Damos la palabra
TEXTOS

Luis Riaza

CALCETINES, MÁSCARAS, PELUCAS Y PARAGUAS

CONSEJERIA DE EDUCACION Y CULTURA
Comunidad de Madrid

ASOCIACIÓN de AUTORES de TEATRO

X. Amor es eso que le sube a una por las trompas arriba en forma de bichejos oscilantes, cada uno como un peregrino ansioso en busca de un ovulejo, ansioso, también, de convertirse un día en algo capaz de expeler bichejos esperanzados y de depositar ovulejos a la espera. Amor es una fórmula inventada por los dioses para repetir y eternizar los esclavos de los dioses. Y poco más.

(X. Vuelve junto a Y. Ambas continúan dando sus vueltas alrededor del círculo.)

El amor, hija mía, es lo único sublime que nos queda en este mundo de compunción y llanto.

Y. Pero, aparte de esa sublimidad, el amor también tiene, según dicen, su parte práctica y un tantejo sanguinolenta.

X. Esa práctica, para nosotras, las mujeres, es tan simple como la salida del sol. Sólo se tiene que poner una pierna al este y otra al oeste y permitir que la herramienta solar que todo hombre suele poseer...

LUIS RIAZA

Calcetines, máscaras, pelucas y paraguas

(Antitragedia recosida con retazos de poetas muertos)

Epílogo de PEDRO RUIZ PÉREZ
Universidad de Córdoba

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN Y CULTURA
Comunidad de Madrid

ASOCIACIÓN de AUTORES de TEATRO

Director de la colección: Luis Araujo
Portada y maquetación: LUPAS

1ª edición

© LUIS RIAZA
© de esta edición, Asociación de Autores de Teatro y CEYAC
de la Comunidad de Madrid

Depósito legal: M-24367-1998
I.S.B.N.: 84-451-1413-1

Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra sin la autorización expresa del editor, excepto citas en revistas, diarios o libros, siempre que se mencione la procedencia

PROLOGUEJO PROLIJO

(En el que se habla, sobre todo, de
E L L A)

En alguno de mis malditos prólogos prolijos
(¿cuándo alguno de los académicos tesificantes despellejadores de obras de Riaza va a ocuparse de los prolijos prólogos de Riaza
((también Riaza se permite aconsejar una tesis sobre los bichos
(((perros, monos, pollos, moscardas de la mierda, puntos suspensivos)))
de Riaza)
muchísimo más interesantes, según el parecer de Riaza, que las piezas de Riaza?)
yo había asegurado
(lo mismo que Flaubert *asegurara que* Madame Bovary *era él)*
que Medea era yo y, después de aquella mañana en el jardín
(si no unter den linden, *sí* sous les tilleuls *del Carole*
((¿Quién es Carole? No se dirá. Algo de pasto posmórtico hay que dejar a los exégetas desenterradores y desmenuzadores de cadáveres más o menos riacescos, preocupados hasta de revolver entre los papeles de limpiarse el culo más o menos riacesco pensando que tal vez el Riaza vivo
(((cuando vivía en este seráfico país tan proclive a enterrar vivos y desenterrar muertos para tapar a los vivos que puedan hacer sombra, todavía no alargada, a los sepulteros)))
escribiera algo en el soporte que tenía más a mano en el retrete y, así, el escudriñador podría conseguirse un inédito que llevarse a su correculo académico))
si es que eran tilos los árboles carolianos que no estoy muy seguro de ello dada mi ignorancia sobre la naturaleza, incluida la arbórea)

de Carole, Carole me hizo saber que yo no era solamente Medea, sino que también yo era

(o había sido cuando la intenté sacar a la palestra de los pataleantes idiotas que ya dijo el vate)

ANTÍGONA

(más o menos cerda)

y también era yo el de LOS PIES hinchados, matador de padres, y el padre de Edipo matado por el hijo, y yo era el incestuoso que se acuesta con su madre y era la madre del incestuoso que se acuesta

(aunque de este acostamiento no se siguiera, que uno sepa, hijos más o menos incestuosos, toda vez que los internos vecindajes de la vejiga de la vieja no estaban ya para esos trotes de los brotes nuevitos y continuantes de la estirpe tebana)

con su hijo y

(saliéndonos ya de tales y tantas edipeces y de las escurriduras dramáticas de los padres del Teatro)

también era yo el mussoliniano

(¿quién no tiene resabios dictatoriales sobre el próximo más próximo?)

Benito de «RETRATO DE DAMA CON PERRITO»

(escurridura dramirriacesca sobre la que la buena Carole se licúa específicamente los sesos para ver de acabar su tesona)

y también era yo Francisca, la barredora de las ruinas del balneario en cuestión,

(¿quién no tiene resabios de agitar el supuesto cuchillo o la escoba revolucionarios delante de los restos ruinosos de duquesas y de dictadores que las barren

((de manera mucho más violenta que la anterior barredora de ruinas))

y las continúan mediante el consiguiente golpe de balneario?)

*y también era yo el muy resplandeciente y adolescente perrito/artista/*gigolo *de la Dama*

(¿quién no tiene ansias de lamer, aunque sea mordisqueándolas un tantejo, los recovecos de las ruinas del antiguo esplendor?)

y también era yo la mismísima Dama,

(¿quién no siente nostalgia del mundo de las duquesas en un tiempo sin duquesas y, encima, tan podrido como cuando había duquesas podridas por dentro pero esplendentes por fuera?)

y todo ello porque lo que uno anda buscando no es otra cosa que la de meterse dentro del pellejo de los diversos personajes

(más que personajes,

((¿qué personalidad personajeril pueden tener unos cuantos fantoches, que amén de intercambiables

(((Menelao, por ejemplo, de pronto se convierte en su cornamentador y casos como éste se repiten a troche y moche)))

sólo son sostenidos en su ambigua vida, por una serie de letras y por cuyas venas, en lugar de sangre sólo corre tinta))

actantes, *como dicen los intelectuales del otro lado de la norteña sierra, porque detrás de lo que andan todos ellos no es en busca de un autor que los haga existir*

((existencia a la italiana, más o menos pirandeliana, o a la vascocastellana, más o menos unamuniana))

sino detrás de la mismísima necesidad de ser

((no de existir, que eso tiene mucho que ver con una situación en sociedad de la que, en el fondo carecen))

en la palabra

((la palabra es la esencia del hombre, Carole dixit *que Lacan* dixit *y uno, que nunca ha leído a Lacan, lo tiene que dar por bueno))*

poética

((aunque los muy majaderos

(((como el muy majadero que los dibujó a base de patas de mosca entintadas)))

ignoran que no hay palabra que valga la rebusca puesto que no hay nada que decir

(((poniéndonos un poco sesperianos había que repetir aquí

((((debidamente traducido para no recaer, una vez más, en la pedante citación en lengua original))))

aquello de «sueños que ciertamente constituyen ambición, porque la esencia de lo que ambicionan no es otra cosa que la sombra de un sueño»)))

y que la única palabra válida

(((y que invalida a todas las otras palabras)))

es la palabra MUERTE, toda con mayúsculas))

o, si se quiere, dramática)

a los que uno va echando al desabrido y desarbolado mundo, si no entre las patas, sí a través de la cada vez más apolillada sesera.

Pero ahora no estamos intentando incrustar un prólojo prolijo a los antiguos retratos, sino que nos disponemos

(¿y, si no hay nada que decir, por qué esta insistencia en incrustar una nueva ristra de palabras prologueras cada vez que se presenta la ocasión de sacar una nueva pieza del armarito de los venenos inéditos? La única respuesta que se me ocurre es que la única sabiduría posible es la de aquél que se cree los propios engaños o, si se quiere, que no hay otra sabiduría que la del pataleante idiota del repetido vate)

a acercar el ascua a la sardina de un nuevo retrato que sumar a la manía de los retratos riacescos

(aunque esta vez el retrato más importante de la obra en realidad no exista ya que se trata de un marco sin nada dentro de sus cuatro recamados bordes y la pieza, en vez de «Calcetines...» podría haberse llamado «El vacío enmarcado»)

que no sería otro que el de una nueva Ifigenia

(y la pieza, en vez de «Calcetines...» podría haberse llamado «La nueva Ifigenia en Aulide» o, incluso, «La nueva Ifigencia en cualquier parte»)

o el, con más propiedad, de Ifisandra, ese híbrido, ese desdoblamiento, esas dos mitades, supuestamente enemigas, de una misma postura: la de la anunciadora y denunciadora de su propia MUERTE,

(la de anunciadora, denunciadora y asumidora de que tal muerte ha de ser utilizada para traer una falsa paz

((con besitos entre los fieles asistentes a la puesta en misa teatrera))

finalizadora de una falsa guerra entablada sobre el falso supuesto de la falsa posesión de un falso deseo de todos y de cada uno, por la simple y única razón de que se supone que los otros, los demás, la desean, una simple y única razón que sólo funciona como razón mimética y casi, casi, en vez de «Calcetines...» la sardina a la que ahora se aproxima el ascua prologuera debería llamarse «Crítica de la razón copiona»)

con lo que tenemos que volver a los padres griegos momentáneamente abandonados en anterior incrustación entreparentesitera.

Y, siguiendo por el consabido método inductivo, resulta también que yo soy Ifigenia y yo soy Casandra

(¿quién no desea anunciar la muerte de un mundo en el que no encuentra ni refugio ni regocijo?)

y yo soy Agamenón

(¿quién no desea a la mujer de su prójimo, sobre todo cuando el tal prójimo está tan próximo como un hermano de otro hermano y es bien sabido que, desde Cain y Abel, funciona el mecanismo de la enemistad gemelar

((una prueba de ello es el aumento de muertos a estacazos en los futboleros derbys))

a más y mejor en vista del acercamiento

((y, por tanto de su simultánea similitud deseante))

y tanto es así que

((para odiarse hasta enarbolar la quijada de asno para incrustarla en el cráneo fraterno))

el primer verdugo y la primera víctima no tenían necesidad de esa supernova máquina de producir deseos similares

((y, como, de los deseos convergentes y concomitantes, es fatal e impepinable que surja la rivalidad y la guerra

(((desde la de Troya hasta las más de hoy por hoy pasando las que se pudieron desencadenar por medio del belicoso heraldo, conde

((((o duque o barón, los actantes *no poseen título fijo))))*
de Egemon
((((tomado de prestado del rerrerrepetido vate))))
que por eso se saca a relucir en la comentada sardina)))
entre los deseantes, del odio existente en la presente sociedad de hombres huecos y despersonalizados
(((sobre todo por ser incapaces de experimentar un deseo autónomo y, digamos, libremente sentido)))
parece que la tal maquinita puede ser la mayor responsable))
como es la del cristal encendido en el centro de la hueca cápsula de estar, máxime que el invento todavía no estaba inventado?
y
¿quién no desea acabar con la nueva generación que nos tiene que sobrevivir, sea a cuchillo sacerdotal, sea vendiéndole sexo furioso, saxo ruidoso
((lo del sonido y la furia del rerrerrepetido vate))
y jeringuillas a cruzar sobre la losa de su sespultura?)
y yo soy Menelao
(¿quién no desea que la propia mujer sea una desconocida a medida que avanza el conocimiento que de ella se tiene?)
y yo soy Clitemnestra
(Clite para los conclasificados en sociedad, amigos y tertulianos),
soy la que lleva a su descendencia
(para seguir con el cuento de la buena pipia de la continuación de la estirpe humana y de los esclavos de los dioses)
hacia lo que cree que es el Amor, cuando en realidad, la lleva hasta la muerte
(toda penetración amorosa se arrastra húmedamente tras una experiencia del morir un poco y en toda culminación orgasmática sólo se busca un aperitivo del no ser y

al incrustarse en la cueva habida entre las piernas de la hembra, más o menos cómplice y consentidora

((o al abrirnos ante el rabo anterior habido entre las del compinche macho))

entramos en el vestíbulo de la fosa

((o nos encordamos con la soga que nos ayuda a descender hasta el fondo de Mamá Tierra))

tranquilizadora después de tanta agitación sin significación como también dijo el revate),

aunque esta muerte sea una falsa muerte de teatro y al final todo se arregle con un poco de salsa de tomate fácilmente lavable para poder mañana continuar engañando y engañándonos.

Y yo soy, ¿cómo no?, Paris. Yo soy el que lleva sobre sus lomos el retrato inexistente puesto que esta ristra de palabras dramáticas o prologueras sólo son una invitación al vacío, una invitación a la visitación de una especie de museo

(no se sabe bien si museo incrustado de Riaza o castillo de Kafka

((al que

(((so capa del tejemaneje científico que se traen entre manos los que cortan en el aire los cuatro pelos del lenguaje, es decir, lo de la célebre intertextualidad)))

se ha sacado de matute en «Calcetines...», como se ha sacado a Shakespeare

(((hurto que en las pedantes citas que frontispician la pieza ya se confiesa en cierto modo, aunque también se pretenda disimularlo)))

y se ha sacado a Homero, y a Sófocles y a Eurípides y a Fray Bernardino de Sahagún

(((dejemos al curioso leyente que averigüe dónde, no todo ha de ser masticadillo explicativo en este claro prólogo)))

y a Becaud-Delanoe

(((esperamos no tener que repartir derechos de autor con todos ellos)))

incluso se ha sacado al mismísimo Dieu

(((dicho así resulta menos irrespetuoso))),

el autor

(((más o menos caché)))

de la también «fusilada» Biblia y, desde luego, a Riaza

(((dicen que el pobre siempre escribe la misma obra))),

con la seguridad de que no nos importa repartir derechos con este último))

o palacio de H

((puesto que en las calendas de maricastaña Elena se empezaba con la letra inútil))

o simple entremetido entremés para quitar hierro a tan aburrido latrocinio de clásico)

particular

(incrustado en medio del museo general de la pieza de la misma manera que las frases en este mismo prólogo están incrustadas unas dentro de otras siguiendo el truco de las muñecas rusas

((los del lado de Carole denominan al procedimiento «méttre en abîme», *lo que no es de extrañar si se tiene en cuenta lo que a la salida de esta entreparentesitez de segundo grado se explica))*

en busca de lo infinitamente concentrado en la última muñeca, pretendiendo ignorar que el infinito no existe y que la última muñeca siempre está vacía, como vacío cual abismo sin fondo se encuentra el núcleo, la almendra del decir, metáfora de una metáfora, sombra repetida de una sombra)

y sin centro, de un teatro sin nadie, ni actuantes ni público viviente

(si el teatro es una fórmula de morir sin morir y, por otra parte, un mecanismo de identificarse los del lado de acá del biombo escénico con los del lado de allá, lo que en el fondo en el teatro se busca

((ya se ha dicho que lo pretendido en la mezcolanza de las carnes es el morir un poquitín, pero con un morir de mentirijillas, de modo y manera que hacer el amor sería casi una variante de hacer teatro))

es no morir durante un ratito)

sólo premuertos,

Cadáveres que respiran
todavía,
cadáveres sentados
en las filas paralelas
de la morgue de butacas.

Cadáveres suspirantes
alimentados
con la sangre fingida
de los cadáveres
de encima del tablado.

Cadáveres que, al final,
se levantan y andan
para saludar
a los cadáveres
que aplauden.

tristes y equivocados aspirantes a engañar a ELLA.

Calcetines, máscaras, pelucas y paraguas

«O for a Muse of fire...»
«A king for a stage, princes to act,
and monarchs...»
«this cockpit hold...»

Shakespeare. «King Henry V»

«Now say, Chatillon, what would
France with us?...»

Shakespeare. «King John»

«and would not let us forth...»

Shakespeare. «Romeo and Juliet»

«Ich bekomme morgen ein neues Kleid
vielleicht lasse ich dich holen»

Kafka. «Das Schloss»

«Wie ein Hund...!»

Kafka. «Der Prozess»

ACTUANTES

Actor A.
Actor B.
Actriz X.
Actriz Y.

Factotum (F.)

ESPACIO ESCÉNICO

La escena se encontrará vacía pero aparecerán sobre ella, dispersos, los siguientes elementos:

— *Varios taburetes.*

— *Varios cubos conteniendo lo que en las diversas acotaciones, en el momento oportuno, se indicará.*

— *Un farol.*

— *Un maniquí sin cabeza, ni brazos, ni piernas, sostenido por un único eje de madera adosado a un trípode inferior. Se encontrará tumbado al principio.*

— *Una escoba.*

— *Una gran capa o ropón reversible, rojo de un lado, negro del otro.*

— *Un paragüero, conteniendo paraguas de tela roja y de tela negra.*

— Un recamado marco de cuadro.

— Una mochilita de piel, muy adornada.

— Dos máscaras rojas y dos negras, todas con mangos.

— Una peluca de pelo rojo y otra de pelo negro.

Todos estos elementos, a medida que sean utilizados, sin que vayan a tener un uso posterior, pasarán detrás del fondo escénico, el cual consistirá en un muro, plano o alabeado, blanco por completo.

El centro del espacio escénico estará limitado circularmente por una cuerda tendida entre unos pivotes o varillas fijas en el suelo. De esta cuerda penderán varios pares de calcetines, unos rojos y otros negros.

Entre el espacio circundado por la cuerda ya descrita y el borde de la escena existirá un pasillo lo suficientemente ancho para que se pueda circular por él y contener los taburetes y los otros objetos también mencionados.

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 consiguiente prólogo.

(Coge el cubo conteniendo confettis colorados y los esparce por el círculo central con gestos 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 sobre 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 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.

(Va tocando a los actores a medida que va nombrando los personajes que estos cubren.)

Menelao, Agamenón, Clitemnestra, Ifigenia. Todos griegos y griegas. Como música apropiada: «El bello danubio colorado», a todo violín.

(Mímica de tocar un violín sin que suene ninguna música.)

A./Agamenón Al baile en honor del señor embajador de Troya nada falta para que la fiesta estalle en toda su magnificencia. Ni en mi propio palacio real hubiera podido alcanzar mayor esplendor.

B./Menelao Vuestro palacio no es otro que el de Agamenón, caudillo de monarcas, rey sobre los reyes,

y será siempre el primero y principal de los palacios de Argos. Yo sólamente he intentado que mi morada brille lo suficiente para que ese embajadorzucho se dé cuenta de la diferencia existente entre nuestro país y el de la atrasada Troya, aunque sólo nos separe de ella un simple mar.

X./Clitemnestra Hay que admitir que mi querido cuñado Menelao lo ha conseguido sobradamente. Pero no sólo él. El gusto exquisito de su esposa Helena flota alrededor de nosotros. En todos y en cada uno de los detalles. ¡Lástima que ella misma no pueda acompañarnos!

A. Tiene razón Clitemnestra, mi querida esposa. Yo también siento en grado sumo el no ver junto a nosotros a mi querida cuñada Helena.

Y/Ifigenia Mi querida tía Helenita, una vez más, nos priva de su exquisita presencia. ¿A qué se debe en esta nueva ocasión?

B. Si tiene curiosidad por saberlo, explicaré a mi querida sobrina Ifigenia, que ni yo mismo conozco la causa por la que mi esposa Helena no ha salido de sus habitaciones privadas.

Y. Mi querida tía Helenita, tal vez, se digne aparecer algo más adelante. Mucho me agradaría conocer a la mujer más bella del mundo, según todos dicen.

F. *(Al público.)*

Tras la escena aperitivo, preparada, sobre todo, para explicar las relaciones de parentesco de la real familia de este espléndido y adelantado lado del mar, pasaremos a la siguiente escena. Acto primero, escena segunda. Los mismos per-

sonajes, el mismo lugar, la misma música insonora.

(Mímica de nuevo de tocar un violín.)

A. Con todo he de confesarte, mi querido hermano, que algo echo en falta en este más que espléndido sarao.

B. Decidme de qué se trata y haré colgar de las almenas de mi humilde palacio al responsable de ese fallo.

A. En la fiesta en honor del señor embajador de Troya echo en falta al señor embajador de Troya.

B. Bien que me gustaría colgar a ese perro negruzco de las almenas de mi humilde palacio y hacerle así pagar su mucha descortesía, pero la verdad es que no consigo averiguar dónde puede haberse escondido.

A. Y, aunque lo encontráramos, no podríamos colgarlo. Eso significaría la guerra entre la Troya y la Grecia y nosotros amamos la paz sobre todas las cosas.

(Se acerca X.)

X. ¿Acaso porque ese grosero individuo del otro lado del mar no se haya presentado nos hemos de privar de entregarnos a la vorágine del vals?

A. Desde luego que no.

X. Abre entonces el baile como a tu majestad corresponde.

A. ¿Me harás el honor de compartir conmigo ese comienzo?

X. Lo preguntas por preguntar. Bien sabes que no. Ya me has pisado demasiadas veces a través de demasiados años.

A. No me faltarán damas que enloquezcan por acompañarme.

X. No te prives, querido. Tampoco a mí me faltará adecuada compañía danzante.

B. Yo no haré como mis queridos hermanos. El amor hacia mi esposa se conserva tan lozano como la primera vez que la estreché entre mis brazos. Yo bailaré con Helena.

F. *(Anunciador.)*

Escena siguiente. Los mismos personajes más la invisible Helena. El mismo lugar, la misma música. Esta vez resonante.

(La mímica de tocar el violín se simultanea con la audición de la música que será cualquiera menos un vals. A. B. y X. danzan con imaginarias parejas, siguiendo los pasos de un minué, los brazos tendidos hacia nadie. Y. se sienta en el suelo. B. se dirige a su inexistente pareja.)

B. No es necesario que te agites de esa procaz manera para bailar una inocente polka. Ni que gires de manera que se levanten tus galas bajeras y dejes al descubierto la roja intimidad de una prenda que sólo tu esposo debe contemplar.

A. *(También a su «pareja».)*

¿Me estás diciendo que mañana por la tarde tampoco podré reposar mi cabeza en el regazo de la cuñadita mas bella del mundo? ¿Para eso hemos comprado nuestro pisito en las afueras de Argos?

(Mismo juego.)

B. Nunca he llegado a considerarme celoso, pero hay que reconocer que una vez alcanzados ciertos límites...

A. ¿Que el próximo lunes, uno de nuestros entrañables lunes, tampoco saldrá mi hermano de viaje? ¿Ni el martes, ni el miércoles, ni el jueves? ¿Crees que seré capaz de soportar toda esa eternidad sin tenerte entre mis brazos?

X. Bien sabes, mi querida hermana, pues si no por la sangre sí que lo eres por mi más tierna elección, bien sabes que nada me importan las veleidades de esa especie de lúbrico mono al que fui entregada en matrimonio.

B. Me gustaría que no fueras mi esposa para, de ese modo, poder engañar a mi esposa contigo. Tú serías mi amada adúltera, mi putita secreta... La Helena con la que engañaría a Helena.

X. Tú podrías darme, queridina, más y más vivas satisfacciones que ese rijoso rey Agamenón, todo lleno de convexidades pinchudas. Tú me ofrecerías dulces concavidades regadas por el jugo del verdadero amor que no es otro que el existente entre las hermanas de elección...

A. No tendré más remedio que enviar a tu esposo al otro extremo del mundo en una misión oficial que no podrá negarse a desempeñar siendo mi hermano, es decir, el del rey. Así podremos vernos cuantas veces queramos en nuestro nidito.

(X. se acerca a Y., siempre sentada en el suelo.)

X. ¿Tú no bailas, hijita?

F. *(Con un gesto hace que los actores, a excepción de Y., queden como congelados y en posición de estatuas vivientes. Se dirige, de nuevo, al público.)*

Para distancar metía
monólogos variados
en la pieza
un cisne de nombradía
que ahora le son copiados,
sin grandeza.

(Y. es ahora la que se dirige al público.)

Y. Bailar o no bailar: tal es la cuestión y la verdadera bifurcación. Bailar como las tiernas macaquitas que se encierran en la cárcel de sus músicas para seguir el dictado del dios de las verdes carnalidades y para ofrecerse a él, lo más desnudas que sea posible *(se levanta el camisón y comienza a agitarse convulsivamente mientras F. finge tocar una guitarra eléctrica)*, agitándose convulsivamente en medio del tantán que les llega hasta el fondo de las tripas como un eléctrico falo de fuego que les haga creerse que existen.

(Deja caer el camisón y tiende los brazos hacia una pareja invisible, a imitación de lo que venían haciendo A. B. y X. a los cuales señala. Copia igualmente los pasos que daban aquéllos mientras F. finge tocar un violín.)

Bailar como esos macacos de ahí, cada uno con su nadie, que ni siquiera es su nadie particular pues el nadie de cada uno es, en verdad, el nadie de todos. Bailar al dictado del dios de la carne madura y de los deseos de los otros creyendo que los encontrarán en los brazos de sus inexistentes parejas.

(Deja de bailar.)

O negarse a danzar al son que la mayoría de los dioses tocan. Quedar en adelantada inmovilidad frente al único dios verdadero e inevitable: el dios de los descarnados disfrutantes de la paz.

(Se dirige a X. que abandona su postura de estatua al tiempo que A. y B.)

No, mamaíta querida. No danzaré.

X. Supongo que si ese troyano se hubiera dignado venir sí que bailarías. Tiene fama de ser un verdadero seductor. Es extraño que no se haya presentado sabiendo que al baile acudirían jovencitas como tú, sabrosas como manzanitas verdes. ¿Qué puede haberle sucedido?

Y. Lo ignoro, mamaíta querida.

X. También es rarísimo que tú ignores algo teniendo, como tienes, confidencias de quienes todo lo saben.

Y. Lo cierto es que los seres numinosos no se han preocupado de indicarme dónde puede encontrarse ese donjuanísimo forastero. Ni yo me he molestado en preguntárselo.

(Se acerca A.)

A. Tiene razón la niña. No nos importa dónde puede hallarse ese maldito enviado de los malditos garzos. Nos hemos divertido lo suficiente sin él. Pero ya amanece y es llegado el momento de retirarnos a descansar.

Y. Como mi queridísimo padre disponga.

F. *(Hace un gesto de abrir un paréntesis en el aire delante del público.)*

Y con nueva incrustación
se procederá al encaje
de un simple cortometraje
en la principal acción.
En aquél se da razón
de dónde se halla el actor
que hace de embajador,
Paris, por cierto, llamado,
que en palacio se ha infiltrado
por la puerta posterior.

Con un farol va buscando
cierta dama sin igual,
del mundo bella oficial,
pero lo hace evitando
donde se estaba danzando
pues se quiere introducir
en la alcoba de dormir
a fin de cambiar de cama
a la Primera Gran Dama
(gesto en el aire marcando las mayúsculas)
y al negro con ella huir.

Nos queda por aclarar
en una décima nueva
que el elenco se renueva
sin tenerlo que aumentar
con otro actor a pagar.
Menelao en Paris muta
si el calcetín se permuta
del que hacía de marido
quedando, así, convertido
en chulo de Bella Puta.

(Gesto en el aire marcando las mayúsculas.)

Como en la próxima escena,
con un nuevo cambalache,

en un museo, con Hache,
la alcoba de nuestra Helena
se cambia sin mayor pena,
cicerone falta haría
mas la cosa supondría
del gasto nuevo incremento,
y por eso, en un momento,
paso a trasformarme en guía.

Que toda duda despeje
—se dirá en quinta espinela:
el Calderón más nos cuela—
quien se crea que es el eje
de todo el tejemaneje
la innovadora actitud,
con mayor exactitud
el pago es lo que subyace
y aquí tan sólo se hace,
de necesidad, virtud.

(Durante el anterior recitado A., B. y X. han vuelto a sentarse en los taburetes. B. se habrá quitado los calcetines colorados que llevaba y se habrá puesto un par de calcetines negros. Luego coge el farol y pasa al interior del círculo buscando por todas partes. F. se acerca a él cargado con el gran marco que deposita en el suelo.)

B./Paris Desesperábamos ya de encontrar algún ser vivo entre tanta soledad alrededor nuestro y empezábamos a perder la orientación en medio de estos enrevesados caminos que siempre se bifurcan.

F./Guía Espero que estemos lo suficientemente capacitados para indicaros el rumbo a seguir y para dar con el centro no sólo buscado por vosotros, sino también por todos los que se pierden en estos ámbitos.

B. *(Saca un papel. Lo lee a la luz del farol.)*

En este papel que nos dieron en la lejana entrada aparecen escritas algunas indicaciones. ¿Podemos comentároslas?

F. No os privéis de hacerlo. Aunque teníamos entendido que no os pudieron dar ningún papel en la entrada inferior, toda vez que entrasteis al palacio por una tronera por donde se escurren los gatos de palacio.

B. Aquélla nos pareció la entrada principal.

F. En la entrada principal os hubieran proporcionado un plano más ajustado a la realidad especial y espacial del museo a visitar.

B. En el presente papel no se habla de ningún museo. Sólamente de la mansión de H.

F. Tal vez podríamos corregir los errores de esas pautas de encaminamiento.

B. Aquí dice que rebasados los tres atrios de columnas corintias se llega al tercer rellano desde el cual se desparraman los tres pasillos centrales.

F. Ya empezamos a columbrar los centros perdidos y rebuscados por todos. Proseguid, si tenéis la bondad.

B. A través del arco tercero del tercer patio interior, incrustado en el tercer patio exterior, se accede a la tercera planta noble.

F. Conocida así por la claridad de sus piedras sin nombre.

B. Una vez alcanzado el sótano superior, también llamado de los faisanes, se sigue por la escalera de la izquierda, iluminada día a día.

F. De lunes a viernes. Los días sagrados permanece a oscuras.

B. Y se alcanza la primera duda bifurcativa...

F. *(Interrumpe.)*

Luego se tuerce a la derecha y se llega a la izquierda...

B. ¿Cómo sabéis lo que está escrito en este papel?

F. Nosotros mismos fuimos los autores de su primitiva creación. Anterior a la fundación de todo Arte.

B. ¿Sois acaso el cartógrafo oficial de la Corte?

F. Entre otros oficios directivos, como el de diseñador de laberintos y el de vendedor de la tienda de símbolos durante las horas nocturnas en la que el castillo permanece clausurado.

B. ¿Se nos permitiría una nueva inquisición?

F. Inquirid, inquirid. Mi obligación es contestar a cuantas preguntas me hagan los curiosos visitantes durante las horas nocturnas en las que el laberinto permanece abierto.

B. ¿Estamos en el laberinto de H., en el museo de H. o en el castillo de H.?

F. *(Se acerca al proscenio para dirigirse a los espectadores.)*

Para la distanciación
otro se ponía a incrustar
cancioncita
con idéntica intención,

más sólo con recitar,
se le imita.

(Pausa.)

Para ello hay que encajar,
en medio de lo encajado
en la acción,
lo que se podría llamar
un paréntesis de grado
segundón.

(Gesto de abrir en el aire un doble paréntesis.)

Primero desvelaremos
el secreto del museo
misterioso,
y para ello hablaremos
de un objeto del deseo
tenebroso.

(Gesto de cerrar en el aire el doble paréntesis. Se dirige a B.)

Estamos en que preguntábais si estábamos en el laberinto de H., en el museo de H. o en el castillo de H. Pues bien, estamos en todos esos sitios y en ninguno de ellos. Depende de la voluntad cocreadora de los visitantes.

B. Proseguimos leyendo. Se dejan a la derecha las habitaciones pares y a la izquierda las habitaciones impares y, si no han sido olvidadas todas las indicaciones de esta guía, se llegará a las habitaciones de H.

F. *(Señala el marco del suelo.)*

En efecto. Nos encontramos delante de su alcoba particular.

(Grandilocuente.)

¡La trastornadora del mundo! ¡El modelo universal del deseo! ¡La belleza suprema de los espacios infinitos!

(Neutro.)

Una puerta de roble macizo, siempre abierta, permite su entrada al recinto íntimo. Pero nosotros no debemos hacer caso de tal prohibición y debemos seguir adelante a través de los bronces macizos. Entremos. Pero no sin que antes dejéis en el vestuario del vestíbulo todas las groseras apariencias del carnal espíritu. Al tálamo de H., al hueso del melocotón, al núcleo de la historia, sólo se accede sin velos ni tapujos.

B. ¿Entraremos sin llamar siquiera, golpeando en la materia infranqueable con el séptimo aldabón?

F. No nos oirán por dentro. Siempre duermen.

B. ¿Por qué pluralizáis? ¿Hay muchas Haches?

F. La más bella es única.

B. Debe de serlo. Si fueran variadas no sería la más bella, sino las más bellas y discutirían entre ellas por la supremacía en lugar de dormir sin sueños y sin dueños.

F. En todo caso, dormida o despierta, o dormidas o despiertas, no nos podrían oir desde el interior de la vitrina.

B. ¿Está permitido leer lo escrito en la plaquita de cobre que explica el contenido de la urna?

F. No está permitido, pero nosotros os explicaremos lo que está grabado en la plaquita. «Belle-

za embalsamada procedente de China», dice. Y también aclara: «Existe en otras colecciones particulares de la Argentina la modalidad plateada».

B. Se diría que la vitrina se encuentra vacía.

F. *(Gesto de abrir en el aire un doble paréntesis. Al público.)*

Segunda incrustación en la incrustación.

(Recita.)

Pues, en resumen, resulta
que a todo lo que atendemos,
aún sin verlo,
es aquello que se oculta
mas, con todo, se pretende
poseerlo.

(Gesto de cerrar en el aire el doble paréntesis. Se dirige a B.)

Decíais que se diría que la vitrina se encuentra vacía.

B. A no ser que esta belleza sea tan transparente como los cristales que la guardan.

F. Todos perciben su existencia. Además, está debidamente catalogada. En la quinta página, párrafo quinto, palabra quinta de la guía de todos. Conducta interior que os darán a la salida.

B. Si todos lo perciben...

F. *(Gesto de abrir en el aire un doble paréntesis. Al público.)*

Tercera incrustación en la incrustación.

(Recita.)

Se desea locamente
una intentada ficción,
sea cual sea,
porque el vecino de enfrente
asegura con pasión
que la desea.

(Gesto de cerrar en el aire el doble paréntesis. Se dirige a B.)

Sigamos, entonces, sí todos lo perciben, el camino de todos. No tiene pérdida. Además está perfectamente señalizado por las prendas íntimas que, sin cesar, H. hace desprender de su belleza. Para que su rastro no se difumine entre las nieblas del bosque.

B. Como las miguitas del adorable pequeñín.

F. Más concretas. Podéis comprobarlo con ésta que aquí veis.

B. Debe ser la niebla, pero no la distinguimos nada bien.

F. Se trata de dos levísimos calcetinitos color rojo melocotón. Tan encantadores como los piececitos que escondían.

B. ¿Dónde tendremos la próxima señal?

F. Ved aquel corpiño color rojo melocotón sobre aquel montoncito de piedras superpuestas.

B. ¿Y esa dulcísima música?

(Suena música «para desnudarse». Paris se quita los calcetines y los deja en el suelo.)

F. Melodía para desnudarse y para entrar en la alcoba de H. sin todas las groseras apariencias del espíritu carnal.

B. ¿Todos la oyen?

F. Todos sin excepción. ¿Hay que sospechar que, desgraciadamente, no la llega a alcanzar vuestro oido?

B. ¿Cómo no? La oimos con la misma claridad que la luz color rojo melocotón que nos alumbra. ¿Acaso creéis que yo no me estremezco como todos los otros?

F. Y la última seda color rojo melocotón en el último escalón de la última escalera de ascenso al último torreón. Oled, oled... La bellísima H. no deja que las aguas alcancen su rincón más secreto.

B. Para preservar su perfume universal.

F. Sin duda.

B. ¿Y a qué dicen los otros que huelen sus efluvios?

F. Unos que a almendra. Otros que a calamar de los abismos. Otros que a manzanita de olor. Como su propio nombre indica. Pero agilicemos la marcha. Ya han transcurrido los tres minutos anunciados y la representación va a comenzar.

B. ¿Y aparecerá ante nosotros la misma que figura en todos los carteles anunciadores con su sonrisa abierta al mundo?

F. En toda su carne de verdad. Sin velos rojo melocotón ni las groseras apariencias del espíritu que la tapen.

B. ¿Dispuesta?

F. A todo y para todos. Vosotros mismos lo podréis comprobar. Sólo tenéis que colocaros al final de la larguísima fila de los deseantes que se alarga sobre la nieve delante de la puerta. Y avanzar poco a poco dejando en pos vuestro las estampas de las escuelas subalternas. Y ahí la tenéis, sólo cubierta por su piel, color rojo melocotón.

(Gesto de abrir en el aire un doble paréntesis. Al público.)

Cuarta incrustación en la incrustación.

(Recita.)

Y es el enigma a aclarar,
que también es el secreto,
del museo,
que sin deseo a imitar
no existe ningún objeto
de deseo.

(Gesto en el aire de cerrar el doble paréntesis. Se dirige a B.)

Y ahí la tenéis, decíamos ayer, sólo cubierta por su nuevo vestido de carne color rojo melocotón. En el centro de la sala central del espacio centrado y perdido, pero vuelto a encontrar. Sin nieblas. Los propios visitantes se pueden acercar y comprobar, por el tacto común, la cálida piel de la que todos desean por los siglos de los siglos y por las memorias de las memorias. De igual manera que la desean los últimos llegados a escuchar las explicaciones artísticas de este humilde entremetedor de bellezas.

B. *(Gira alrededor del marco.)*

La contemplemos desde donde la contemplemos ella no nos deja abandonados y ayunos de su mirada.

F. En efecto. Sus ojos deseantes os desean.

B. ¿Y cómo es denominada la joya estelar de la galería de desnudos vivos? En la plaquita de cobre, a sus piececitos, no veo nada grabado. Ni siquiera se alcanza a leer lo de «Retrato de H.»

F. *(Gesto de abrir en el aire un doble paréntesis. Al público.)*

Quinta y última incrustación en la incrustación o quinto paréntesis de grado segundón del paréntesis encajado en la principal acción.

(Recita.)

¿Esa hache hecha pintura
es la Gran Femineidad
Eternizada
(gesto con la mano marcando las mayúsculas)
o un vacío, una hendidura,
una nada, una oquedad
toda enmarcada?

(Gesto en el aire de cerrar el doble paréntesis. Se dirige a B.)

Los creadores de las tres dimensiones preceptivas, la titulamos, creo recordar, «Rojo melocotón sobre rojo melocotón». O «Blanco sobre blanco». Así fue inventada.

B. Si no nos equivocamos se terminó el recorrido por la carne de H.

F. Así es. Pronto amanecerá y es llegada la hora de cerrar el laberinto y de retirarnos a descansar. Si descanso puede llamarse a seguir con la obra larga. Espero que la corta no se os haya hecho demasiado larga.

B. Pasó como un relámpago de plomo.

F. No obstante, si alguien quiere repetir la caliente experiencia, mañana la repetiremos en versiones matutina y vespertina. Los días sagrados, tres funciones.

B. Sólo falta, al parecer, agradeceros vuestros servicios con la dádiva del final de la visita.

F. A cambio de la cual nosotros obsequiaremos a todos y a cada uno de vosotros, los que nos ayudásteis a cocrear la historia de H., con este pequeño recordatorio en forma de estampita de Helena.

(Entrega el marco a B.)

B. Nos acompañará, por siempre y para siempre, en el negro país en donde tuve la suerte de nacer.

(Cargado con el marco, B. va a salir del círculo central. F. lo detiene.)

F. Esperad un instante. Hache, con su suavísima voz color rojo melocotón, os envía un mensaje de despedida.

B. Nada oigo. ¿Qué dice?

F. Primero solicita vuestro perdón por haberse mostrado demasiado desnudita delante de vosotros. Luego se dirige, íntima y exclusiva-

mente, a ti y dice, con voz todavía más susurrante: «Mañana me traerán un nuevo vestido. Tal vez te mande llamar».

B. Volveré.

F. Fin de la pieza breve insertada en la otra, con la duración habitual en nuestras tablas.

(Hace el signo de cerrar el paréntesis. B. sale definitivamente del círculo central con su marco y se sienta en un taburete del otro borde de tal círculo, mientras F. dice lo siguiente al tiempo que barre los confettis colorados.)

¡Hasta de barrendero tiene uno que hacer para no engordar la malhadada nómina!

(Termina de barrer los papeles colorados que deposita en su cubo y «siembra» el escenario con unos confettis negros que saca del correspondiente cubo.)

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

(Cubre el maniquí con el ropón, dispuesto con la parte negra al exterior.)

Y que un único ropón, de un negro ultramar, 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 negruzco. Ya no recuerdo bien si ese fanático seguidor de su equipo es la cazadora Minerva o el rubicundo Apolo y no tenemos muchas ganas de acudir a la saqueada tumba del vate sin ojos para indagarlo.

(A., X. e Y. se mudan de calcetines poniéndose sendos pares negros. A. se tumba en el suelo al lado de X. B. entra en el círculo arrastrando su marco. Y. saca de un bolsillo del ropón de la «divinidad» un manojo de cartas. Las extiende por el suelo. A. se incorpora a medias y «despierta» a X.)

A./Príamo ¿Has oído eso?

X./Hécuba *(Medio «dormida». Gruñente.)*

Estaba soñando que tú eras ese toro guardador del laberinto y a ti se te ocurre despertarme con uno de tus terrores nocturnos.

A. Alguien ha entrado en palacio. Tal vez un maldito ladrón del tesoro de Príamo...

X. Otras veces se trata de uno de los guardianes de tu sueño que viene a convertírtelo, con una daga magnicida, en el eterno.

A. O tal vez haya entrado un maldito sicario pagado por los griegos.

X. No sé cómo ese pobre asesino iba a alcanzar tu real alcoba con todos esos guardianes que te garantizan los dormires. Intenta pegar el ojo de nuevo y déjame ver si yo recobro ese toro.

A. Está bien. Sé feliz con la verga de esa mala bestia. Yo, entretanto, quedaré avizor y en vela permanente.

X. Permanece como se te antoje.

(Da media vuelta y se «duerme» de nuevo. Luego se levanta, se quita el camisón convirtiéndose en X./Andrómaca. A. se levanta y vuelve a acostarse en otro lugar del círculo. X. se acerca a él y lo sacude. A. se incorpora.)

X./Andrómaca ¿Has oído eso, esposo mío?

A./Héctor Algo oí entre dos o tres sueños, pero sin alarmarme demasiado. Sin duda que sería Paris. Suele regresar, como bien sabes, casi de madrugada...

X. ¿Paris...? ¿Pero no estaba por esas Grecias de por allá?

A. Habrá regresado.

X. Pues podía tener algo más de consideración con los que tenemos que descansar para poder hacer frente mañana a nuestras obligaciones de zurciros los calcetines. Él se pasa el día durmiendo para recuperarse de sus juergas nocturnas.

A. Hasta es posible que se trajera del otro lado del mar alguna de esas hetairas idiotas a las que encandila haciendo que se crean ya principesas consortes.

X. Mañana me quejaré al rey por esa baraúnda.

A. Seguro que Príamo, nuestro padre, lo tendrá en cuenta y sus severas advertencias harán que Paris meta menos ruido para llevar a esa furcia hasta su cama.

X. Ya no se oye tanto escándalo. ¿Por qué no vas a ver cuál era la causa de esa bulla y, así, nos quedamos más tranquilos?

(B., descalzo, se ha acostado en el centro del marco depositado en el suelo, sobre los calcetines negros que dejó allí con anterioridad.)

A. Luego me dirás, queridísima Andrómaca, que abandono por cualquier motivo el lecho conyugal.

X. Hace tiempo que no me quejo de tal cosa. Sobre todo desde que me compré este camisón modelo *«Nuit de Hélène»*.

A. ¿Qué marca es esa?

X. La del *«négligé»* que suelen no ponerse para no dormir por las noches esas griegas. Es decir, para quedarse como las echaron a este descompuesto mundo las otras putas de sus madres...

A. Iré a preguntar a mi hermana Casandra si ella oyó algo fuera de normal...

(X. se pone el camisón. A. se acerca donde se encuentra Y. siempre con sus cartas.)

¿A ti, Casandra, no te ha despertado ese tumulto?

Y./Casandra Yo, hermano querido, nunca duermo.

A. Ya sé. Tú siempre estás en vela, a vueltas con tus adivinanzas. ¿No te asustas de conocer lo que los demás todavía no conocemos?

F. *(Al público.)*

Segunda mezcolanza monologadora, explicadora, extrañadora, emancipadora, aclaradora, anteilusionadora, antienajenadora, didacticadora, reveladora, narradora, noveladora, distanciadora y, en alemanas cuentas «vefremdungadora»

o, a la rusa, «ostranenijedora». ¿Y cuál distanciación cocreadora más gorda que la de esos palabros a los que cada respetable puede poner la traidora traducción que le pete?

(Lleva a Y. hasta el proscenio. Ésta se dirige al público, siempre con sus cartas.)

Y. No adivinar o adivinar, tal es la cuestión y la verdadera bifurcación. No profetizar y dejar en el limbo de la ignorancia lo que tiene que venir y así puedes inventarte una supuesta libertad en la que chapotear sin que nadie te controle y amenace. El «Titanic» no se hundirá. Los judíos seguirán de banqueros. La bella época será eterna y podrás desayunar sobre la hierba siempre verde. La revolución te hará libre. Todos los pobres del mundo se unirán. Los dioses serán buenos chicos y la guerra de Troya no ocurrirá.

(Pausa.)

O adivinar.

(Saca una carta de la baraja.)

El caballo de bastos colocado del revés. La gran guerra y todas las pequeñas guerritas estallarán.

(Otra carta.)

El nueve de oros. El barco y todos los barcos se hundirán y los buenos bien-vivientes acabarán en las tripas de los peces.

(Otras dos cartas.)

Los judíos serán obsequiados con gas. Esta sota pegada al cinco de espadas lo atestigua.

(Otras cartas.)

Cuatro reyes seguidos. Los dioses serán lo que son a pesar de que pretendan disimularlo, culpando de su hijoputez a los demonios.

(Tira la baraja, esparciendo todos los naipes, hacia los espectadores.)

Y la única libertad que te será concedida será la que tengan tus cenizas cuando las esparza en los vientos el dios que los domina.

(Regresa junto a A.)

Sí, hermanito querido. Me asusto de saber lo que vosotros no sabéis todavía.

(Es ahora F. el que se dirige al público.)

F. Ahora, después de mostrar
—cierto monólogo aparte
que es, en su postrera parte,
de un optimismo sin par—
después de presentar
la Familia de la Ilión
(gesto con la mano marcando las mayúsculas)
—en muy justa reversión
con lo dicho de la griega—
a Grecia se reentrega
la próxima situación.

Mas quede bien entendido
que no pasaré esta pieza
de mujer de la limpieza
y abandonaré el barrido
que ya no tendrá sentido
pues del cambio de región
sólo a la imaginación

del público respetable
se le hace responsable
tras cederle el escobón.

(Deja caer la escoba en el espacio reservado al público. Durante el anterior recitado A., X. e Y. se han cambiado los calcetines negros por otros rojos. B. hasta este momento descalzo, también se pone un par del último color. F. señala a los actores y actrices.)

Mas todo cocreador,
en su butaca sentado,
al que se ha escamoteado
el *confetti* indicador,
le preguntará al autor,
con un cierto retintín,
porque se mantiene, al fin,
con desprecio hacia su mente,
el indicio impenitente
de un usado calcetín.

(Coge el ropón que cubría a la «divinidad» y lo lleva detrás del muro del fondo. B. también lleva allí el marco donde «dormía».)

Y dicho en prosa profana, aunque se refiere a los números sagrados, explicaremos que tampoco es cuestión de seguir dándole vueltas al ropón divino toda vez que los dioses cambian tan a menudo de chaqueta, y aún de la camiseta de su gallo favorito, que uno no termina por saber si esto *(señala al maniquí)* es un Apolo negro, una Minerva roja, un Apolo colorado o una Minerva como el carbón. Y no seguimos enumerando dioses y colores porque todo el anterior parloteo era para que esos se cambiaran de calcetines sin tiempos muertos y mudos en el decurso escénico. Lo que ya han hecho.

(A., B. y X. rodean los calcetines negros que dejó B./Paris en el suelo. Y. se sienta también en el suelo, separada de los otros.)

B./Menelao Mi lecho estaba todavía templado por su cuerpo, pero su cuerpo templador no estaba en el lecho.

A./Agamenón Las esposas que son atendidas en el lecho jamás abandonan el lecho. Si yo hubiera ocupado la mitad de ese lecho Helena estaría todavía en la otra mitad de ese lecho.

X./Clitemnestra Y si yo ocupara parte de ese lecho, ni ella ni yo hubiéramos necesitado hombres que ocuparan las tres cuartas partes del lecho. Y ella y yo hubiéramos ocupado todo el lecho y no los ridículos rinconcitos que antes ocupábamos en el lecho.

B. Y, ni siquiera, me dejó entre las revueltas sábanas del lecho una carta de despedida.

A. Algo así: «Como tú no me das esto o lo otro me lo dará tal o cual...»

X. O tala o cuala.

B. Sólo encontré, entre las sábanas revueltas del lecho, estas infames fundas para pies.

(Levanta los calcetines negros abandonados en el suelo.)

X. ¡Entonces fue él, ese infame embajador! ¡Ningún otro en Grecia llevaba prendas semejantes al final de sus patas!

A. Mientras nosotros bailábamos, él se aprovechó para introducirse, como una traidora culebra, en el lecho donde reposaba Helena.

Y. Lo que no se alcanza a entender es el hecho de que, si hache danzaba con todos, cómo hubiera podido reposar hache en el lecho.

X. ¿Qué dice la niña?

A. ¡Bah...! Bobadinas suyas.

B. Se aprovechó de que celebrábamos una fiesta en su honor para robarme el honor entrando en mi alcoba.

A. Di, más bien, nuestro honor.

X. Y nuestra alcoba.

A. Sí que sí: tú alcoba, en ese caso, era nuestra alcoba.

X. La alcoba de Grecia.

A. Todos los griegos somos maridos engañados.

X. Todos los griegos sois ovejones vejados. Y las griegas, como ciervas.

A. La humanidad ha sido humillada.

Y. Lo que no alcanzo a entender es quién oficiaría, si la humanidad se encuentra formada por cornudos y cornudas, de ponedor o de ponedora de cuernos o de cuernas.

A. ¿Qué dice la niña?

X. ¡Bah...! Tontadinas suyas.

A. *(Grita.)*

¡Conde de Egemon!

F. Lo que no alcanzo a entender es este voltejeo de los tiempos y de los espacios que se gasta el Señor de las Patas de Mosca.

(Gesto en el aire marcando las mayúsculas.)

Entre los helenos no había condados ni egemones. Aunque, nos suponemos, lo que se trata es de cambiar de tumba a saquear.

(Entra en el círculo.)

¿Me llamaba Vuestra Majestad?

A. Nuestra Majestad te llamaba.

F. ¿Y qué nos quería Su Majestad?

A. Que tomes en mis embarcaderos el velero más raudo y pongas, sin mayor tardanza, proa a Troya.

F. Y, una vez en la Ilion, ¿qué es lo que debe hacer el duque de Egemon?

A. El barón de Egemon debe exigir a los troyanos que nos sea devuelta nuestra Helena de inmediato.

B. ¡O será la guerra!

A. ¡Guerra!

X. ¡Guerra!

A. ¡Helena o muerte!

X. ¡Helena o muerte!

B. ¡Helena o muerte!

A., B. y X. *(A coro.)*

¡¡¡Helena o sangre!!!

Y. El «Titanic» se hundirá. La guerra por Helena tendrá lugar... ¡Aunque de la tal Helena nadie conozca ni la hache!

B. ¿Qué dice la niña?

A. ¡Bah...! Majaderillas suyas.

X. No hay que hacerle caso.

F. Figura que todavía nos queda un poco de viento. Lo aprovecharemos para terminar en Troya la primera parte de la Obra.

(Gesto en el aire marcando la mayúscula. Rápido cambio de calcetines. F. se aproxima a A., B. y X. Y. saca un paquete de cartas y, sentada en el suelo, las extiende delante de ella.)

A./Príamo Habla, Chantillon: ¿qué nos quiere esa Francia?

F. Francia, lo ignoro, pero lo que conozco harto bien es que Grecia quiere y exige que sea devuelta de inmediato su reina Helena a los campos de Francia.

A. Ni Helena es reina, ni Grecia Francia.

F. La cuestión del lugar aquí no tiene lugar. Aparte de que Helena sea Francia o que Grecia sea, más o menos, la reina más reina de todas las reinas, puesto que es la Reina del Amor Total *(gesto en el aire marcando las mayúsculas)*, aparte de todo eso, lo único que cuenta es que tenéis que dejar de contaros, cuanto antes, ese cuento de Helena.

A. ¿Y, en caso contrario?

F. ¡Sangre!

A. Si bien es cierto que esos feroces griegos de cualquier fútil motivo sacan razones para rebozarse en ese líquido de su color totémico, por nuestra parte no pondremos impedimento ninguno para su sangriento deseo. Habrá sangre y más sangre. No entregaremos a Helena.

(Pausa.)

Pero ésa es solamente la opinión de un viejo y cansado monarca. Ante tan grave circunstancia también queremos conocer lo que piensa al respecto la nueva generación.

(Se dirige a B.)

Tú, Héctor, eres el primogénito y el primero que debe darnos su opinión.

B./Héctor Sólo tengo que pensar en el arrobo con que contempláis el robo, como dicen los malvados colorados, el robo, decía, de mi hermano. Si Helena le faltara, mi anciano padre quedaría mustio como una planta mustia. Todo menos que Príamo se quede sin Helena.

A. Ha hablado un excelente hijo.

(B. cambia de lugar. A. se dirige a él.)

¿Y tú, Troilo?

B. Lo que diga Crésida.

A. ¿Y qué dice Crésida?

B. Lo que dicen todos.

A. En resumidas cuentas: todo menos quedarse sin Helena.

(B. cambia de lugar. A. se dirige a él.)

Tú, Paris, ¿qué piensas sobre esta cuestión?

B./Paris No tengo más que ver los tiernísimos ojos de Héctor cuando miran a Helena para comprender que, sin esa dulce visión, mi hermano sería como un perrito sin amo, un planeta sin estrella, un círculo sin centro, un...

Y. *(Interrumpe.)*

Un museo sin cuadro.

B. Todo menos que Héctor se quede sin Helena.

A. Ha hablado un excelente hermano.

B. En cuanto a mí...

Y. *(Interrumpe de nuevo.)*

En cuanto a él todo menos quedarse sin Helena. Todo menos confesar que dormía en compañía de un hueco enmarcado. Y, ahora, ¡sin marco siquiera!

A. *A X.*

A ti, Hécuba, no sólo esposa mía, sino asimismo espejo de todas las esposas. Y a ti, Andrómaca, esposa y espejo de mi hijo, no tengo necesidad de preguntaros. Sé bien que vuestra respuesta femenina será solamente un reflejo en el espejo de la respuesta, ya expresada, de los hombres.

X./Hécuba Todo menos quedarnos sin el modelo de esa pelandrusca.

(Se cambia de lugar.)

X./Andrómaca Todo menos quedarnos sin el modelo del camisón invisible de esa zorra.

A. Yo bien conozco que una prudente tradición exige que, antes de emprender tan arriesgada empresa, intentemos conocer los presagios que, a los ojos de los dioses, tal tarea comporta. Y los dioses suelen hablar a través de las coloreadas cartulinas de Casandra. ¿Puede trasmitirnos nuestra querida niña lo que esos naipes indican?

Y. Apolo dice que los otros ganarán la guerra. Que todos los hombres seréis degollados por los que saldrán de las tripas de un caballo. Y que las mujeres sólo seremos agujeros de carne para que se hundan en ellos los colgajos carnosos de los ganadores, tiesos como su victoria.

A. Apolo suele equivocarse. ¿Qué dice Minerva?

Y. Supongo que, si no la de los ojos color de malvavisco, siempre podrá encontrarse un dios o una diosa que vaticine a vuestra conveniencia y que asegure que todo menos quedarse sin Helena.

A. ¡Tiene razón la niña! ¡Todo menos quedarse sin Helena!

X. ¡Helena!

B. ¡Helena!

A. ¡Helena! ¡A pesar de que Grecia ama sobre todo la paz, ésta será una paz con sangre!

B. ¡Una paz a muerte!

X. ¡Una paz a guerra!

OSCURO.

PARTE SEGUNDA

(Los actores y actrices se encuentran sentados en los taburetes y con calcetines colorados. F. avanza hacia el público.)

F. Segunda parte de la Obra. *(Gesto señalador de la mayúscula)* En ella el Señor de las Patas de Mosca *(gesto)* y el Mayordomo de las Estampas *(gesto)* dejan de saquear, muy relativamente, la tumba del poeta cieguito y pasa a destripar el sepulcro de uno de los Padres del Teatro, *(gesto)* si bien es cierto que, cuando el viejo entró en el recinto mortuorio, ya otros violadores lo habían desvalijado y el Padre del Teatro de marras también jugó, cuando andaba de vivo, al mismo juego de ladrones y ladrones. Y, dejándonos ya, en nombre del Titiritero Máximo, *(gesto)* de mayores excusas, sólo añadiremos que estamos en Aulide, todavía territorio más o menos colorado, alzado en coloradas armas contra los perros acarbonados, como se explica por si algún respetable llegó con retraso y no estuvo presente en la primera parte de la Obra.

(Gesto. Entran en el círculo A. y B.)

B./Menelao Mil días ya...

A./Agamenón Con sus mil noches...

B. Y ni una sola gota caída desde los altos cielos.

A. El Señor de los cielos sin lluvia no parece demasiado proclive a ponerse del lado de la justísima causa que nos puso en marcha antes de que la dejara sin marchar esta interminable sequía.

B. A ese dios de las lluvias sin duda que lo tenemos enojado.

A. O a esa diosa, que también ellas intervienen en los asuntos terrenales.

B. ¿Y cuál será la causa del divino berrinche?

A. ¡Cualquiera sabe...! Le habremos cazado alguna de sus ciervas sagradas.

B. O habremos utilizado a su perro favorito para cazar una cierva profana. ¿Quién es capaz de conocer las manías de esos mangoneantes de tejas para arriba?

A. Y las inextricables causas de su eterno enfurruñamiento. Tendríamos que hacer todo lo posible para poner de nuestra parte a esos amos de la lluvia.

B. A esos señores dioses, igual que a los mortales, les podría ablandar un buen regalo. Y hacer, entonces, que cambien los futuros. Tanto los inmediatos como los que arrivarán ya transcurridas unas cuantas lonchas de tiempo.

A. ¿Pero cuál sería la bondad de ese regalo capaz de desfruncir el ceño del enfadado señor dios?

B. Para que cambien los futuros nada mejor que alguien relleno de futuro. Además, a los dioses y a las diosas les gusta desdoncellar inocencias.

(Pausa.)

La ofrenda tendría que ser de una inocente jovencita.

A. ¿Una jovencita...? ¿Y si se tratara de una diosa?

B. Por allá arriba no creo que se anden con muchos tiquismiquís sobre el sexo de los que meten en sus ambiguas camas celestiales. Siempre nos serviría una niña. Pero, desde luego, virgen.

A. No veo a ninguna en torno nuestro.

B. Pero puede ser llamada para que venga.

A. ¿A dónde, hermano Menelao, quieres ir a parar?

B. Si el regalo, hermano Agamenón, además de inocente es valioso, miel sobre hojuelas. Y nada más valioso que alguien de sangre principesca. El señor dios no tendría otro remedio que considerarse altamente satisfecho y se vería forzado a devolver don por don.

F. *(Avanzando, toca a A. y B., que quedan como «congelados» en su acción. Luego se dirige al público.)*

Cortísima inserción, primera de esta segunda parte y tal vez innecesaria dada la mucha perspicacia de nuestros respetables. En ella se aclarará de qué inocente se trata, aunque con ello adelantemos acontecimientos y corramos el riesgo de quebrar el derecho a la incertidumbre de los respetables que no suelan frecuentar los Inmarcesibles Clásicos.

(Gesto. Avanzan hasta penetrar en el círculo central X. e Y. Esta última se sienta en el suelo y extiende unos naipes delante de ella.)

X./Clitemnestra ¿Por qué extiendes ahora por los suelos ese manojo de cartones pintados? Yo me tenía creído que esas eran torpes artes propias de retrasadas y negruzcas gentes.

Y./Ifigenia Las cartas prescinden de colores amigos o enemigos. Mediante ellas los dioses se divierten anunciando a los mortales lo que les espera, por mucho que pataleen para evitarlo. Y, también, restregándoles por los hocicos el verdadero alcance de su cacareada libertad.

X. ¿Y qué dicen las cartas no beligerantes sobre la próxima diversión de los dioses?

Y. Los que llevan la dirección, dicen las estampas, matarán a las dos mitades de mí misma en una próxima escena. Si algún dios no lo remedia.

F. Fin de la mínima inserción.

(X. e Y. vuelven a sus taburetes. A. y B. se ponen en movimiento.)

A. ¿A qué niña con sangre principesca osas referirte?

B. Que yo sepa sólo disponemos de una. Sólo te ha sido concedido el beneficio de una única hija. En cuanto a mí, Helena, antes de huir con ese miserable troyano, no me proporcionó ni un trocito de personilla salida de su seno. Algo que me sirviera de consuelo en mi mucha soledad.

A. ¿Cómo te atreves a suponer que yo sacrificaría a mi hija Ifigenia a cambio de un chorrito de agua caída de los cielos?

B. Tras esa lluvia vendría el viento. Por el viento las purpúreas velas serían preñadas. Con las velas

preñadas las ligeras naves emprenderían el viaje a través del Egeo. Y al otro lado del Egeo...

(Pausa.)

¡Helena...!

(F. finge tocar un piano y canta la canción de Becaud-Delanoe, «Le jour ou la pluie viendra», repitiendo siempre los cinco primeros versos.)

F. Le jour ou la pluie viendra,
nour serons, toi et moi,
les plus riches du monde,
les plus riches du monde.
Les arbres pleureront de joie...

A. ¡Termina de exponer, si tienes entraña para ello, tu sangrienta propuesta!

B. ¿Por qué no he de hacerlo? Y no creas que me lleva a ello el quitar de delante a quien podría ocupar, antes que yo mismo, el trono de nuestro padre. La primogenitura te llevó a él y tu hija única lo heredaría mientras no exista una sabia ley que beneficie a las hembras, liberándolas de la dura tarea de mandar.

A. ¡Vacíate, sin más circunloquios de herencias ni de leyes, vacíate del veneno que guardas debajo de tu bífida lengua!

B. ¿Por qué sería venenoso lo que te aconsejo? Escribe simplemente una carta a tu esposa para que venga con esa hija tuya. Helena bien vale una mocosa que no tardarías en poder sustituir por otra más nuevita. No te llevaría más tiempo el engendrarla que el preciso para cocer un huevo.

(Pausa.)

A. ¿Y con qué motivo, según tu prudentísima opinión, haría yo que emprendieran ese larguísimo viaje, desde Argos a Aulide, a las dos llamitas que iluminan mi hogar y que no son otras que mi esposa y mi hija?

B. ¡Bah...! Excusas para llevar adelante la historia no te faltarían. Podrías argumentar, por ejemplo, que Aquiles pretendía a tu hija por esposa.

A. ¿Por qué, precisamene, Aquiles?

B. Porque él es el héroe entre los héroes. A tu hija, como a cualesquiera otras jovencitas en su caso, se le encenderían centelleantes estrellitas en los rincones de su alma...

A. Y hasta en los más secretos de su cuerpecillo, supongo que supones.

B. Supones bien. Vendría en un vuelo. Luego sólo faltaría que esa insignificante criatura, esa poquita cosa de mujer sin hacer, siempre, además, sustituible, en vez de ser perforada por un vulgar cuchillo de carne, lo fuera por uno de hierro sagrado y bien sagrado... ¡Y vendrían las lluvias y los vientos...! ¿No sería ésa una sabia manera de recobrar a nuestra Helena?

A. ¡No escribiré esa carta! ¡No mataré a mi hija, no mataré a ese ser por cuyas venas corre mi propia sangre! ¡Y da tú gracias que un jugo parecido corre por las tuyas! Si no fuera así, ahora mismo te estrangularía con mis propias manos por haberte atrevido a sugerir lo que me has sugerido.

(Se retira, «furioso», a un taburete. F. vuelve a dirigirse al público.)

F. Primera parte de las dos partes incrustadas en la primera parte, una monologada peripatéticamente y la otra también patética, pero sin paseo. Ambas dos para explicar la disyuntiva entre apiolar o no apiolar a la nueva generación. Se toma ahora parte por la primera parte de la bifurcación, es decir, por la de cargarse a los jovencitos.

B. *(Se pasea frente a los espectadores.)*

¿Cómo convencer a esa maldita ruina real de que debe sacrificar a ese maldito proyecto de ruina llamada Ifigenia? Podría decirle que todos los jovenzuchos, entre los que se incluye esa ruina en fárfara, aparte de agitarse como monitos repetidos debajo de los monos rellenos de ruido y de furor del tablado, aparte de eso, para lo único que sirven es para llenar las calles de Argos de condones viscosos, de restos vidriosos, de vomitados vinosos y del estrépito de sus motos corriendo hacia ninguna parte...

(Pasea.)

Pero eso no serviría para convencerle. Él permanece enclaustrado entre las piedras muertas y silentes de su palacio y jamás frecuenta las calles de Argos.

(Pasea.)

Podría decirle que todo eso que escribe en su escondrijo, esa especie de garabatos para perpetuarse, los jóvenes no sólo no los leerán, sino que, tampoco, procrearán a nadie que los lea. Esas patas de mosca contenidas en una botella arrojada al mar no serán interpretadas ni por sus hijos ni por los hijos de sus hijos. Ninguno de ellos se molesta ni se molestará en in-

terpretar algo que no sea estampitas de colorines.

(Pasea.)

Pero tampoco eso vale. Él escribe única y onánicamente para sí mismo. Pura masturbación sin botella en que meter los resultados.

(Largo paseo.)

Pero esa paseada reflexión ha terminado por llevarme a la solución. Le diré que cada vez que se siente en el trono real, cada vez que se acerque a la mesa real para tragarse los manjares reales, cada vez que se acueste en la cama real, debe mirar debajo del trono y de la mesa y de la cama porque allí se esconderán su hija Ifigenia o cualquiera de los hermanos de Ifigenia, si todavía tiene él suficiente energía para engendrarlos, allí se esconderán empuñando la azagaya, dispuestos a clavársela entre las escápulas, hartos ya de esperar a que su papá termine por reventar y deje, de una maldita vez, de mandar. Hartos de esperar por la ansiada ocupación del trono y de la mesa y de la cama reales.

(Va a sentarse junto a A., al cual habla con grandes aspavientos sin que se oiga lo que dice. A. se levanta y entra en el círculo central. Grita.)

A. ¡Amanuense!

F. ¿Me llamaba Vuestra Majestad?

A. ¡Sí! Coge pluma y papel y escribe lo que voy a dictarte.

F. Para ganar tiempo ya lo tengo escrito desde el primer día que empezamos con estas historias.

Pero como aquí nada permanece enlatado, como en otras industrias del engaño, nos aseguraremos que para el trozo de hoy no existe ninguna variación en los textos oficiales y, así, no nos perderemos en el jardín.

(Saca un papel. Lee.)

¿La destinataria sigue siendo Clite?

A. ¿Quién te autoriza para usar de esas familiaridades con el nombre de mi esposa?

F. La contrayente será esa Ifigenia, ya que os enojaríais si la nombro Ifi o Genita. Y el que da el braguetazo de casarse con la hija del Jefe: Patroclo.

A. Aquiles, especie de imbécil. El novio se llama Aquiles.

F. Es verdad. Con estas gafas nuevas no veo demasiado bien. Aquiles... ¿Algo más?

A. Coges la mula amarilla de mis cuadras. Es lenta, pero segura. Montas en ella y llevas esta misiva a mi esposa.

F. Con toda diligencia.

(Después de dar unos cuantos pasos, «lentos, pero seguros», alrededor del círculo central, siguiendo un sentido «dextrórsum», se detiene para dirigirse al público.)

Segunda parte del monólogo dividido en dos partes de la primera parte. En esta sentada parte se trata sobre los inconvenientes de traspasar a la siguiente generación de parte a parte.

(Indica a A. que se adelante. Éste lo hace sentándose «a lo sastre» delante del público.)

A. Ya está hecho. El mensajero de la muerte ya se ha puesto en camino. Dos viejos jueces pusieron en el ávido taleguito de las sentencias dos condenatorias bolas negras. Y, con toda seguridad, de la misma negrura serían todas las bolas de los que esperan ansiosamente rebozarse en sangre en cuanto el viento se levante. El ejército de la paz a la fuerza. La juventud de Grecia y la juventud de Troya están condenadas a la última pena para hacer juego con mi hija Ifigenia. Todo bolas negras. Pero en cierto libro infinitamente sabio está dispuesto que, cuando el reo sea acusado de manera unánime, el reo debe ser puesto en libertad porque el reo condenado por todos es, por fuerza, inocente. Liberaré entonces a mi hija y con ello no sólamente seré fiel a la más alta justicia conocida, sino que, también, tendré alguien que derrame una piadosa lágrima en recuerdo de su padre cuando suba a un trono del que la muerte me habrá hecho descender.

(Se pone en pie. Grita.)

¡Capitán de mi guardia!

(Se detiene F. Se acerca a A.)

F. ¿Me llamaba Vuestra Majestad?

A. Te llamaba. Coge el potro más raudo de mis cuadras y sigue las huellas de cierta mula amarilla mucho más lenta que el caballo veloz.

F. ¿Y qué tengo que hacer con la mula amarilla?

A. Con el inocente animal no hagas nada. Costó lo suyo. Sólo con el que le monta.

(Gesto de retorcedura de cuello. Luego se persigna.)

Que los dioses tengan piedad de su alma...

F. Su majestad manda. El jinete del corcel más rápido obedece.

(Corre con mímica de «potro raudo», siempre en sentido «dextrórsum» y a lo largo del pasillo que rodea el círculo central. En una de las vueltas, al pasar delante de B., éste le pone la zancadilla. Cae F. Mímica de retorcimiento de pescuezo por parte de B. que luego se persigna.)

B. Que los dioses tengan piedad de su alma...

(F. se pone en pie y continúa en el mismo sentido que llevaba pero con pasos «lentos, pero seguros». Llega junto a los taburetes donde están sentadas X. e Y.)

F. ¿Tú eres Clite?

X. Así me llaman los que son mis iguales.

F. Ten entonces. Sólo me falta añadirte que el mensajero de las buenas nuevas siempre se considera digno de recibir una recompensa por sus servicios.

(Le entrega el papel. X. le pone la zancadilla por detrás, después de empujarlo. Gesto de estrangularlo. Se persigna.)

X. Que los dioses tengan piedad de su alma. Ésta es la propina que les cuadra a los que se toman esas confianzas y tuteos con quienes les exceden en sangre y posición.

(F. se pone en pie y se sacude el traje. Se persigna.)

F. Que los dioses tengan piedad de mi alma...

(X. desdobla el papel. Lee. Luego se dirige a Y.)

X. Papá nos llama.

(X. e Y. se ponen en marcha a lo largo del pasillo circular pero en sentido «sinistrórsum». Aquella última se ha puesto a la espalda la mochilita.)

X. Vamos, hija mía, camino del Amor.

Y. Vamos, madre mía, hacia eso que todos vosotros llamáis amor, poniendo los labios como culitos de ángeles.

X. Cuando lo conozcas, hija mía, de verdad y no por las explicaciones que yo pueda darte, también tú pronunciarás la palabra con los labios como corolas de florecillas.

Y. Mucho me complacería, madre mía, que, con la experiencia que te dan los años y los años de subir cada noche al tálamo amoroso, me dieras esas explicaciones que dices.

F. *(Al público.)*

Nueva incrustación con dos décimas y media, es decir: con 25 versitos poco más o menos, en los que, poco menos o más, se habla de Amor.

(Gesto. Lleva de la mano a X. delante del público. La señala.)

La vieja dama pretende
su cuarto a espadas meter
y su monólogo hacer

para lo cual ella entiende
que el Amor *(gesto)* siempre se vende.
Dice la veteranía
que toda la compañía,
de ella hecha excepción,
tuvo participación
en la monologuería.

De que a la joven se deje
meter baza con doblete
mientras que ella no mete
ni una sola palabreja,
también se queja la vieja.
Y ella nos quiere mostrar,
mano a mano con la audiencia
(a quien se pide paciencia:
se acaba el monologar)
de las viejas la solvencia.

(Pausa.)

Y con el dos coma cinco de paquetitos de versos, terminamos la inserción.

(Se retira F. X. se dirige al público.)

X. Amor es eso que le sube a una por las trompas arriba en forma de bichejos oscilantes, cada uno como un peregrino ansioso en busca de un ovulejo, ansioso, también, de convertirse un día en algo capaz de expeler bichejos esperanzados y de depositar ovulejos a la espera. Amor es una fórmula inventada por los dioses para repetir y eternizar los esclavos de los dioses. Y poco más.

(X. Vuelve junto a Y. Ambas continúan dando sus vueltas alrededor del círculo.)

El amor, hija mía, es lo único sublime que nos queda en este mundo de compunción y llanto.

Y. Pero, aparte de esa sublimidad, el amor también tiene, según dicen, su parte práctica y un tantejo sanguinolenta.

X. Esa práctica, para nosotras, las mujeres, es tan simple como la salida del sol. Sólo se tiene que poner una pierna al este y otra al oeste y permitir que la herramienta solar que todo hombre suele poseer...

Y. ¿Al norte o al sur?

X. En mitad del mapa de su poderoso cuerpo. Que esa herramienta solar, decía, te penetre en el cuerpo y en el alma...

Y. ¿Y esa penetrante herramienta, te produce un algo de dolor?

X. Algo de dañito no se puede evitar. Pero sólo al principio. Luego tan sólo produce chirivitas...

Y. ¿Y hace sangre?

X. Un poquejo de ella es inevitable.

Y. Yo lo veo todo tan claro como ese sol que hace centellear la herramienta en cuestión. La sangre brota a borbotones de la incisión que te abren entre las costillas en busca del amor y se te desparrama por el cuerpo abajo y también por las escaleras de la pirámide...

X. ¿Qué dices, locuela? Sólo unas gotitas que resbalan entre los sorprendidos muslitos...

Y. Y ese himeneo al que soy conducida, dando vueltas y vueltas, igual que los caballitos de un amoroso carrusel, ese dulce himeneo, ¿tiene algo que ver con lo que vienes explicándome?

X. Ese himeneo consiste, hija mía, en que has de entregar, de por vida, el corazón a un otro del que sólo te separa una insignificante diferencia en un insignificante rincón del cuerpo.

Y. Y ese corazón, ¿sabe bien?

X. ¡Qué extraña pregunta! El corazón no es un manjar que sepa bien o mal.

Y. Yo bien sé que, después de socarrado a fuego lento, resulta muy apetecible. Ese otro al que tengo que entregar el corazón, tiene buenos cocineros que lo aderezan en debida forma para regalarse con mi pobre víscera durante el banquete nupcial y aún después.

X. ¡No hagas caso de esas leyendas tan macabras como impías, sólo inventadas para desprestigiar a los pobres sacerdotes! ¡Durante el banquete nupcial únicamente se degusta la tarta nupcial!

Y. Nunca el corazón de la novia, según tu maternal opinión.

X. ¡Desde luego que no! ¡Merecerías una severa reprimenda e, incluso, unos cuantos azotitos de los que sólo te librarás porque hemos llegado al final de nuestro viaje!

(Entran en el círculo donde ya se encuentran A. y B.)

A. ¿Pero quiénes son esas mujeres que se apean de ese carro tirado por mulas coloradas? ¿Cómo estáis vosotras en Aulide?

X. Nos trajo una carta tuya alguien que cabalgaba sobre una mula gualda.

(A B.)

A. ¿El del caballo raudo, entonces?

B. Seguramente llegó a un pueblo con la peste negra. Se puso a visitar los enfermos de la plaza y los alguaciles, sospechando que estaba en una casa infestada, sellaron las puertas y le impidieron la salida.

F. «Romeo y Julieta». Acto Quinto. Escena Segunda.

A. *(Se persigna.)*

¡Que su sangre inocente no caiga sobre nosotros!

(F. canta, acompañándose —o fingiendo hacerlo— de un instrumento musical igual o diferente al ya utilizado con anterioridad.)

F. Con la próxima escena de sangre y de delito
casi se pone la guinda al pastelito
y en ella nuestra novia, con muy perra suerte,
tan sólo matrimonia con la señora muerte.

(Señala a Y. que se quita los calcetines.)

Ya vemos como la inocente jovencita
los dos calcetinitos ya se quita,
a la huesuda dama, para el silencio de después,
le son indiferentes los signos de los pies.

(Señala a A. y a B., que también se quitan los calcetines y cogen cada uno una máscara negra y otra roja.)

Llegando a estos momentos, a la tragedia afines,
también los machitos quedan sin calcetines

pues para la tragedia de alto vuelo
como las máscaras no hay nada bajo el cielo.

(Señala a X., que coge las dos pelucas, la negra y la roja.)

Y cierta vieja cómica, siempre más coqueta,
llevará peluquitas en lugar de careta.

(Y., ya descalza, se aproxima a A. que, con una mano coloca, sostenida por el mango, la máscara roja delante de su cara mientras conserva la negra en la otra mano.)

Y. ¿Eres tú el hijo de Peleo con el que he de contraer gozosas nupcias?

A. *(Separa la máscara de la cara.)*

No. No soy Aquiles. ¿No me ha reconocido mi pequeña Ifita, como yo siempre te llamaba desde que no eras sino un mínimo montoncillo de adorable carnecita?

Y. No, tu Genifita no te ha reconocido.

A. ¿Tanto he cambiado desde que abandoné el palacio de Argos? Aunque me supongo que sí. ¡Hace ya tanto tiempo de eso! La última vez que allí te vi aún andabas jugando con muñecos...

Y. Todavía sigo jugando a ese juego de títeres.

(Se dirige a X., que se ha puesto la peluca roja.)

¿Me perdonará la madre si me adelanto a sus ansias de estrechar su pecho, tanto años ayuno de varón, contra el pecho del esposo? ¿Me perdonará la madre si es la hija la que estrecha contra su pecho filial el pecho varonil del padre?

X. *(Se encoge de hombros.)*

¿Varonil...? ¡Puf...!

(Y. abraza a A. Luego se dirige a B.)

Y. ¿Eres tú el jefe de los mirmitones con el que, con tanta alegría, he de matrimoniar?

B. *(También con la máscara roja puesta delante de su rostro.)*

No. Mis pies no son tan ligeros.

Y. Confieso que no conozco al que se oculta detrás de la mascarita. ¿Eres Patroclo? ¿Acaso Ulises? ¿Tal vez Diómedes? ¿Con qué heroica compañía tengo yo que ocupar una insignificante cuarta parte del tálamo nupcial?

B. *(Separa la máscara del rostro.)*

Sólo soy tu viejo tío, el que amaba a la pequeña Igenita como si fuera la hija que nunca tuve, puesto que Helena no se dignó concederme un poco de continuidad.

Y. Y mi querido tío y mi querida tía me regalaban un muñeco por cada cumpleaños...

B. Pero apenas pudimos ofrecerte más allá de una simple docena. Luego tuve que dejarte sin el muñeco de cada año al tener que embarcarme en esta bélica empresa.

Y. Tampoco la querida tía me volvió a hacer, desde entonces, regalos. Pensé que se habría enfadado conmigo, no sé por qué razón. Yo nunca pude ofenderla puesto que, en realidad, jamás tuve ocasión de verla...

X. Si ninguno de éstos es el héroe prometido, sin duda que nos equivocamos de geografía. ¡Vámonos, hija mía, de aquí!

(Cambia su peluca roja por la negra que se pone. Coge a Y. de la mano y ambas dan una vuelta alrededor del círculo. Luego se acercan de nuevo a A. y a B. que también han cambiado sus máscaras rojas por las negras. Y. se dirige a A. y a B.)

Y. ¿Héctor? ¿Príamo? ¿O es al revés y tú eres el padre y éste es el hijo? ¿Con cuál de vosotros, los jefes de los troyanos, he de llevar a cabo el venturoso himeneo? ¿Qué clase de nefasto incesto vendrá a sazonar, como es habitual, la tragedia? ¿El del padre con la hija o el del hermano con la hermana? ¿Y quién lo ha de cometer por la parte cóncava y pasiva? ¿La llamada Casinina, en la mayor intimidad de la familia, o la llamada Andrita por los familiares más íntimos?

B. ¿Por qué tanta abundancia de preguntas, llegaría yo a preguntar? Sin duda que a mi hermana Casandra se le extravió un tanto el entendimiento a causa del larguísimo viaje.

(A A.)

¿No es cierto, padre mío?

A. Ese caminar entre dos ciudades, tan alejada la una de la otra como la otra de la una, trastornó evidentemente a mi hija Casandra.

(A B.)

¿No es cierto, hijo mío?

X. *(Grita.)*

¿Qué extraña patraña se desarrolla aquí? ¿Para qué turbia ceremonia he aportado yo, en el

adornado carro arrastrado por mulas negruzcas, los rituales cestos repletos con los rituales granos de cebada? ¿Para qué doncella, próxima a dejar de serlo, tocarán las rituales flautas?

A. Tampoco se anda escasa de preguntas la de los pelos negros.

Y. Las fúnebres flautas tocarán por mí.

X. ¿Fúnebres...? ¿Por qué fúnebres? ¿No son éstas unas alegres bodas?

Y. Estas alegres bodas serán, en verdad, unas alegres bodas que alegrarán a aquélla con la que esposaré.

X. ¿Por qué dices aquélla y no aquél? ¿Acaso matrimoniarás con alguien que no sea del género y la condición contrarias a la tuya? ¿Cómo, si no, aportaréis nuevas vidas a Troya?

Y. Quien me espera, toda con los huesos anhelantes, pertenece, según suponen los del sexo superior, a mi propio sexo inferior. Y no se preocupa demasiado en aportar vidas, sino todo lo contrario.

X. ¿Contranatura unida al nefasto incesto...? ¡Los dioses no lo permitirán!

Y. Los dioses negros y los dioses colorados ya lo permiten todo. Tienen las tragaderas bien abiertas.

X. Cada vez me encuentro en mayor desconcierto.

Y. Pero yo también he aportado en la cajita de los tesoros que guardo desde niña, el regalo que a mí misma me haré con ocasión de mis alegres bodas.

(Abre la mochilita y saca dos larguísimos cuchillos, uno con mango rojo y otro con mango negro. Entrega el primero a A., que conserva la máscara negra, y el de mango negro a B., que se ha colocado la máscara roja.)

F. El contraste de colores es el secreto de toda obra de arte bien pintada.

(A. y B. intercambian los cuchillos y las máscaras con grandes y respetuosas reverencias.)

A. Tú, hermano...

B. No, hermano. Yo no soy digno. Tú eres el verdadero rey.

A. No, hermano. Tú eres el verdadero vicario del dios. Yo sólo soy un humilde profano.

B. Mi mano no está preparada para levantarse sobre las miserias del mundo. Eres tú el elegido.

X. *(Vuelve a gritar.)*

¡Malditos dos! ¿Qué pretendéis hacer con mi hija? ¿Acaso queréis esposarla a sangre y sangre con los infiernos?

B. Tú no te inmiscuyas, mujer.

A. Éste no es asunto que competa a quien está, desde siempre, impedida para ocupar cargos sagrados y, desde luego, para comprender lo que, por sagrado, la excede.

X. ¡Claro que no! ¡Nosotras sólo tenemos que abrirnos de patas para que allí introduzcáis el otro instrumento sacro a través de la otra puer-

ta del infierno que nosotras, es oficial, tenemos entre tales patas...! ¡Malditos, malditos seáis!

B. Tenías razón, hermano, éste no es asunto de madres.

A. Regresa a casa y prepara la comida de tus hijos. Llenarles los estómagos es tu supremo placer. Seguramente es la nostalgia de una leche que un día te sacaron del entonces excitado pecho.

X. ¡Malditos! ¡Malditos! ¡Malditos! ¡No quiero seguir viendo lo que os traéis entre vuestras malditas manos! Prefiero saltarme los ojos.

(Se pone la peluca del revés, de tal manera que los pelos artificiales le tapan los ojos.)

A. Regresa a casa. Tus otros dos hijos, Orestes y Electra, son dos enanitos que todavía no pueden librarse de ti. Y da también de comer a tu Lulú... ¿No escuchas sus ladriditos exigiendo sus huesos nutricios?

Y. Hazles caso. Regresa a casa.

X. ¿Y te dejo, entonces, a la merced de esos malditos verdugos?

Y. ¿Y eso qué importa? Yo sólo valgo un poco de viento. Y se supone que estoy contenta por proporcionárselo a los navíos de mi patria inmarcesible, sea la negra o sea la granate. Aunque hay quien asegura que mi verdadera patria es del pardo color de las calaveras de muchacha. Además, también se supone que la diosa tendrá, al final del final, piedad de mí y hará que la furia de los victimarios descienda sobre un corderito. Tal vez sobre un perrito...

X. *(Se quita la peluca de delante de los ojos.)*

¡No! ¡Mi Lulú no! ¡Tendré mil ojos para impedirlo! ¿Quién me consolaría entonces de la ausencia de mi niña?

Y. Esa ausencia sería tal vez debida a que la diosa me habrá convertido en sacerdotisa suya y me habrá ascendido de victimita a victimario. No, mamá, no debes llorar por mí.

B. ¿Habéis terminado ya vuestro parloteo mujeril?

Y. Sí. Ya hemos terminado. Ya podéis proceder.

X. ¡No! ¡No quiero verlo!

(Vuelve a taparse los ojos con la peluca. Y. va en busca de un cubo y apoya el cuello en su borde.)

Y. Sólo os pido que no extreméis la sagrada violencia y que vuestros hierros sagrados no me hagan demasiado daño.

(A. y B. levantan los cuchillos sobre Y. y los hacen descender lentamente aproximándolos a su cuello. Se acerca F. y les quita, sin violencia, los cuchillos.)

F. ¿No oísteis a la niña? Me parece que sois demasiado rudos con vuestras manías de que alcancen la catarsis nuestros respetables hermanos. Ya sé que los vamos a dejar muy frustrados sin disfrutar de la muertecita que pagaron por ver, imaginándola como verdadera. Algo así como cuando acudían a la bullanguera fiesta de la cuerda o de la vil corbata de hierro, atiborrándose de las festivas morcillas, casi rellenas de sabrosa sangre humana.

(Guarda los cuchillos y avanza hacia el público. Anuncia.)

A. ¿Qué sacrilegio es éste?

B. ¡Este hereje debe pagar con su sangre la sangre que impidió que se elevara al dios!

(F. se aproxima a Y.)

F. No hace mucho, dijiste que morirían las dos mitades de ti misma en una próxima escena. Si algun dios no lo remediaba. La escena ha llegado. Tus dos mitades se han reunido. Pero habrá un dios que lo remediará. El dios de los teatros, puesto que es el dios del privilegio santuario preparado para morirse sin morir.

(Deja los cuchillos en el suelo y anuncia.)

Incrustación con soneto.

(Recita.)

Por proceder a la sustitución
de uno con alma por inanimado
que en su lugar será sacrificado,
no es preciso ni perro ni ovejón
de santa y expiatoria condición:
con un actor que sea muy nombrado
para el papel de bicho degollado
basta para la sacra operación.
La sangre así la escena no mancilla,
y tan sólo con salsa de tomate,
más fácil proceder a su limpiado,
y con matanza de mentirijilla
a la obra se dará fácil remate.
El teatro para eso fue inventado.

(Durante la anterior recitación A. y B. recogen subrepticiamente los cuchillos, llevan el maniquí

hasta el círculo central y lo colocan sobre Y., siempre arrodillada.)

A. ¿No anunciaste tú que la lluvia vendría?

B. ¿No anunciaste tú que llovería sangre?

X. *(Golpeando a Y. con ambas pelucas.)*

¡Pues toma sangre, maldita anunciadora!

(X. la sujeta y A. y B. la «degüellan».)

Y. ¡Como un perro...!

(Se tumba en el suelo. Luego A. y B. arrastran el «cadáver» a las delanteras escénicas. Se oye a máxima potencia la música de «Le jour ou la pluie viendra» y el canto de la misma realizado —o fingido— por F. A. y B. abren los paraguas rojo y negro y se los intercambian.)

A. Llueve.

B. Llueve. Llueve.

X. *(Metiéndose debajo de uno u otro paraguas.)*

Llueve. Llueve. Llueve.

A. El dios negro no nos engañó.

B. El dios rojo cumplió su parte en el pacto.

X. Todos los dioses se pusieron de acuerdo para complacernos.

A. El viento hincha nuestras velas purpúreas.

B. El viento hincha nuestras velas negruzcas.

A. Las cóncavas naves avanzan hacia ellos.

B. Las cóncavas naves navegan hacia ellos.

A. Ahora sabrán esos malditos perros colorados lo que les espera.

B. Ahora sabrán esos malditos perros ennegrados lo que supone enfrentarse a unos hombres de verdad.

X. No olvides que sois no solamente hombres de una vez, sino griegos de una vez y troyanos de una vez.

(Enarbola y agita la peluca roja y la peluca negra como si fueran banderas. F. deja de cantar y recita.)

F. Y cada personaja y cada personaje
ya rotas las amarras, ya roto el cordaje
que tenían varadas las naves asesinas
da suelta con furor a sus inquinas
olvidando cada imbécil, negro o colorado,
que el origen de todo ese tinglado
todo sólo fue una nada recamada
y por todo el mundo deseada.

(A. coge el paraguas rojo abierto y se defiende con él, como si fuera un escudo, de B. que lo amenaza con el paraguas negros, empuñado al contrario de como lo que hace su «enemigo», con el puntiagudo mango por delante.)

B. Aunque la misma Minerva, la de los ojos de basilisco, se ponga de tu parte, juro que yo, como me llamo Aquiles, te atravesaré con mi puntiaguda lanza.

(«Ataque» de B. y esquivación con el paraguas por parte de A.)

A. ¡Erraste el golpe, deforme Aquiles! Sin duda que tu Júpiter, el del rayo tronante, te equivocó sobre el fatal destino de Héctor, es decir, del mío.

B. ¡No tengo necesidad de ningún Júpiter tronante para acabar contigo! ¡Mi aguda espada te entrará por el pescuezo y te saldrá por cualesquiera de tus turbios ojos. Te entrará por el ombligo y te saldrá entre tus malditos pelos, retorcidos como culebras de Gorgonas!

(X., con una peluca roja, se aproxima con el cuchillo negro por detrás de A., al que «apuñala».)

X. Demasiada literatura y demasiada Iliada para acabar con este perro, sea del color que sea. Nosotras no sólo estamos hechas para zurcir calcetines. ¡También las mujeres hemos ganado la guerra!

(Se tumba A. y se levanta Y., que arroja sobre la blanca pared del fondo el contenido del cubo sobre el que fue «degollada». Se trata de un líquido rojo.)

Y. Su sangre para hacer juego con la mía.

(Vuelve a tumbarse en el lugar donde antes estaba. Se levanta A. y pasa a atacar con un paraguas rojo a B., que se escuda tras otro negro, conforme a una inversión de la escena anterior. X., con una peluca negra, se acerca con el cuchillo rojo levantado tras la espalda de B.)

A. Aunque el mismísimo Júpiter, el de los rayos...

(Se acerca F. y con un gesto «congela» la escena.)

F. Y etcétera y etcétera... El resto, incluido el cubo lleno de salsa de tomate negra, se la da

por sabido dada la aguda inteligencia de nuestros respetables... Además, mejor se limpia una mancha monocromática que todo un revoltijo de pinturas hasta lograr el rojinegro...

(Se acuestan A. y B. X. se inclina, llorosa, sobre ellos.)

X. Esta maldita y condenada guerra me ha dejado sin hombres y sin semilla con que llenar mi vientre de mujer. ¿Con qué nuevos héroes, de ahora en adelante, se podrá llenar la historia del mañana?

(Se levanta Y. y se aproxima por detrás a X.)

Y. Abandona tu aflicción, madre mía. La paz te traerá nuevas herramientras expulsadora de semilla para que las trague tu boca del infierno y, así, puedas fabricar nuevos precadáveres pequeñitos que, ya de mocitos, podrán convertirse en nuevos heroicitos.

X. *(Puesta en pie de manera rapidísima.)*

¿Quién eres tú? ¿Qué clase de espectro me habla?

Y. Sólo soy tu hija rediviva que ha abandonado su sepulcro para aportarte la paz. La diosa se mostró generosa.

X. *(Corre a agitar a A. y a B. Y. se retira.)*

¡Resucitad también vosotros! Nuestra niña nos ha sido devuelta por los dioses! ¡El milagro de la paz ha descendido sobre nosotros aportado por ella!

(A. y B. se levantan y, en compañía de X. se aproximan y rodean el sitio donde Y. estaba tumbada.)

B. Sí que sí. Donde ella estaba ya no hay nada ni nadie.

A. Sólo un montón de piedras enmarcando un sepulcro vacío.

X. Un marco en el que aún me parece contemplar su carita de ángel.

A. Su angélica faz.

B. Su faz de santa.

X. Sí que sí. Su paz en paz.

(A., B. y X. se entrebesan.)

A. Te deseo la paz.

B. La paz sea contigo.

X. Y con todos nosotros.

(F. se adelanta.)

F. Canción de la mucha paz. Y ya no se puede hablar de incrustación entre dos partes de la acción porque después de cerrar este paréntesis de postre, nada viene detrás que no sea oscuro.

(Canta —juego anterior— mientras A., B. y X. se alinean para saludar al público.)

Tras la paz deseada
y los besos piadosos
los exmuertos saludan
al público curioso
y rinden reverencia
al respetable todo.

(Si el público se manifiesta, positiva o negativamente, F. se calla un momento, luego pide silencio y vuelve a cantar.)

Y no sólo saludan
tras dejar los sepulcros,
sólo provisionales
mientras duró el asunto,
pues ahora descienden
hasta el ámbito público
y la paz le desean,
entre ellos, a alguno.

(A., B. y X. bajan y besan y desean la paz a algún componente del público. F. señala a Y., que ha cogido un nuevo cubo conteniendo un líquido limpiador de la mancha roja de la pared, lo que hace con una esponja o con un instrumento apropiado. Canta F. con el mismo juego anterior.)

Tan sólo nuestra niña,
la antigua degollada,
se niega a ser compinche
de tal mamarrachada
y de tal besuqueo
y con rigor se afana
a dejar algo limpio
el muro de mañana
que se pueda enguarrar
con la nueva sangraza...

(Pausa.)

Aunque haya que sacar
tomate de otra lata.

(Por mucho aplauso o protesta y por mucho saludo de los otros actores, Y. quedará ajena a la ceremonia postrera.)

OSCURO FINAL.

EPÍLOGO

EN LA RAÍZ DEL RITO Y DE LA VIOLENCIA

Cuando el mundo y los destinos de los hombres eran regidos por divinidades apasionadas, la imaginación mítica ideó un laberinto hecho de pasillos y corredores circulares, en cuyo centro permanecía encerrado, acechante y oscuro, el monstruo de rostro inhumano. A medida que el rostro del monstruo se desvanecía y el hombre comenzaba a sentir el escalofrío del horror vacui, *los laberintos fueron poblándose de objetos, símbolos y sombras de una divinidad de misteriosos designios, cuya omnipotente soledad era la única fuente de sentido. Finalmente, cuando hasta la sombra del dios se extinguió, la arquitectura del laberinto fue difuminándose, sus contornos se superpusieron y se confundieron con los de la biblioteca, hasta desaparecer en los límites de los libros. Juego de espejos, ingeniería de sombras, galerías de tiempo y eternidad, el laberinto contemporáneo no recuerda en nada al levantado hace más de tres milenios por un rey cretense. Las diferencias en sus formas obedecen a la radical distancia que separa sus concepciones sobre lo que encierra el laberinto y la instancia que sustenta el armazón de su caos. Desde el Minotauro al agujero en el ser del hombre contemporáneo hay algo más que una distancia de siglos; media una inversión de valores, un giro en el eje de la sacralidad, por el que las formas del pasado —mitos, arquetipos, textos— se hacen objeto de lectura en el presente y adquieren nuevas formas, nuevas imágenes.*

De las del laberinto, la forma más terrible es la del espacio vacío, esa forma de no-lugar o utopía invertida en la que no existen cauces ni marcas y donde la indeterminación se convierte en la más rígida de las cadenas, en la más sutil e infranqueable de las prisiones. Cuando en dicho espacio vacío aparece el espejo, multiplicando ad nauseam *sus dimensiones y enfrentando al sujeto con la desnudez de su rostro, la máscara se impone como única*

referencia y defensa, como principio de un orden estable, pero desembocando finalmente en el caos del sinsentido, cuando llega a sustituir a la propia piel.

La acotación inicial de Calcetines, máscaras, pelucas y paraguas *refleja en su construcción del espacio escénico esa imagen del laberinto, y el ceremonial de la obra lo convertirá en el espacio dramático y lo erigirá bajo esta especie en ejes significativos, sobre el repetido cambio de vestuario-máscara del cuarteto de actores. Se trata de una escena desnuda, sin marcas de ubicación geográfica o temporal, sin concesiones a la estética o la figuración; apenas unos elementos de funcionalidad, que quedarán confiados al* attrezzo, *escueto y estilizado, para ser manipulado por los participantes en la ceremonia o por el propio celebrante a la vista misma del público. Los objetos aparecen dispersos, desordenados, sin que el espacio donde quedan salpicados adquiera con su presencia un orden o una simetría, un principio de lectura que le otorgue un sentido. Solamente una marca se apunta para el espectador; más tarde, el movimiento de la acción confirmará su pertinencia. Se trata del círculo acotado en el centro del proscenio, escenario dentro del escenario, lugar de la representación en segundo grado, espejo en que se miran los actores y para el que cambian sus máscaras, en su inacabable desdoblamiento de acción y contemplación, de personajes y espectadores de sí mismos, en una transición que el Factotum manipula a su antojo bajo la apariencia de seguir las indicaciones recogidas en el libro de la ceremonia. Entre los objetos, desdoblados con la marca del color, el emblemático maniquí o la gran capa reversible se convierten en paradigmáticos en su misma teatralidad; signo vacío, el «recamado marco de cuadro», se convierte en metáfora de toda la obra y, en definitiva, de su universo de referencia, convertido en un vacío enmarcado, el gran silencio recamado por la ceremonia, la oquedad sin significación ni sentido, pero engalanada por el arte, la tradición, el prestigio, el mito.*

Con la caótica serie de objetos escénicos enumerados en el título, éstos son los elementos esenciales con que Riaza construye su pieza: el espacio cerrado y el mito. Como en su dramaturgia anterior, los utiliza para formar su propio laberinto, hecho con «retazos de poetas muertos», en el que el ceremonial cruel aparece indisolublemente unido a la opresión, fruto de la misma a la vez que in-

tento frustrado por escapar de sus propios límites. El espacio limitado en su desnudez y opresivo en su clausura impone dos rasgos ineludibles a la acción. De un lado, la repetición, pues la combinatoria de elementos da lugar a series limitadas, en tanto que la eternidad circular es infinita, por lo que la acción, tarde o temprano, pasará por el mismo punto... indefinidamente. De otro lado, y como consecuencia de lo anterior, se produce la imitación, a la que se acude como medio para recuperar una historia que se pretende aún viva. De ahí la recurrencia del mito y el argumento clásico, aunque tampoco éstos podrán constituir una respuesta definitiva. El más esencial de los gestos pierde esta dimensión cuando se repite: el mito —primigenio, inaprehensible, poético— deviene rito —codificado, previsible, escolástico—, y la ceremonia revela todo el vacío que pretende encubrir. El acercamiento a la fuente original devendrá en parodia, y el grotesco de su carnavalización acabará sustituyendo la tragedia por la más elemental de las crueldades.

De nuevo recurre Riaza en esta pieza al arsenal de los mitos clásicos y sus más sublimes representaciones dramáticas. Ya forman parte de su repertorio personal Medea, Antígona o diferentes Edipos[1]*, y ahora le toca el turno a Ifigenia. En esta ocasión, y no sólo por la propia naturaleza del argumento en cuestión y sus textualizaciones clásicas, el dramaturgo no se atiene a una fuente en particular, sino que todo lo que rodea al sacrificio de la hija para obtener el viento de los dioses se teje con hilos heterogéneos, entre los cuales la tragedia clásica ocupa un lugar central entre el heroico argumento de Homero y las posteriores codificaciones del teatro nacional español, a cuya tradición se hace directa alusión en los recitativos del Factotum, que metrifica en emblemáticas décimas, sonetos o coplas de pie quebrado. Es precisamente el distanciamiento establecido por esta instancia narrativa, actuando en el papel de maestro de ceremonias (habitual en el tea-*

---

[1] Entre sus obras publicadas se encuentran *Medea es un buen chico (Pipirijaina,* 1981), *Antígona... ¡cerda! (Estreno,* 1982; y, junto a *Mazurka* y *Epílogo,* Madrid, La Avispa, 1983), *Los Edipos o ese maldito hedor (Art Teatral,* 1991) y *Las máscaras* (1997). Aún inéditas permanecen *Edipo Café* (1991) y *Los pies* (1994), también con el argumento edípico como soporte. Distintos elementos míticos aparecen en sus obras iniciales, entre *El caballo dentro de la muralla* (1954) y *Los mirones* (1970).

tro riacesco de la última década[2]*), el que marca el sentido grotesto y paródico de la ceremonia, sobre todo a partir del desvelamiento de su esencia ficcional, como un juego de máscaras superpuestas e intercambiadas en el que se fosiliza el gesto hasta la desnaturalización del sinsentido y el absurdo.*

En la ceremonia desprovista de sentido y de función, sin efecto más allá de la confirmación en su vacío de los propios celebrantes, la teatralidad alcanza su máxima expresión, al tiempo que la más radical de sus denuncias. Como en una de las paradojas eleáticas, al enfrentar al teatro ante su propio espejo Riaza pone de relieve su más inquietante y corrosivo núcleo, su oculta contradicción, que es la nuestra. El actor que confiesa estar representando y desnuda sus mecanismos de encubrimiento alcanza la más radical de las verdades, aunque ésta sea —o quizá precisamente por esto— la verdad del teatro. «Todos los atenienses mienten, afirma un ateniense». De esta paradoja a la que nos propone Riaza media apenas un matiz en el argumento: el actor, el fingidor, es la última realidad. Su verdadero rostro es una máscara sin facciones, una mancha blanca a la que superponer diversos antifaces; su ceremoniosa gesticulación es un mero vacío a la espera del marco que lo convierta en una tranche de vie, *o, más sencillamente, una obra de arte, una pieza de teatro.*

Sobre el escenario esta imagen es recordada ininterrumpidamente por el ropón reversible y, sobre todo, por las parejas de calcetines de diversos colores, los calcetines que los actores se colocarán, se quitarán y se volverán a poner a lo largo de la representación. En un círculo infinito los colores se suceden y se sustituyen; aparentemente, es decir, ritual y teatralmente, sus cambios de color marcarían acciones distintas y aún contrarias, como co-

---

[2] A partir de la función desempeñada por el coro, las figuras corales o los desdoblamientos de personajes, la figura del narrador, como maestro de ceremonias que pauta y relata las acciones de los demás personajes, se consagra como tal en la dramaturgia riacesca en *Retrato de niño muerto* (1984), publicada en *Tríptico para teatro* (con *La emperatriz de los helados* y *La noche de los cerdos*, Madrid, La Avispa, 1990). El más concreto antecedente puede encontrarse en el *Drama de la dama que lava entre las blancas llamas (Primer Acto,* 172, 1974), con el papel del Cronista Superior.

rresponde a un enfrentamiento entre tirios y troyanos. Pero enemigos tan irreconciliables muestran ser elementos complementarios de un mismo juego, una ceremonia en la que la primera forma de sustitución es el juego de la máscara. Entre la que cubre el rostro y la que cubre los pies la simple diferencia de grado se convierte en el transcurso de la obra en una distinción de profundos significados. La simple degradación que convierte las personae *y los* coturni *de la tragedia clásica en meros calcetines marca el desplazamiento de este género a un discurso de elementos no menos trágicos, pero formalmente farsesco, a través de una parodia grotesca en la que cada elemento es él mismo y su contrario, su imagen y su contraimagen.*

Y es que la dramaturgia riacesca, como la dramaturgia más esencial del siglo XX, se levanta sobre la conciencia de la inversión producida en el (des)orden del mundo y en la mirada del hombre sobre él. De perseguir el sentido de la existencia a cuestionarse la existencia misma del sentido discurre un camino recorrido rápida e intensamente por el teatro que se inicia entre las vanguardias históricas y alcanza su formulación plena en la postguerra europea. En este proceso de recomposición de los modos de ordenar y representar la realidad (es decir, los géneros), además de al ascenso de la farsa, el espectador del siglo XX asiste a la disolución de la tragedia, porque ya ningún sacrificio puede restituir un orden que se siente como irremisiblemente perdido. Desde la Atenas de Pericles hasta los últimos coletazos del teatro burgués decimonónico el holocausto del chivo expiatorio, de le bouc émissaire[3]*, podía garantizar la restauración del orden alterado por el pecado de* hybris *del héroe trágico: los dioses podían contentarse con su sangre, el viento volvería a soplar y la lluvia a caer cuando Agamenón hundiera su cuchillo en su hija Ifigenia, cuando Abraham degollara a*

---

[3] Este concepto constituye la base de uno de los ensayos (1984), del mismo título, de René Girad, el pensador francés cuya reflexión antropológica, culminante en *La violencia y lo sagrado* (Barcelona, Anagrama, 1983), constituye cimiento básico de la dramaturgia de Riaza, como él mismo ha apuntado reiteradamente. El mito, el sacrificio y Edipo son motivos recurrentes en dicha obra, rotulando sus capítulos, y laten en una de las últimas entregas del pensador francés, dedicada al análisis del teatro shakespereano, *Shakespeare: los fuegos de la envidia* (Barcelona, Anagrama, 1995).

Isaac sobre el ara sacrificial. Pero para el hombre contemporáneo los dioses han desaparecido, y los héroes ya no buscan extender la civilización o formar pueblos elegidos, consagrarse a la razón o a la fe, conciliables durante más de dos milenios. Los hombres han descubierto que no quieren ser como dioses, sino que quieren ser como los otros hombres, ocupar el lugar que éstos ocupan, poseer sus objetos —de poder, de identidad, de deseo—, afirmarse en la mera sustitución, aunque ésta se realice sobre la máscara y el vacío.

La escena del baile, en la que los actores miman la danza con partenaries *invisibles, inexistentes, se convierte en la representación última de esta ficción sustitutoria. Nuevo y universal retablo de las maravillas, todos aceptan la máscara de los demás, porque en ella encuentran la suya propia, reversible e intercambiable como un sencillo y grotesco par de calcetines rojos. Mientras los brazos abarcar el aire, los pies enguantados en color chillón dibujan en el escenario con sus pasos de baile la caligrafía de la ceremonia, la escritura del vacío, la más radical y esencial de las teatralidades, aquélla en la que no media ninguna diferencia con la realidad. Denuncia del teatro y de una realidad falsificada y degradada, Riaza muestra en su pieza el proceso de sustitución: de la mujer como objeto de deseo, de ésta por elementos de consolación —cuyo emblema de representación escénica, el perro, viene ocupando la escena riacesca desde sus títulos más tempranos— y, última vuelta de tuerca, rizo del rizo, de tales elementos de consolación por sus meras estampas, por la fría imagen plana cuya calidez vital se intenta proyectar en la aureola de lo artístico. El viejo templo se ha convertido en el nuevo museo*[4]*; el primitivo altar*

[4] Antes de acompañar el (pen)último viaje ritual de la Dama, el perro había suscitado la crueldad estética y sacrificial del teatro riacesco en piezas como la *Representación de don Juan Tenorio por el carro de las meretrices ambulantes* (con textos de Juan Antonio Hormigón y Francisco Nieva, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1973). Su definitivo protagonismo estético y conceptual lo alcanza en la obra así titulada, *Los perros* (Universidad de Murcia, 1986), versión definitiva de una primera redacción, rotulada en 1976 *Los huevos de la moscarda.* El papel del perro como elemento de sustitución culmina en las obras recientes *Tríptico de la sustitución* (1994, inédito) y *Dioses, reyes, perros y estampas* (Valladolid, CajaEspaña, 1996), también representada como *Retrato de perro muerto,* piezas en las que el perro es definitiva y paradójicamente sustituido por cuadros de museo o por estampas.

ha dado en la evolucionada forma de la escena; la comunicación con los dioses mediante el rito sacrificial ha desembocado en el desesperado soliloquio de un loco que repite un burdo ceremonial o en la silente escritura de chafarrinón sobre una pared en la que se da cuenta de la conciencia de víctima inevitable y, peor aún, injustificada por fin alguno.

Si la escena del baile puede considerarse la imagen más cumplida de este sinsentido, la metáfora de Helena, la eterna sustituida, gravita desde su elipsis escénica en el núcleo mismo del significado de la obra. Nuevo y femenino Godot, su ausencia no es rellenada por la espera de ningún Vladimiro, por la esperanza de Estragón alguno. La gran H, la gran ausente, es un simple objeto de los deseantes, un símbolo manipulado y sangriento de su rivalidad, un espejo sin fondo en el que cada uno busca su rostro para identificarlo con el del otro, para poseer la máscara del otro, para enmarcar con su dorado prestigio su propio vacío. La escena se ha quedado sin dioses y sin héroes. Sólo guiñolescos muñecos, actores-máquina, se agitan en sus sombras para pasar de la tragedia grotesca a manifestar lo grotesco de la tragedia cuando faltan sus sustentos esenciales. El vacío se despliega por todos los niveles de la obra como imagen última de su función representadora: la visión nihilista acerca del sentido de las acciones humanas se corresponde con la desnudez estética y expresiva de una escena desposeída y se proyecta en una acción reducida a su mínima identidad, la de una compulsiva y reiterada ceremonia, sin más sentido que su propia circularidad, mera retórica de la sustitución del vacío. Así como la estructura clásica de introducción, nudo y desenlace se disuelve, el efecto catártico no pasa de un mero recuerdo, un mero vestigio del pasado que ya no se puede restaurar, por más que se intente rememorar en el relato y recomponer en la ceremonia. El papel del narrador o Factotum, alejado ya de sus raíces brechtianas, introduce algo más que el efecto V; *su función es tender el puente entre el mito y el relato, es decir, desacralizar la ceremonia y disolver su retórica en la degradación de su propia exageración, de su teatralización suma.*

La ceremonia teatral se despliega con escasos resquicios, por los que apenas penetra la luz de la realidad, poco más que para acentuar las brumas de la irrealidad, la penumbra de un cre-

púsculo sólo interrumpido por el saludo final de los actores. El final de la ceremonia supone el desenmascaramiento de los actores, pero también enfrenta a los espectadores con su propia realidad, una vez finalizado el tiempo de la representación, esa barrera tras la que el hombre se refugia del embate del mundo, convirtiendo en sangre de teatro, en crueldad sustitutoria, las heridas de la existencia real. El narrador ha finalizado su relato, se apagan las luces del escenario, actores y espectadores han de reintegrarse a sus respectivos ámbitos desde los que se han encontrado en ese tiempo elástico de la ceremonia teatral. Los primeros a la zona oscura del no-ser, al espacio de los sueños; los segundos, a la vigilia en la que los sueños se exorcizan y el inconsciente viste sus fantasmas de chaqueta, pero también donde la realidad superficial se muestra más amenazante, más peligrosamente cierta. Sólo alguien se ha quedado en este camino de ida y vuelta, sólo una figura ha perdido el sendero del retorno. Se trata de Y, la Ifigenia-Casandra que los demás actores han inmolado en las aras de su autoconfirmación, que han sumergido en las aguas oscuras donde tejen las redes de sus odios y sus deseos. Ella habrá de quedarse para lavar la sangre, para limpiar los muros de la ciudad, para preservar su orden; pero, como hemos apuntado, su papel de bouc émissaire *es ya inútil: la ciudad se levanta sobre cimientos de sangre y muerte, y ningún nuevo sacrificio podrá lavar el estigma, entre otras razones porque ya no hay ningún inocente cuyo sacrificio pueda calmar a los dioses.*

Las cada vez más difusas fronteras entre víctimas y verdugos se han borrado (casi) por completo. La dramaturgia última de nuestro autor se ha complacido en zambullirse y bucear en esta amarga constatación[5]*, materializada dramática y teatralmente en su dimensión farsesca por la irrupción de las «estampas» u ob-*

---

[5] Así ocurre por igual en la farsa de *Dioses, reyes, perros y estampas* y en la crudeza realista de *La emperatriz de los helados:* ni en la matanza de niños por Herodes ni en el secuestro terrorista hay lugar para distinciones entre víctimas y verdugos; véase mi análisis en «El drama del terrorismo en *La emperatriz de los helados*», *Revista de Literatura,* 116 (1996), 451-476. Posiblemente donde esta desesperanzada visión alcance su más amarga expresión sea en el retablo dramático-poético sobre el siglo XX y su gran miseria histórica, texto actualmente en elaboración con el título de *Trío.*

jetos de la sustitución, haciendo que el serrín encarnado sustituya casi definitivamente a la sangre real que proponían sus primeras piezas. En Calcetines... *la presencia del maniquí y su funcionalidad escénica visualiza y le da encarnadura —o mejor habría que decir «realidad plástica»— a este mecanismo, desarrollado progresivamente desde su fantasmal aparición en* Retrato de dama con perrito, *adquiriendo mayor funcionalidad y significación a medida que los barrocos y recargados escenarios del inicial teatro riacesco comienzan a desnudarse en la década de los ochenta, hasta llegar a su esquematismo actual, construido con escenarios y actores desnudos, soportes de mudables y fugaces máscaras.*

En esta obra, sin embargo, un elemento conecta con la dramaturgia anterior, y es el papel de la actriz Y, tan cercano al que representó esa serie de personajes femeninos que formaron, entre otras, Leidi, Chica de Botica o Francisca, víctimas entre resignadas y rebeldes de la violencia del poder y la traición histórica del Ti Prans y el Artista Adolescente[6]*. Como aquéllas, Y resulta finalmente expulsada de la ceremonia, en parte por su propia voluntad y en parte porque ya ha cumplido su función, porque ya resulta inútil o incómoda para sus verdugos, para quienes se sustentan de la opresión sobre estos personajes, incluido su sacrificio final, encomendado en esta ocasión a la doble figura del padre y el rey, culminación última de todas las instancias del poder, de toda sacralización de la violencia.*

Y es que, al margen de lo que quedó registrado en la memoria legendaria o en los textos de Homero o de Eurípides, lo que Riaza nos presenta no es una guerra entre griegos y troyanos, entre átrias y priámidas, aunque sí es una lucha de conquista y reconquista alrededor de esa imaginación compartida que es la ausencia de Helena. La guerra de Troya, apenas una premonición en

---

[6] Es la pugna que se plasma en el ciclo de obras en torno al poder, representadas emblemáticamente por *El desván de los machos y el sótano de las hembras* y *El palacio de los monos* (Madrid, Cátedra, 1978) y por *Retrato de dama con perrito* (Madrid, Fundamentos, 1976; y Vox, 1980, con variantes tras su representación por el Centro Dramático Nacional). Los cambios apuntan un progresivo pesimismo, al que cabe sumar el de la *Revolución de trapo* (Madrid, Valldum, 1990) y *Los perros,* con la pareja Madamita-Pequeño Rey.

las cartas de Casandra o una excusa en la retórica de Agamenón, lo que deja al descubierto es una serie de guerras más civiles. Hay guerra entre los sexos, que tejen y destejen redes de seducción para reducir al otro a objeto de deseo, sublimando la violencia en las construcciones de los celos, de la honra, de la usurpación. Hay guerra entre las generaciones, verdadera constante en el teatro de Riaza, cruzado de padres dominantes y castradores, cuando no directamente devoradores de sus propios hijos, Saturnos impasibles que buscan su permanencia en la negación del cambio, de la sangre nueva de la juventud, impotente, por otro lado, para alterar este orden; todo lo más, para acabar ocupando el papel del padre y recomenzando un ciclo ininterrumpido[7]*. Hay una guerra, finalmente, entre los dioses y los hombres, perplejos ante el capricho de aquéllos, incómodos con su voluntad tiránica, inquisitivos ante sus contradictorios designios y desamparados delante de su poder. La violencia se encuentra así con su forma última de sinsentido y fuerza oscura en unos comportamientos que no pueden sustraerse al peso del poder, a la autofagocitación que éste realiza por medio de sus ceremonias, y a los holocaustos que éstos requieren, por más que en este caso sea el de un muñeco, carne de sustitución.*

Confluyen de este modo en Calcetines... *las dos líneas mayores en el universo conceptual de la dramaturgia riacesca, identificadas, con más o menos acierto, con dos etapas diferenciadas d esu teatro. De una parte, la temática del poder ocupó fundamentalmente las obras de las décadas de los sesenta y setenta, vinculada esencialmente a la reflexión, representación y crítica de la dictadura franquista y su sistema de dominación*[8]*; de otra parte, el*

---

[7] Hay que recordar en este sentido que *Los perros* tuvo como título provisional *Representación de don Carlos, de Riaza, en las mazmorras de palacio,* donde la influencia del *Marat-sade* de Weiss daba forma a una estructura argumental apoyada en el oscuro episodio entre Felipe II y su hijo, sustrato que siguió perviviendo en el subtítulo posterior, *Retablo barroco restaurado sobre el modelo de diversos «Don Carlos»,* en el que recogía el otro elemento esencial, la parodia y el pastiche de diversos textos anteriores, de Schiller a Carlos Muñoz. Véase P. Ruiz Pérez, «Variantes textuales en *Los perros* de Luis Riaza. Texto y representación en el "Nuevo teatro español"», *Notas y Estudios Filológicos,* 4 (1989), 75-106.

[8] Véase P. Ruiz Pérez, «Las ceremonias del poder en el teatro de Luis Riaza», *Alfinge,* 3 (1985), 157-168.

advenimiento de la democracia en las dos últimas décadas contempló una relativa alteración en las constantes temáticas de Riaza, centradas ahora en torno a la rivalidad entre iguales y la dificultad de ejercer la libertad sin contar con el espejo de los demás. Con el cambio que apunta Medea es un buen chico *y el cierre que se dramatiza en* Antígona... ¡cerda! *en los primeros años 80 parece apuntarse una inflexión en la línea discursiva de un teatro que busca nuevos referentes (los mitos y los textos clásicos), que construye nuevos espacios escénicos (lugares vacíos e inarticulados) y altera la jerarquía y valores de sus protagonistas (con el fundamental desplazamiento de la mujer del papel de víctima al de verdugo, o al menos aparentemente). La* Mazurka, *el* Retrato de niño muerto *o el delirante texto inédito* Danzón de perras *ponen en escena el baile de las médanes, las contorsiones de unas bacantes enredadas en unas ceremonias que se confirman sangrientas. Toda una pléyade de mujeres anónimas y devoradoras invaden los espacios riacescos, amenazantes, dominadoras y violentas, para sacrificar al varón en las postrimerías del rito, ya sea aquél un ser de carne y hueso, ya sea un sueño o un simple muñeco.*

El retorno en Calcetines... *a la figura femenina propia del primer ciclo, concretándola en sus conformaciones míticas y desplegándola en un espacio que se ordena y polariza de acuerdo con este despliegue, establece la síntesis de las dos caras de la reflexión riacesca sobre la violencia, la del poder y la de la libertad, dos fuerzas en conflicto, dos pulsiones complementarias, pero que acaban identificándose en su contraposición, arrastrando a todos sus protagonistas a un carrusel en el que es imposible distinguir a las víctimas de los verdugos. Una pieza tan singular en la trayectoria dramática de Riaza como* La emperatriz de los helados *formulaba en torno al drama del terrorismo esta pesimista conciencia, singularmente en el diálogo final entre la terrorista (de nuevo un personaje femenino) y el secuestrado. Allí se cruzan los papeles, para que ambos se descubran a un tiempo como dominadores y como dominados, opresores y oprimidos, pues no hay otra alternativa cuando la única lógica es la de la violencia, y tanto da que sea la del poder omnímodo (la del dictador, el miembro de la clase alta, el varón o el padre) como la del deseo engendrado por la rivalidad que desata la afirmación del principio de libertad en la*

convivencia entre iguales (un trío de hermanas o un comando terrorista).

La complejidad del sistema de relaciones se refleja en la novedad de la estructura de personajes, que sigue articulándose sobre el familiar cuarteto de la dramaturgia riacesca[9]*, aunque ahora con unas tensiones internas que lo diferencian sustancialmente de los presentados en otras piezas, a pesar de su aparente diferencia. El desdoblamiento de papeles que introducen A y B a partir de las figuras de Agamenón y Menelao relativiza el tema central de la soledad del poder y su representación dictatorial, al tiempo que convierte a la actriz X en vértice dinámico de un triángulo, el de los dominadores, regido por relaciones de rivalidad, de deseo mimético y de sustitución en torno a los juegos de un incestuoso adulterio. La simetría que podrían representar el equilibrio o la polaridad de las dos parejas, masculina y femenina, queda así rota en favor de otra dualidad, en este caso desequilibrada. La trama que urden los miembros del trío despliega la temática de las últimas obras, en tanto el papel concedido a Y (a diferencia de los anónimos y pasivos objetos de deseo masculinos que aparecían anteriormente*[10]*) dramatiza la función de la víctima de los juegos de aquéllos, ofreciendo otra imagen de la violencia y los efectos del poder, tal como fueron tratados en las primeras obras del autor.*

El desdoblamiento de la serie en los dos campos enemigos, representado escénicamente por el cambio de calcetines y de papeles de los actores, ratifica lo inevitable de la situación, reflejada dramáticamente en la continua apelación al destino, al destino que se formula en la inalterable escritura de los libros sagrados con que se pauta el despliegue de la ceremonia y se condensa su sangriento final, tal como ocurría en los textos que seguía el Don de El desván de los machos y el sótano de las hembras *o la protagonista de* Retrato de dama con perrito. *Este nuevo elemento re-*

---

(9) Así aparece como estructura constante en todas las piezas del ciclo sobre el poder, con escasas modificaciones, surgidas del desdoblamiento de valores funcionales. En casi todas ellas se enfrentan el trío masculino con la soledad de la figura femenina.

(10) Así ocurre en *Mazurka, Retrato de niño muerto* o *Danzón de perras.*

fuerza la fusión de las dos facetas de su dramaturgia que Riaza condensa en esta obra, convirtiéndola en una verdadera síntesis de su escritura dramática, en una verdadera pieza de cierre y plasmación definitiva de su pensamiento y de todo el sistema de su teatralidad personal e inconfundible.

Como en todo su teatro, la ceremonia se convierte en el instrumento favorito y privilegiado del empeño de desacralización con el que Riaza desenmascara y desactiva los mecanismos de la sustitución, que adquieren en el teatro su expresión más acabada, al tiempo que el territorio con más virtualidades para su desmontaje y revisión. A tal propósito obedece la radical desdramatización que opera el autor en su teatro, reducido a los límites de la ceremonia, carente de individualidad y psicología, para indagar en el vacío resultante las claves de unos comportamientos arquetípicos e instalados en lo más profundo de nuestro ser y de nuestra memoria atávica o cultural. Es aquí donde adquiere plena funcionalidad y sentido la reescritura de los textos anteriores, desde el mito a las más acendradas formulaciones clásicas, otorgando una nueva dimensión a la estética del pastiche que el autor viene cultivando desde sus obras iniciales. La reescritura paródica se convierte en instrumento esencial de la práctica desacralizadora y el discurso del desenmascaramiento. El paradójico resultado es el de una teatralidad radical construida sobre la demolición de los cimientos de la teatralidad y la dramaturgia más consagradas. Un teatro que halla su propia esencia en la negación de sí mismo, de las bases tradicionales del teatro, para descubrir en su desintegración las raíces de la esencia teatral: la máscara, el desnudo, el actor descomponiendo y recomponiendo los textos recibidos[11].

Con la degradación paródica de los mitos esenciales Riaza pone en escena la perplejidad del hombre encerrado en su propio laberinto, aprisionado en una temporalidad sin futuro y sin pasado, de la que la ceremonia no le proporciona la puerta de la liberación, sino de su definitivo enclaustramiento. Convertido en metarrelato sin efectividad, Riaza revisa el legado de una civilización

---

[11] Analizo este aspecto, entre otros, en «Teatro y metateatro en la dramaturgia de Luis Riaza», *Anales de Literatura Española,* 5 (1986-87), 479-494.

enfrentada a su final, a las postrimerías de un (dis)curso hecho de sangre y violencia, que inmola a sus víctimas por el camino que conduce a ninguna parte, al menos a ninguna que no sea la de contemplarse en su propio espejo, un espejo deformado y deformante que coloca ante el espectador para que dirija a él la mirada del individuo postmoderno, pero para que vea no sólo su propia imagen, sino también la mirada misma desde la que la forma.

En Calcetines... *y en su metáfora escénica y conceptual del vacío enmarcado nos hallamos ante la plasmación más plena del pensamiento riacesco en toda su densidad y singularidad, al tiempo que ante una de sus más decantadas formulaciones escénicas con toda su carga de (anti)teatralidad, y ello convierte la pieza en síntesis perfecta de una dramaturgia compleja y prolongada en el tiempo que se decanta y condensa en esta ceremonia grotesta y cruel. Si en los albores de la segunda gran conflagración mundial Jean Giaraudoux pudo sostener que* La guerra de Troya no tendrá lugar, *hoy, cuando vivimos las postrimerías de aquella dramática experiencia, Riaza nos recuerda que aquella guerra mítica sigue desarrollándose, inscrita en los pliegues de la cotidianidad, oculta en las últimas galerías del individuo, en su lucha continua con los otros y con su propia libertad.*

Pedro Ruiz Pérez
Universidad de Córdoba

Obras dramáticas publicadas: «Representación de Don Juan Tenorio por el carro de las meretrices ambulantes» (1973), «Drama de la Dama que lava entre las blancas llamas» (1974), «El desván de los machos y el sótano de las hembras" y «El palacio de los monos» (1982) «Retrato de dama con perrito» (1976), «Medea es un buen chico» (1981), «Antígona... ¡cerda!», «Mazurka» y «Epílogo» (1983), «Los perros» (1986), «El buque» (1989), «La ficha negra o rien ne va plus» (1990), «Revolución de trapo» (1990), «Retrato de niño muerto», «La emperatriz de los helados» y «La noche de los cerdos» (1990), «Los edipos o ese maldito hedor» (1991), «Dioses, reyes, perros y estampas» (1994), «Las máscaras» (1997), «Danzón de perras» (1995).
Obras inéditas: «El caballo dentro de la muralla» (1954), «Los muñecos» (1960), «Las jaulas» (1968), «Los círculos» (1970), «Los mirones» (1970), «Retrato de gran almirante con perros» (1991), «Edipo café» (1991), «Miosotis, guisantes y rositas» (1993), «Perdicitas, gamuzas y leonazos» (1994), «Los pies» (1994), Bonsais, estatuas y cadáveres» (1996).

TÍTULOS DE LA COLECCIÓN

1. *Estampas comtemporáneas.*
   Lauro Olmo
2. *Mal bajío.*
   Cánovas Vacas, Monmeneu,
   Nacarino Bravo.
3. *Vidas en blanco o Dos gotas de olvido.*
   Andrés Ruiz López
4. *Pasos*
   Antonio Álamo
5. *Los días perdidos*
   Eva Hibernia

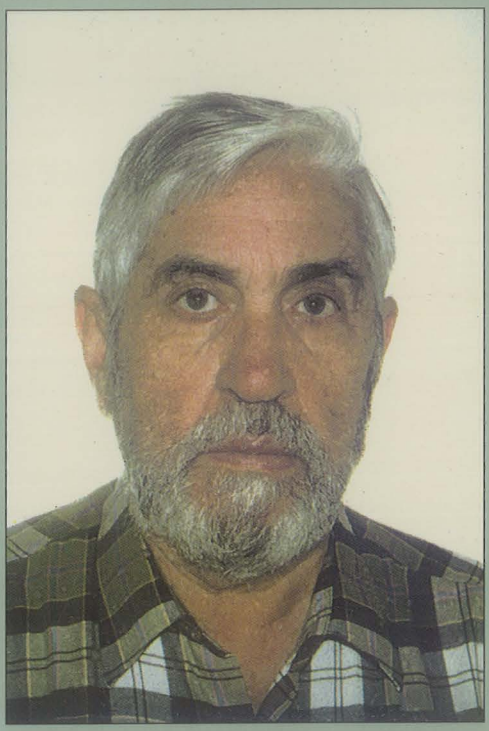

Foto:

Nace en Madrid, en 1925. Como poeta escribe diversos libros y, como autor dramático, una considerable cantidad de obras, en su mayoría publicadas en España y en el extranjero. Algunas han sido traducidas a diversos idiomas. Estrenos en España, Francia, Marruecos, Estados Unidos, Chile, Colombia, Venezuela, Bulgaria, Portugal, Suiza y Bélgica.

Sigue en la contrasolapa

9 788445 114131