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

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 es cio vacío, esa forma de no-lugar o utopía invertida en la que existen cauces ni marcas y donde la indeterminación se convier 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 (Pipajaina*, 1981), *Antígona... ¡cerda! (Estreno*, 1982; y, junto a *Mazurka* y *Epílog*, 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 misn título, de René Girad, el pensador francés cuya reflexión antropológica, culn nante en *La violencia y lo sagrado* (Barcelona, Anagrama, 1983), constituye c miento 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 caidez 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