islas desiertas de los festivales de hogaña para bollos escenográficos. Trasladado todo el atrezzo, en una maleta con despellejamiento a juego, al saloncito del colegio de curas más gordo de la localidad, se desarrolla la correspondiente metamorfosis iniciática con el fin de que el actor sacerdotiso se convierta en chivo volante como estancia intermedia y anterior a la accessis suprema: la transverberación en dios hélico adornada con despoje de camisa. Y todo no aderezado con acordes de arpas eólicas sino por los bufidos de los coches findesemánicos que se lanzaban por la carretera próxima al colegio de curas más gordo de la localidad, hacia la otra accessis, la de la segunda mansión levantada marenóstricamente en las costas de Garraf (p. 24).

La ironía demoledora, expresiva de un pesimismo extremo, se intensifica con los recursos de un lenguaje teatralizado en su exhibitoria ostentación de pastiche, donde se mezclan vulgarismos y léxico culto, referencias intertextuales a obras consagradas y a refranes populares, innovaciones léxicas y repeticiones, y donde el mecanismo de los paréntesis queda resaltado no por su habitual acumulación, sino por una expresiva economía que se limita a dos breves incisivos, uno para situar inequívocamente el referente y otro para acentuar con el detalle el punto de ironía.

En la forma general de éste como de otros textos similares del autor, el uso recurrente de los paréntesis rompe con cualquier ilusión de un lenguaje directo reflejo de una lógica lineal, en favor de una visualización que convierte la página en un espacio escenográfico para poner en pie la paradoja y la contradicción, la doble cara de cualquier realidad o sombra de realidad, donde alternan la faz y la máscara sin que quepa distinguir una de otra. Arrastrado por la tipografía del texto, sus meandros y escalones, el lector debe reaccionar entre tantos desplazamientos que le obligan a leer como una lanzadera, en un continuo ir y venir que denuncia la ausencia de un rumbo claro y la pérdida de cualquier sentido que no sea el que a duras penas se encuentra en las glosas de los intersticios. La salida del laberinto la encontramos si ahondamos en las diferencias que la propia caja de escritura ofrece entre la imagen de muro compacto e infranqueable ofrecida por el texto habitual y el reflejo de la descomposición perceptible en una distribución tipográfica irregular, llena de entrantes y salientes y cruzada por los

signos de sus superposiciones. Las voces de los distintos planos, desacordadas cuando no en franca dialéctica, dan cuerpo y forma visual a la polifonía propia de un discurso irónico que se levanta sobre su propio cuestionamiento y negación y que desemboca en un paisaje más propio de un campo de ruinas, como el surgido del proceso de socavamiento y demolición del edificio establecido. A las rupturas visuales se suman los juegos con el sentido y con el sonido, resumidos en la alternancia de contrastes y repeticiones; entre ellos destaca la mezcla de registros y niveles o el gusto por la cacofonía, convertidas en señas de una escritura que se presenta como tal, con sus marcas de artificio y ruptura de la naturalidad. Trazo o discurso, el texto se descompone en una imagen que recuerda la del poema de Mallarmé y, sobre todo, interrumpe su fluidez y la plácida navegación del lector, para mostrar la imagen de un caos, de un naufragio del que sólo quedan los pecios dispersos por la playa y el sujeto que ve en ellos el espejo de su perplejidad.

Aunque el discurso se reitera con exacto paralelismo formal en prólogos teatrales y, con los necesarios cambios, en la formalización de la escritura de sus piezas, lo significativo en este texto de Riaza es el giro en su relación con el texto escénico o su representación. No sólo aparece exento, al margen de otro texto del autor; en lugar de preceder, sigue a otro texto, mejor dicho, a otros textos ajenos, y ambos en paulatino alejamiento del teatro o, al menos, de su forma clásica. A partir de un monólogo y un ensayo, Riaza acentúa su distancia: en lugar del teatro como representación aparece la representación del teatro, convertido en un referente con el signo de la ausencia y del vacío. El juego barroco de imágenes que oscila entre la saturación y el despojamiento, entre el recargamiento y la desnudez, descubre los huecos en las máscaras del individuo y denota el sinsentido de la historia, pero también pone en cuestión los mecanismos del propio teatro, cada vez más objeto de la misma desconfianza e ironía que inspiran otros discursos. Como el texto analizado y las consideraciones sobre su contexto nos permiten descubrir, se trata de una actitud innata en Riaza o, cuando menos, presente desde los inicios de su escritura, pero acentuada por las circunstancias vividas. Lo significativo, sin embargo, en mi opinión, es cómo el discurso resultante conecta con una de las corrientes mayores de la dramaturgia y la teatralidad del siglo XX, convertida en una reflexión sobre los límites del teatro y aun sobre su misma imposibilidad tras un recorrido de más de dos milenios de historia. Como el individuo desolado del siglo de las dos grandes guerras, al dramaturgo no le queda más opción que asumir su condición de naufrago que se metamorfosea en una isla desierta para mantener un resto de identidad, mientras una biblioteca recordada orienta sus sueños, contruidos con «los restos del naufragio, es decir, las piezas del recortable para armar» (p. 22).

\* \* \* \*

Como imagen recurrente en el teatro riacesco y como reflejo de una crisis y de su consciencia, en torno a la muerte se tejen y se destejen distintos rituales, previos o póstumos que son siempre el mismo: el juego de simulación del teatro entre el exorcismo y el engaño. En unos casos se trata de la reflexión sobre el ocaso y agonía, o su representación; en otros, son las que se celebran o se fingen y se convierten en objeto de consideración. La dramaturgia (y la escritura en general) de Riaza ha ido intensificando con el paso de los años el peso y el protagonismo de “Madame Mort”, la “Emperatriz de los helados”<sup>14</sup>, pero su presencia puede considerarse una constante desde sus obras iniciales. Desde el más epidérmico plano del argumento a sus raíces más profundas, la relación entre este teatro y la muerte es muy estrecha. En imágenes como la del naufragio se manifiesta en toda su complejidad, que podemos articular en tres niveles.

En un primer plano, la muerte se convierte en una constante del universo temático riacesco, como uno de los elementos de continuidad a lo largo de los meandros por los que ha discurrido su escritura teatral. En el ciclo sobre el poder, desarrollado en los estertores del franquismo y en los primeros años que siguieron a la desaparición del dictador, el esquema argumental que se repite en sus distintas piezas, construido sobre el modelo de *El rey se muere* de Ionesco, es el de la ficción por el poderoso (Don, Gran Rey, Dama o Gran Mayordomo<sup>15</sup>) de una agonía o unas exequias convertidas, por la vía de su simulación ceremonial, en elementos de perpetuación, incluso cuando el traspaso de poder se produce formalmente, pues tras los personajes o bajo las máscaras de las metamorfosis aparentes se impone la condición de dominio y opresión. El teatro del poder se presenta como la otra cara del poder del teatro, más específicamente abordado en piezas como la *Representación del Tenorio por el carro de las meretrices ambulantes*<sup>16</sup>, pero se trata de unas diferencias de proporciones en la presencia de los elementos, siempre inseparables, según ratifican obras como *Drama de la dama que*

---

<sup>14</sup> Es significativa la presencia de la Muerte como personaje a partir de *El buque* (en *Premio Valladolid de Teatro Breve 1988*, con *Reloj*, de Rodrigo García, Caja de Ahorros Provincial de Valladolid, 1989) y *La ficha negra o Rien ne va plus*, en *Teatro breve. VI Certamen Literario. 1989*, Ayuntamiento de Santurce, 1990. [Reunida con *El buque* en la pieza titulada *Díptico de “Madame la Mort”*]; se erige en protagonista destacada en las piezas del *Tríptico para teatro* (ed. cit.); y se manifiesta como trasfondo de toda la escritura en “Prologuejo prolijo (en el que se habla sobre todo de ELLA)”, en *Calzetines...*, ed. cit., pp. 3-11. Véase también *Los Edipos o Ese maldito hedor*, en *Art Teatral* (1991), pp. 63-68.

<sup>15</sup> Son los protagonistas, respectivamente, de *El desván de los machos*, *Los perros*, *Retrato de dama* y *El palacio de los monos*.

<sup>16</sup> En RIAZA, HORMIGÓN, NIEVA, *Representación del Tenorio a cargo del carro de las meretrices ambulantes / Judith y Holofernes / Teatro furioso*, ed. Miguel Bilbatúa, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1973.

*lava entre las blancas llamas*<sup>17</sup>, reelaboración del argumento dantesco en los inicios del ciclo, o *Antígona, ¡cerda!* y *Medea es un buen chico*<sup>18</sup>, que lo clausuran o establecen la transición a la nueva etapa, y donde los mitos clásicos ponen en pie, respectivamente, el mecanismo de desenmascaramiento, con la constatación del fracaso de los proyectos revolucionarios y el descubrimiento en el plano individual de los mismos mecanismos denunciados en el poder. La inicial tensión dramática entre tiranía y revuelta queda inscrita por completa en un escenario de *grand guignol*, que comparte con el teatro el juego de máscaras y engaños y coincide con la ceremonia en la inclusión de todos los participantes, sin distinción de actores y espectadores: finalmente, todos forman parte de la misma farsa, si no es que acaban convirtiéndose en sus víctimas, como ocurre con los personajes femeninos, la recurrente Leidi, la autobiográfica Chica de Botica o la ambigua Francisca<sup>19</sup>. Las reglas del juego macabro conforman un reiterado ceremonial, muchas veces escrito o sabido por los personajes, como corresponde a su naturaleza de pastiches intertextuales, decantación de diferentes y prestigiadas figuras teatrales o literarias, que muestran en su degradación caricaturesca y en su esquematismo farsesco su esencial carácter de representación, su conversión en máscaras para los juegos de exorcismo y perpetuación.

La ceremonia deviene en rito sacrificial en el siguiente ciclo dramático de Riaza, siempre en torno a la muerte. Si en las piezas anteriores la muerte se intuía como trasfondo y desenlace de la ceremonia, siempre fuera de la escena cuando podía tener carácter real, en las obras sobre el “deseo mimético”, desplegadas a lo largo de la década de los ochenta y puestas explícitamente a la sombra del pensamiento de Girard, todo el ritual gira en torno al *bouc émissaire*, un chivo expiatorio cuyo papel es ocupado ahora por un personaje masculino, que es una y otra vez destrozado al modo en que lo fue Orfeo por las ménades, siempre representadas ahora por figuras femeninas. En *Medea es un buen chico* el juego se desarrolla aún en manos de travestidos, que marcan con su ambigüedad sexual, además de su esencial teatralidad, la transición entre ambos mundos dramáticos, con un ceremonial que reitera el de las encarnaciones del poder, pero que ahora, como en el mito clásico, concluye con un sacrificio, el de sus propios hijos. Sin abandonar del todo las referencias literarias, el universo de referencia en el plano argumental de las obras de este segundo ciclo es el de la mitología clásica y el de sus figuras trágicas, en particular las que ponen en escena los conflictos entre padres e hijos<sup>20</sup> y se resuelven con una muerte sacrificial.

<sup>17</sup> En *Primer Acto*, 172 (1974), pp. 12-33.

<sup>18</sup> *Medea es un buen chico*, en *Pipirijaina*, 18 (1981). *Antígona... ¡cerda!*, en *Estreno*, VIII,1 (1982), pp. 11-17 (con *Mazurka. Epílogo*, pról. Domingo Miras, Madrid, La Avispa, 1983).

<sup>19</sup> Corresponden, en su orden respectivo, a las obras citadas en la nota 15.

<sup>20</sup> Riaza los inserta más adelante dentro del esquema de los cinco conflictos establecidos como esenciales por George Steiner, *Antígonas: una poética y una filosofía de la lectura*, Barcelona, Gedisa, 1987.

En su último ciclo, desarrollado en gran parte lejos de los escenarios, se potencia la reescritura de los mitos, incluyendo juegos de variaciones en brazos de la libertad que proporciona una escritura inédita y no representada, en la que el autor explora y explota las posibilidades de significación y de representación de mitos como los de Edipo, Prometeo, Circe o el ciclo troyano, pero también la Judit del Antiguo Testamento<sup>21</sup>. La tesis de Steiner sobre los cinco conflictos esenciales se convierte en un eje de la mayor parte de los textos no publicados de este período, en torno a una obra mayor, que el autor denomina *Pentaconflictorio*, de dimensión y carácter «mamotético» e «intergenérico» (Riaza *dixit*), en cuyos centenares de folios se alternan las formas literarias más diversas, entre la narración pura y la dramatización, en un intento de ensayar y recorrer todos sus límites. Con un doble carácter es posible la agrupación de un estas obras en un ciclo *de senectute*, al modo del establecido para Lope o Jorge Guillén<sup>22</sup>. De una parte, se trata de textos que se construyen en estrecho diálogo con la muerte, tomándola en casi todos los casos como tema o argumento, y siempre como una presencia cercana, tanto en el espacio textual como en la actitud del autor que le da forma; la reflexión se establece desde ese final de ciclo, y eso afecta tanto a la propia vida como a la escritura. De ahí procede el segundo rasgo constitutivo del ciclo: su marcada acentuación metapoética, llevando al extremo un rasgo propio de la escritura riacésca desde sus inicios; en las piezas de estos últimos años, este carácter se acentúa al extremo, hasta llegar a verdaderos ejercicios de reescritura de los modelos, con una actitud que podemos apreciar tan propia de las vanguardias históricas como característica de la Postmodernidad<sup>23</sup>, sin duda dos de los parámetros necesarios para situar adecuadamente la estética riacésca, que alcanza en su etapa final los acentos más intensos, siempre girando en torno a esos dos elementos infaltables, cara de una misma moneda, que son la muerte y el teatro.

Dos son los rasgos distintivos del ciclo de cierre y sirven para marcar la trayectoria creativa del autor, mostrando la continuidad de la misma bajo los cambios de etapas y cómo su dinámica marca un claro sentido de desplazamiento. En una de las perspectivas, el teatro de Riaza se desarrolla inicialmente a partir de conflictos que se sitúan en el eje vertical, de relaciones de poder, entre opresores y víctimas, en estrecha relación con la situación política española en los sesenta y los setenta; a partir de la “normalización” de los ochenta, y en paralelo a un paulatino alejamiento de los

---

<sup>21</sup> Sirva de muestra de este procedimiento lo expuesto por Diana de Paco Serrano, “Nuevos procedimientos de recreación de la tradición clásica en *Calceñas, máscaras, pelucas y paraguas* de Luis Riaza”, *Estudios Clásicos*, 124 (2003), pp. 71-92

<sup>22</sup> Juan Manuel Rozas, *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1990; y Francisco Javier Díez de Revenga *Poesía de senectud: Guillén, Diego, Alexandre, Alonso y Alberti en sus mundos poéticos terminales*, Barcelona, Anthropos, 1988.

<sup>23</sup> Véase Matei Calinescu, *Cinco caras de la Modernidad*, Madrid, Tecnos, 1991.

escenarios, el eje del conflicto se sitúa en su esencia en un plano horizontal, de enfrentamiento entre iguales, aunque también en este caso uno de ellos aparece predestinado a convertirse en pasto de los victimarios, en un juego que parece corresponder a la liberación de fuerzas tras la represión dictatorial, pero sin que ello suponga una liberación, sino más bien un ahondamiento en las raíces del pesimismo y de una visión desesperanzada y nihilista. El segundo rasgo es en sí mismo una cuestión de perspectiva, pero el cambio en la focalización alcanza unas altas cotas de carga semántica: en las piezas de la primera etapa la ceremonia del poder presenta a su ejecutante en unos espacios opresivos o decadentes, fuera de los cuales se encuentra la única (por muy remota que sea) posibilidad de cambio o de salida al círculo de la perpetuación; en cambio, en el ciclo final, el lector de unos textos que ya no tienen la escena como referente inmediato se encuentra ante los ocupantes de un espacio igualmente claustrofóbico donde celebran sus ritos sacrificiales, no para mantener el poder, sino para seguir contemplando el ocaso de su existencia, generando un efecto de identificación opuesto al rechazo provocado por los personajes primeros, con lo que el lector se encuentra de frente con los mecanismos de su propia perversión, la esencial a la naturaleza humana, no a la coyuntura histórica de una determinada sociedad.

Sin embargo, la estricta dimensión antropológica en la que el individuo se enfrenta con la inesquivable presencia de la muerte y ordena en torno a ella su juego con la teatralidad recibe un acento especial en cuanto se impone la específica conciencia de la muerte del teatro en un momento de “fin de la historia”, como ocurre con el discurso de la Postmodernidad. Junto al dictamen de Fukuyama se levanta el del final de los “grandes relatos” y su sustitución por los “metarrelatos”<sup>24</sup> o los “metadiscursos”, que son, a la vez, discursos vacíos o sobre el vacío, en cuanto que se convierten en un juego de espejos que sustituyen la reflexión por las irisaciones de los reflejos. Aunque la dimensión metapoética es uno de los componentes esenciales de la vanguardia artística, la etapa postvanguardista lleva esta característica a su límite último y acaba erigiéndola en clave de su discurso o de su vacío discursivo. La actitud se generaliza en la escritura de la última década del siglo XX como manifestación de un descreimiento generalizado en el arte del lado de los propios creadores, que tanto en la poesía como en la narrativa textualizan su desconfianza con distintas técnicas de distanciamiento, que suponen la disolución del sujeto lírico y el abandono, más o menos experimental, del espacio clásico de la novela; como ocurre en el teatro, la crisis de estos modelos se convierte en el argumento de la obra. Pero en la dramaturgia y, sobre todo, en el ámbito de la representación teatral donde este fenómeno adquiere mayor intensidad y un particular significado, dadas sus particulares condiciones frente a los géneros estrictamente

---

<sup>24</sup> Francis Fukuyama, *El fin de la historia y el último hombre*, Barcelona, Planeta, 1992; y Jean-François Lyotard, *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 1989.

literarios. La dimensión social del teatro, que se manifiesta en la propia naturaleza de la representación escénica, en el carácter social de la misma y, en consecuencia, en su mayor inclinación al tratamiento de temas que sobrepasan el ámbito individual, lo hace especialmente sensible a esta situación, sobre todo a partir de los cambios derivados del impacto de la transición política y cultural con la que iniciábamos estas páginas.

\* \* \* \*

Más sensible en su desarrollo a los cambios, por sus dependencias económicas más acusadas, el teatro da cuenta del desencanto histórico de la Postmodernidad en una doble dimensión, pues su incorporación a la materia de su discurso es paralela a la inflexión misma del discurso y su distancia de una escena dominada por el desapego a la dramaturgia contemporánea, sin apenas distinción entre los circuitos comerciales y los institucionales, si es que éstos han sobrevivido a la inicial efervescencia de la transición, cuyo impacto, aun por evaluar en detalle, no muestra más que aspectos negativos. Volviendo a la mencionada “generación de 1982”, su apuesta, en la línea de la “normalización”, por un teatro realista, urbano y conectado con la tradición (en una propuesta estética muy relacionada con fenómenos paralelos como la “poesía de la experiencia”, la “comedia madrileña” en el cine de esos años, la “línea clara” en artes narrativas o gráficos, la “movida” o la nueva narrativa de esos años) desemboca en un teatro de carácter restaurativo, en el que se abortan las líneas más renovadoras y experimentales en favor de una teatralidad burguesa donde se neutralizan las diferencias y se sutura el enfrentamiento, sustituyendo el conflicto dramático por una forma de reconocimiento. El espejo confirmador presentado ante el público por esta propuesta teatral, institucionalizada a lo largo de los ochenta, desplaza a los otros discursos teatrales, que giran el espejo sobre sí mismos y acentúan su carácter metadiscursivo, retroalimentando con su postergación su reflexión sobre el carácter del teatro, sus posibilidades y límites y su lugar en el mundo presente. El abandono de la vanguardia y la innovación coincide con el colapso de los grandes relatos, y la reflexión como base del discurso acaba convirtiéndose en desconstrucción del propio discurso, con la parodia y la ironía como componentes fundamentales<sup>25</sup> (categorías). La imagen de Robinson reconstruyendo la civilización a partir de los restos del naufragio se transforma, como en el texto de Riaza, de un emblema de la Modernidad, surgido con la revolución industrial y burguesa, en una caricatura grotesca de los tiempos postmodernos, los del

---

<sup>25</sup> Para el análisis de estos conceptos y sus categorías véanse los trabajos recogidos por Alfonso y Fernando de Toro (eds.), *Acercamientos al teatro actual: teoría y práctica*, Madrid, Iberoamericana, 1998.

final de la historia iniciada con la razón y la máquina de vapor como pilares del mundo moderno: para nuestro autor resulta tan perdida como el reino de la infancia la posibilidad idealista «de reordenar, recomponer y recrear –y otros res– en el microcosmo dispuesto en medio del océano, el modelo perdido de la Inglaterra de la clase burguesa y del siglo dieciocho, todos natales del naufrago que nos ocupa» (p. 22).

Ya Riaza había teatralizado la conciencia de esta imposibilidad en una de las piezas de cierre de su ciclo sobre el poder, la más explícitamente desengañada sobre las posibilidades de una verdadera transformación liberadora y, a la vez, la de más concreta localización histórica. En *Revolución de trapo*<sup>26</sup> se constata el fracaso del proceso francés de 1789, como culminación y clausura de la aventura dieciochesca de la razón en una Europa que afrontaba el camino de la ilustración y la Modernidad bajo el signo del optimismo y la esperanza en el futuro. Es más, era un proyecto consistente en la construcción del futuro como la empresa humana por excelencia, la que movió el gesto de Caín, de Prometeo, de Galileo, de Kant y de Marat<sup>27</sup>, pero el final del segundo milenio en España y en el conjunto del mundo occidental venía marcado por un nuevo fantasma que recorría su escenario social, el del fin de la historia; de manera paradójica, el historicismo característico de la Postmodernidad (desde sus raíces conceptuales en el campo de la arquitectura) era la más radical forma de renuncia a la historicidad, la misma que se manifestaba en el cuestionamiento del futuro, en el que los profetas del nuevo conservadurismo coincidían con el grito desgarrado de quienes asumían la conciencia de ser las víctimas de la situación y hacían ostentación de ello<sup>28</sup>.

El teatro de Riaza adopta una perspectiva similar, desde la dramática asunción de la irreparable situación de las víctimas del poder, sin más opción frente a la misma que la traición o el sacrificio, un sacrificio convertido en eje temático en las obras posteriores. Su característica estética de la desnudez y el reciclaje de materiales muestran numerosos puntos en común tanto con las corrientes postmodernas instaladas en su conciencia de la marginación y de la marginalidad, como con los elementos de un arte de vanguardia que constituye en gran parte su origen, con una genealogía en este ámbito que incluye, entre otros, a Jarry, Artaud, Beckett, Ionesco, Genet, Weiss o Brook, algunos de los cuales son expresamente aludidos por Riaza en sus reflexiones o, incluso, se convierten en referentes de una teatralidad que dialoga de manera explícita

<sup>26</sup> *Revolución de trapo*, ed. Ángel González de la Aleja, Manzanares, Alcázar de San Juan, 1990.

<sup>27</sup> Precisamente, un texto y un montaje de gran incidencia en la construcción de la teatralidad riacesca fue el espectáculo estrenado en 1968 por Adolfo Marsillach, *Marat-Sade*, con texto adaptado por Alfonso Sastre (con pseudónimo); el título resulta de la simplificación del original: Peter Weiss, *Persecución y asesinato de Jean-Paul Marat*, versión y prólogo de Alfonso Sastre, Madrid, Orbis, 1998.

<sup>28</sup> A finales de los setenta se convirtió en un verdadero antihimno de la revuelta juvenil, pero también en expresión de una conciencia de final de ciclo, el tema del grupo británico Sex Pistols “No future”, que abanderó la estética *punk* y planteó para la cultura del *rock* un reflejo paródico y deformado de su imagen, que la clausuraba al tiempo que la proyectaba a una reelaboración a partir de sus escombros.



con ellos, incluso como parte de su argumento, como ocurre en la *Representación del Tenorio*... Entre la parodia y el pastiche como formas de intertextualidad y concreta dimensión de su carácter metateatral, la escritura de Riaza puede leerse como una completa reelaboración de la tradición teatral del siglo XX, al menos en las más importantes corrientes de renovación, en las cuales descubrimos, desde el *prima riacesco*, una estrecha conexión con la muerte del teatro como estructura profunda de su temática, mientras desarrollan en gran medida una teatralidad de la muerte.

Éste es el tercer elemento que quiero señalar como parte de un teatro concebido como exequias de sí mismo, donde una estética como la de Riaza se muestra como final de un camino de un siglo de recorrido. Y es que con todas sus variedades dramáticas y teatrales las aventuras estéticas de la escena europea del siglo XX se caracterizan por el rasgo común de una ruptura de la tradición, como marca y herencia de la vanguardia, para presentarse como un verdadero oficio de difuntos del teatro o, al menos, del modelo de teatro occidental tal como se ha entendido durante casi veinticinco siglos. Desde la irrupción de *Ubú* y la patafísica de Alfred Jarry, ya a finales del XIX, la gran renovación de la escena europea ha venido marcada por la búsqueda de una teatralidad en las antípodas del modelo tradicional de base dramática, y lo ha hecho buceando en las raíces rituales del teatro oriental (Jarry, Brook), en lo peculiar de otros géneros (Brecht, *Bread and Puppet*) o, sencillamente, en la ruptura de toda lógica del discurso hasta desembocar en el silencio (Ionesco, Beckett); la particular tradición española refleja una línea equivalente, al menos hasta la traumática ruptura de la guerra civil, con el esperpento de Valle Inclán, el teatro poético de Lorca y su posterior “teatro imposible” o “teatro bajo la arena”, las formas de teatro simbólico de Alberti o Miguel Hernández y la trunca experiencia de Mihura.

En gran medida, la conciencia de esta realidad ha alimentado la tendencia a la metateatralidad (teatro dentro del teatro, diálogo intertextual, parodia o reflexión sobre su naturaleza) o lo que Lehmann denomina un «teatro postdramático»<sup>29</sup> en cuya caracterización traza un recorrido por la teatralidad mayor del siglo XX. Sus observaciones sirven para distinguir algunas claves mayores de la teatralidad riacesca, en un ciclo que lleva, a través de los postulados más radicales de la vanguardia, a su cuestionamiento absoluto, incluida la conciencia de la imposibilidad de la vanguardia y del final de un ciclo histórico, que lo es de una civilización, de un lenguaje, de un arte y de un género en concreto, el del teatro. La alternativa es la reescritura o el silencio, y siempre con el derrumbamiento de los pilares básicos de la dramaturgia tradicional, en forma, códigos y sentidos. La desembocadura en el silencio o en el desarrollo de formas “intergenéricas”, cada vez más alejadas del esquema dramático tradicional y convertidas

---

<sup>29</sup> Hans-Thies Lehmann, *La Théâtre postdramatique* (1999), Paris, L'Arche, 2002.

en operaciones de reciclaje, es, como en el caso de nuestro autor, uno de los signos de la culminación de esta trayectoria en la que desembocan planteamientos y respuestas de distinto signo, pero siempre en torno a la conciencia de la “muerte” del teatro y la celebración de sus exequias. Algunas de las ideas expuestas por Lehmann, como las resumidas a continuación, dan cuenta del nuevo estado de cosas. Con el fin de la “galaxia Gutenberg” el texto escrito y el libro entran en crisis, pero no sólo ellos. El modo de percepción simultánea y de perspectivas plurales se impone frente a la lineal y sucesiva; la percepción centrada y profunda de la lectura literaria (y del modelo dramático) se ve desplazada por una forma más superficial y extendida: la lectura lenta pierde terreno ante las imágenes animadas, como las del teatro en su más física materialidad. Frente a las artes mediadas, como el cine o la televisión, donde también puede darse un recorte original de una vida a la vez organizada estéticamente y de su cotidiano real, en el teatro se reúne el acto estético en cuanto tal (representar) y el acto de recepción (asistir al espectáculo), como acción real en un momento y un lugar determinados. Desde el comienzo de los 70 el teatro ha hecho uso de esta realidad, compartiendo la tendencia postmoderna a la autorreflexión y a la autotematización, pero como una problemática teatral concreta. Los rasgos postmodernos que el teatro acentúa son la celebración del arte como ficción y del teatro como proceso, la discontinuidad y la “no-textualidad”, el pluralismo y la variedad de códigos, la subversión del orden y los modelos, la deformación, el texto inicial reducido a un material de base, la desconstrucción, la actuación antimimética o la refracción a la interpretación. Con todo ello se acentúa la pérdida de validez del paradigma del drama en el teatro. El nuevo texto de teatro deja de ser dramático en busca de nuevas posibilidades de pensamiento y representación del sujeto humano, desplazando el paradigma tradicional europeo (imitación, acción, catarsis, primacía del texto, creación de ilusión) a otras formas teatrales ajenas, sobre todo orientales. La acción abstracta se impone frente a la fábula (aun la brechtiana), y la *performance* reemplaza a la acción mimética (el drama y la acción), dando lugar a textos poéticos. El *logos* se transforma en un enigma insoluble, ante el que se reivindica la representación visual (*opsis*), con el dominio de lo accidental, de lo sensorial, de lo efímero. El teatro postdramático no es sólo independiente o superador del drama: es la eclosión de una potencialidad de la desintegración, del desmontaje y de la desconstrucción en el drama.

La crisis del drama y de sus elementos es situada por Lehmann a partir de 1880, con la puesta en cuestión de la forma textual del diálogo cargado de tensión y de consecuencias, del sujeto humano expresado esencialmente en el coloquio interpersonal, y de la acción desarrollada en una presencia dramática absoluta. Los resultados se dispersan en una dramaturgia del yo, el drama estático o lírico, el discurso del existencialismo y otras formas, pero siempre con una separación del teatro de las raíces

dramáticas y el desarrollo de nuevas formas textuales, sin narración y con una relación deformada con la realidad. Al hilo de la revolución artística de 1900, la crisis del drama se da en paralelo a la crisis del discurso teatral y sus formas tradicionales, con la consiguiente autonomía del teatro como forma artística independiente. Desde que el teatro comienza a reflexionar sobre sus potencialidades artísticas de expresión latentes en él, independientemente del texto a realizar, se entrega, como otras formas artísticas, a esa libertad difícil y arriesgada de la experimentación perpetua. La teatralización del teatro lleva a la liberación de su servidumbre respecto al drama, acelerada por el nacimiento del cine. Bajo la presión de los nuevos *media*, los moldes más antiguos devienen autorreflexivos y las nuevas formas surgen de la descomposición de la totalidad de un género en sus elementos particulares. Se puede llamar “reteatralización” la concentración sobre la realidad teatral en perjuicio de la representación del mundo literario, manifiesta en el teatro de directores. Pero, aun alejándose del drama tradicional y con las exigencias de destrucción del texto, el teatro radical de la época no quería desvalorizarlo, sino salvarlo: se trataba de apartarlo de las convenciones y de protegerlo de elementos aleatorios, fútiles o destructivos de la “gran cocina” de los efectos teatrales: la tradición del texto escrito estaba antes amenazada por las convenciones polvorientas que por las formas radicales a las que se podía confrontar.

Desde esta situación Riaza aborda la escritura de la muerte del teatro. El suyo es también un teatro que tematiza su crisis y ensaya desde esta conciencia los caminos para su renovación, al margen de los modelos derivados de la estructura dramática tradicional, basada en una concepción del personaje acorde con el individuo clásico y moderno, antes de su crisis y disolución; en una noción de acción regida por la lógica de introducción, nudo y desenlace; en un lenguaje regido por el principio de la razón y la lógica; pero también en un modelo de representación apoyado en la pasividad del espectador, sustentada en un paradigma de reconocimiento en el realismo de lo representado. Junto a los asaltos a la antropología y la epistemología de la Modernidad, el teatro ha venido acusando a lo largo del siglo XX las consecuencias del desarrollo de los medios audiovisuales hasta la actual presencia de lo virtual en la sociedad postmoderna, con el resultado del cuestionamiento de la posibilidad misma del teatro, de su inmediatez, la especificidad de su representación y su sentido mismo. La consecuencia general ha sido el irreversible proceso de depauperación del texto dramático en favor del espectáculo, y no sólo con la tiranía del director sobre el autor; son los propios dramaturgos, al menos los autores de las más fructíferas líneas de renovación, quienes se desdoblan también en creadores de una teatralidad propia, de unas puestas en escena que son más reveladoras que sus textos mismos<sup>30</sup>. El eje se

---

<sup>30</sup> Son los casos, por ejemplo, de Brecht o Artaud.

traslada así desde la materialidad y carácter de permanencia del texto a lo efímero e inaprehensible de la representación, única e irreplicable en cada una de sus realizaciones, convertida en un acto destinado a la desaparición y a la muerte, que cobra así una presencia trascendente en esta teatralidad.

El problema radica en dar cuenta de todo ello en el texto, es decir, en la capacidad de crear un texto que ponga en pie su disolución, dando cuenta de la misma y convirtiéndola en el elemento paradójico de su superación. En el caso de la teatralidad rialesca se aprecian con claridad cuatro grandes líneas en torno a este eje, que lo conectan directamente con la gran tradición teatral del siglo XX a la vez que la convierten en una de las formas más reveladoras de la situación de crisis en el cambio al nuevo milenio. Algunos de estos aspectos ya han sido señalados<sup>31</sup>, y pueden apreciarse, para concluir, en el arranque de *Calcetines, máscaras, pelucas y paraguas*, con su acotación inicial y el comienzo de la intervención del narrador, que cito fragmentariamente:

*La escena se encontrará vacía pero aparecerán sobre ella, dispersos, los siguientes elementos: (...). Todos estos elementos, a medida que sean utilizados (...) pasarán detrás del fondo escénico, el cual consistirá en un muto, plano o alabeado, blanco por completo.*

*(...) Las actrices y los actores vestirán una especie de camisones, también blancos, que les llegan por debajo de las rodillas. Los de las actrices pueden diferenciarse ligeramente de los de los actores por llevar algún leve adorno de encajes o puntillas.*

*F. vestirá un traje moderno, de color severo, con camisa blanca.*

PARTE PRIMERA

*(Al comenzar la representación A., B., X. e Y. estarán sentados en los taburetes. F. se acerca al borde escénico para dirigirse al público).*

**F.** Como en toda representación bien nacida la cosa comienza con el siguiente prólogo.

*(Coge el cubo conteniendo confettis colorados y los esparce por el círculo central con gesto de sembrador)*

¡Oh! ¡Quién tuviera una musa de fuego para hacer comprender a todos los que nos escuchan que estos simples trocitos de papel sembrados por la escena servirán para que florezcan flores rojas sobre los vastísimos campos de la Grecia, la primera mitad de ese circo de gallos en que pronto se convertirá este desdichado tablado!

*(Coloca el maniquí en posición vertical y lo cubre con el ropón, dispuesto con la parte roja al exterior)*

Y que un único ropón, de un rojo púrpura, sirva para cubrir una divinidad, escondida en su sueño desde la última representación, por toda la colección de dioses del Olimpo, o, por lo menos, de los que, desde la corte celestial, desean que gane el gallo colorado, ya no recuerdo bien si ese fanático seguidor de su equipo es el rubicundo Apolo o la cazadora Minerva, y no tenemos muchas ganas de acudir a la saqueada tumba del vate cegato para indagarlo.

*(Hace un gesto a los actores sentados, que descuelgan cuatro pares de calcetines rojos. Se los ponen para luego avanzar hacia el centro escénico).*

Mortales que, entre tanto, en medio de su paz, también intentan divertirse de tejas para abajo. Un reino por teatro, reyes como actores, reinas para acompañarlos, amén de

<sup>31</sup> Pueden encontrarse observaciones parciales en Hazel Cazorla, "The ritual theater of Luis Riaza and Jean Genet", *Letras peninsulares*, VI, 2-3 (1993-94); Sanda Golopentia y Monique Martínez-Thomas, "Luis Riaza, le didascale négociateur", en *Voir les didascalies*, Paris, Cahiers Ibériques, 1994; y P. Ruiz Pérez, "En la raíz del grito y la violencia. Epílogo", a *Calcetines, máscaras, pelucas y paraguas*, ed. cit., pp. 83-96.

príncipes y de princesitas que completan la alegre concurrencia y que, después de calzarse en consonancia, ya se aprestan a acudir a una fiesta entre las fiestas de su paz.

(*Anunciador*)

Acto primero. Escena primera.<sup>32</sup>

La primera de las líneas señaladas es el desplazamiento de lo estrictamente dramático hacia el espacio de la ceremonia, con los elementos de simulación, máscara, circularidad y ritualización de un mito esencial, y con las consecuencias de la espectacularidad, la despersonalización y el abandono del registro mimético y dramático, que son las otras claves de su estética.

Desde la (dolorosa) consciencia del protagonismo obtenido por el montaje escénico frente al texto verbal y el desarrollo dramático, el autor asume el juego metateatral como forma de incorporar, representación dentro de la representación, la teatralidad al texto, a lo que contribuye de manera específica el desarrollo de las didascalias, culminante en un elemento característico de ciclo importante de esta dramaturgia, extendido hasta las últimas piezas, como es la aparición del narrador, de rasgos distintivos frente al precedente brechtiano; a él, por ejemplo, se le encomienda la recreación del espacio dramático, donde la escenografía visual es sustituida por la construcción verbal, en un proceso paralelo a la reorientación desde una estética escénica de rasgos barrocos a una defensa explícita del “espacio vacío”, según las propuestas de Peter Brook.

En línea con ello, el propio lenguaje de los personajes asume una marca de espectacularidad, derivada de una forma de expresionismo ajeno no sólo al naturalismo estético, sino también a cualquier planteamiento de caracterización individual de los personajes a través de su estilo. Como las máscaras que ponen sobre sus rostros, los actores declaman un lenguaje de una evidente teatralización, reflejada en toda la gama de referencias intertextuales, pero también en la mezcla de los registros más diversos y opuestos. Así el juego de cambio de disfraces y papeles que escenifican los actores se traslada al plano verbal, quebrando de paso la linealidad de la lógica racional y el discurrir dramático tradicional.

Por medio de la ceremonia y la multiplicación de niveles la pieza se enfrenta a la disolución de los moldes genéricos más allá de los tradicionales objetivos de la experimentación vanguardista. Se trata de algo más radical que la renovación de las formas, por cuanto los mecanismos de hibridación dan cuenta de la propia crisis de la representación. El alejamiento de la escena y la exploración de otros caminos expresivos tiene que ver, sin duda, en Riaza con la crisis de la cartelera española en el final del siglo, pero también con una productiva conciencia de las posibilidades abiertas

---

<sup>32</sup> *Calzetines, máscaras, pelucas y paraguas*, ed. cit., pp. 17-20.

en los límites de lo teatral y lo dramático, con la conciencia y la recreación de su crisis y su disolución. La hipertrofia de elementos no dramáticos dentro de las piezas teatrales, sus excrecencias en forma de prólogos y de piezas ensayísticas de mayor autonomía, como la que daba origen a estas observaciones, con su multiplicación de niveles y dislocación de planos representadas por los paréntesis, forman parte de una “puesta en texto” con mucho de teatralización, en paralelo a cómo las piezas teatrales se disuelven en el discurso de su final.

Entre la muerte de un final de ciclo y la búsqueda de la renovación, el teatro convierte sus propias exequias en una forma de perduración, por más que los brillos que en muchas ocasiones desprenden apenas pueden interpretarse como algo más que los fulgores de un ocaso, el de un género milenario en busca de un muy difícil reacomodo, cuando nos estamos sumergiendo de lleno en el espejismo de lo virtual, precisamente cuando más falta puede hacernos recuperar, frente a la representación de la realidad, la conciencia de la realidad de la representación.