

Zeitschrift: Hispanica Helvetica
Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
Band: 24 (2013)

Artikel: Mito, tragedia y metateatro en el teatro español del siglo XX : ensayo sobre el cuerpo y la conciencia en el drama
Autor: Herzog, Christophe
Kapitel: Luis Riaza (1925-) y el mito de la desmitificación
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-840905>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

14. Luis Riaza (1925-) y el mito de la desmitificación

Mientras Buero y Sastre remitifican la realidad española de su tiempo, otros autores siguen con la corriente desmitificadora. Sin embargo, a estas alturas de la historia de la cultura occidental no se encuentran mitos propios que no hayan sido ya previamente desmitificados, ya sea a través de la mirada científica, ya sea porque los ha filtrado la visión esperpéntica. Empieza entonces un proceso de desmitificación de las formas teatrales desmitificadoras. Luis Riaza es, según Ruiz Ramón (1971: 553), un autor muy representativo de dicha tendencia:

El teatro de Luis Riaza pudiera inscribirse bajo el signo de la desmitificación, por la vía del humor, de las formas dramáticas del teatro occidental contemporáneo. La primera y más fuerte impresión que se aloja en el lector de sus textos es la de la búsqueda de un estilo dramático al que sólo pudiera llegarse por la destrucción paródica de los existentes, incluidos los más recientes. Luis Riaza, en lugar de aceptar miméticamente las diversas fórmulas de experimentación del nuevo teatro de ambos lados del Atlántico, las somete a prueba esperpentizándolas. La óptica del esperpento, magníficamente asimilada por Riaza, se aplica así no a la realidad, sino a las formas de expresión teatral de la realidad. [...] En este sentido podemos afirmar que su teatro es uno de los más originales y serios intentos de poner en cuestión, desde el teatro mismo, la autenticidad y la eficacia de las nuevas formas del teatro. [...] Por ello no creemos ser injustos al afirmar que Luis Riaza es un autor en busca de un teatro nuevo, previa la coherente destrucción del nuevo teatro.

Ruiz Ramón presenta a Riaza como a un hijo de las vanguardias que a través de su obra se distancia de ellas y muestra su inepticia. En su teatro trata de instaurar un doble distanciamiento frente a las formas tradicionales y al mito, ya que el objeto que somete a un tratamiento degradante y paródico no es el mito o la tragedia, sino las formas teatrales de la desmitificación. Califica la mirada riaciana de «esperpéntica» subrayando que no se aplica a la realidad o al mundo sino a «las formas de expresión teatral de la realidad» (Ruiz Ramón 1971: 553). Se trata de un teatro que evita la mimesis y elige la semiosis como principio significativo, como veremos, a fin de crear un nuevo estilo, lo cual nos llevará inevitablemente a tener que preguntar si

desarrolla simultáneamente una nueva visión del mundo o se limita a una visión de la visión: en otros términos, ¿nos puede conducir a una revelación, a ver la luz, o solo desea convertir nuestra visión en una visión de la transparencia? ¿Presupone y, por lo tanto, anhela una conciencia encarnada en el espectador o más bien se dirige a una conciencia desencarnada?

Añade Ruiz Ramón (1971: 554) que su teatro tiene la pretensión ética de «desenmascarar falsas estructuras y falsos mitos» y quiere mostrar «la ineficacia y el absurdo de cualquier intento histórico de actualización de la tragedia»:

si la tragedia clásica es montada no como pieza de museo, cuyo texto se respeta, sino utilizando las técnicas del distanciamiento y del trabajo colectivo de los actores, el resultado lógico es la ruptura personaje-actor y su radical inadecuación. Entre el mundo de la tragedia, el mundo real, la escena, el público y los actores no existe solución de continuidad. El espectáculo trágico como ceremonia, rito y como fiesta se convierte en una monstruosa parodia [...]. La recuperación –vía Living, vía Artaud, vía «nuevo teatro»– de la tragedia no pasa de broma en la sociedad de consumo, y los «nuevos actores» y «nuevos hombres de teatro» son los irrisorios sacerdotes de un nuevo y falso mito.

Los dramaturgos de la generación de Riaza (Nieva, Romero Esteo, Arrabal) integran la crítica de la tragedia como texto (véase *L'insignifiance tragique* de Dupont), pero no se contentan con los intentos de volver a la tragedia como ceremonia o rito que proponen varios movimientos post-artaudianos (Living Theatre, por ejemplo), sino que resaltan su insignificancia o ineptia y construyen sus obras como crítica de todos los elementos que engastan en su cadena semiótica (mito, tragedia, esperpento, «vanguardia»). Asimismo, sus obras entrañan cierta autocritica que las lleva a autodeconstruirse. Su única salida es la parodia: están trágicamente abocadas a ella.

ANTÍGONA... ¡CERDA! (1982)

En el prefacio poético, la Antígona de Riaza es presentada como «encarnación de la revolución», no «de la eterna verbena / del verbo

divino». ⁹⁴ En la obra asistimos a la demolición del mito y a la descomposición de la materia orgánica como destino en una dramaturgia en la que punto de partida y finalidad coinciden. Con todo, lo interesante en este caso es que la muerte como mero desgaste de la materia encuentra una plasmación argumental en la desmitificación del mito de Antígona.

La tragedia griega está significada mediante la indumentaria de Antígona (viste «*una túnica roja con arreglo a las vestimentas del teatro clásico griego*» y en eso recuerda a Elena de *El público*) y la presencia del Coro.

Polinice y Etéocles son pollos desplumados indistinguibles entre sí. Sin embargo, a los ojos del coro, dos destinos distintos los aguardan: a Etéocles lo lavan y entierran con honores, «monos y doncellas»; en cambio a Polinice le escupen y asignan un destino infame:

CORO.— Démosle el destino
Que bien se mereció:
Hagamos que termine
En cagada de pájaro... (263)

El Coro de Riaza combina las funciones que cumplía en la tragedia griega (uno de sus componentes enuncia el destino fatal de Antígona, por ejemplo) con la función metateatral del personaje-espectador. Representa, pues, la ficción de ser espectador en escena: «*(Rodean la plataforma y se sientan como espectadores de la acción que en ella va a desarrollarse)*» (264).

Entre el Coro y Antígona se crea pues un antagonismo, ya que ella anuncia su intención de darle a su hermano una sepultura digna y de cumplir de este modo con su destino mítico. Enuncia la palabra trágica en lenguaje performativo:

ANTÍGONA.— ¡Polinice, hijo de Edipo, rey!
¡Polinice: yo, Antígona,
Hija de Edipo, rey,
Y hermana tuya,
Te prometo que cubriré de tierra viva
Tu cadáver

⁹⁴ Riaza (2006: 255-256).

Como los dioses antiguos
Mandan que se haga! [...]
¡Despierta, Ismene!
Es tiempo de actuar, hermano... (264)

El paso de la palabra a la acción consecuencia de la performatividad del lenguaje trágico no se hará, sin embargo. Al final, Antígona arranca su túnica roja trágica y pone literalmente en escena, a través de maniqués, una cena con el marido que la tradición le asigna, Hemón (representado por un maniquí y recitado por Ismene-Creón-Hemón), cena durante la cual sirve el pollo Polínice cortado en una bandeja. Como si la revolución acabara convertida en una marioneta del poder...

Las idiosincrasias de la reescritura riaciana se hacen patentes y explícitas al oído del público a través del comentario del Coro, que no dirige la atención del espectador hacia la intriga o la emotividad del argumento, sino hacia los mecanismos de la ficción, de acuerdo con la intención desmitificadora:

CORO.– ¿Hermano...?
Esa impenitente transgresora,
en su afán por cambiar
lo que está escrito,
hace ahora de Ismene
(esa dulce muchacha
que describieron los padres del teatro)
un hombre... (264-265)

El Coro reacciona no tanto al ímpetu rebelde de Antígona –que no le sorprende porque forma parte de la tradición escrita, es ya un mito a estas alturas– cuanto al cambio de sexo de Ismene. A través del Coro, la reescritura se autorevela y muestra autoconciencia al integrar la diferencia (el juego semiósico deconstructivo) como procedimiento significativo y definitorio. En lugar de subrayar e interpretar el *mythos*, el Coro apunta a las transformaciones del mito y se las achaca a Antígona. Acusa así a un personaje de ser responsable de la subversión del mito. En otras palabras, la desmitificación se autorrepresenta como si ocurriera desde dentro, desde el plano del contenido; como si no fuera una decisión exterior del autor. La similitud con *El públi-*

co es patente dado que se trata de dos obras que justifican en escena las elecciones heterodoxas relativas a la puesta en escena de una historia tradicional y, además, porque la transgresión es de carácter sexual. Ismene-Creón-Hemón es un único personaje, que viste con el atuendo de un moderno joven contestatario cuando representa a Ismene para significar mayor contraste con Antígona. En cambio, cuando encarna a Creón, viste una túnica blanca de la época de la tragedia clásica y una máscara. La protagonista ataca al mismo tiempo a su tío y al público dramático, cuya actualización subraya Creón:

ANTÍGONA.— ¡Vivir...! Así llamáis vosotros a completar vuestro destino de corderos lanudos. Debajo de vuestros torvos atuendos, debajo de vuestra piel de lobo, sólo borreguitos dispuestos a las peores concesiones... ¡Be...! ¡Be...! [...] Después de todo, tu podrida conciencia tiene necesidad de ser tranquilizada. [...] No empieces a escamotear la realidad con tus historias de teatro. [...] ¿Hay que actuar, como vosotros, únicamente olfateando la ganancia? Inundáis Tebas de carteles para ganar el dinero a sacos y colgáis los cadáveres de las murallas para *ganar* esa seguridad política que se cimienta en el terror. Siempre ganáis.

ISMENE-CREÓN-HEMÓN.— Estás equivocada, ranita. Y, sobre todo, en emplear el «vosotros» como si te dirigieras al más nutrido auditorio. Sólo tienes frente a ti a tu viejo tío. (265-268)

La estrategia de la denegación (los personajes fingen no saber que están en un teatro) –cuya presencia ya señalamos en *El sueño de la vida* y en *La sangre y la ceniza*– se emplea aquí también para fingir seriedad dejando claro que esta seriedad es una ficción, con lo cual se transmite un sentimiento irrisorio. A través de la imagen de los corderos, que recuerda la *Canción de la pastora Corina* en *El concierto* (sin que se trate, claro está, de un intertexto explícito), se denuncia a la sociedad como un teatro que cuenta historias y tranquiliza las conciencias y esa denuncia se produce desde un personaje símbolo de una poética teatral que pretende hacer lo contrario: tocar la conciencia del espectador molestándolo. Ahora bien, el teatro de Riaza no anhela implicar y acusar al espectador, sino que trata de construirse como un proceso al teatro en general. Pretende ser acusado y juez, procurador y abogado defensor al mismo tiempo. Aun así, no entra en el género judicial del teatro trágico sino que permanece dentro del género demostrativo debido a su falta de dialéctica.

De ahí que Antígona pretenda situarse fuera de la teatralidad que ve como un rasgo definitorio de la corrupción de su entorno y encarnada en la figura de su tío:

ANTÍGONA.— ¡Cerdo asqueroso...! Guárdate las estúpidas cáscaras de tu revolución reducida a los signos y a los gestos... [...] ¡Mi tío resultó ser todo un orador! Tu Consejo de matusalenes seguro que te aplaudirá a rabiar con piezas semejantes. ¿Por qué no te dedicas al teatro? (270-271)

Sin embargo, el acto que realiza Antígona (la liberación de Polinice) no se presenta como algo trágico, sino como algo teatral debido al efecto de suspensión temporal (la duración escénica excede la duración de la fábula, por lo que hay *ralentización de la velocidad externa*, según la teoría de García Barrientos (2003: 106)). El acto consiste además en descolgar a un pollo, con lo cual también es un acto puramente gestual e insignificante (tan teatral, tan cargado de signos que acaba significando su insignificancia). El énfasis en la teatralidad resalta en toda la acotación siguiente en la que también asistimos a la metamorfosis o metáfora dentro de la metáfora del personaje cuántico Ismene-Creón-Hemón:

(ANTÍGONA *se dirige, con un cuchillo que habrá sacado de entre sus ropas, al colgado pollo-Polinice. Queda con el cuchillo levantado, en posición «congelada», mientras habla el CORO. Entretanto ISMENE-CREÓN-HEMÓN saca del arca una túnica blanca y sencilla, también de la época de la tragedia clásica, y se lo pone tomando la faceta de ISMENE-CREÓN-HEMÓN. Todo a la vista del público. Habla el CORO.*) (266)

Pero Antígona se quita su túnica roja de tragedia y decide no cumplir con el destino que el mito trágico le asigna. Queda desnuda y se entrega a Hemón para casarse con él. Su expresión impetuosa hace pensar en un capricho, pero el Coro, en un monólogo en el que alude al hombre como «maravilla entre las maravillas» lo interpreta como «sabia razón». El Coro aquí no es un nexo entre público y acción, emoción y conciencia, sino que sirve para significar un hiato entre mito y *mythos*. Representa en escena una recepción irónica que no potencia emocionalmente lo visto, sino que lo cuestiona. La dualidad irreconciliable parece apoderarse de la acción, ya que hasta Antígona

padece un proceso de desdoblamiento: saca del arca un muñeco de tamaño natural con el rostro de porcelana idéntico al de ella misma, lo coloca en una silla al lado de otra, en la que se acaba de sentar Ismene-Creón-Hemón, y le dice:

ANTÍGONA.— Tú serás la madura seguridad en la que Antígona se incruste. La última de las tentaciones terminó, al parecer, por llevarse la salvaje gatita al agua. El tiempo, domeñador de la traviesa juventud... *(Coge el muñeco vestido y aperijolado y lo sienta en la otra silla. Lo besa en ambas mejillas.)* No serás lapidada como dispusieron los sangrientos padres del teatro que contigo se hiciera... *(Escupe al muñeco en el rostro.)* Antígona... ¡cerda! (274-275)

Antígona evita su destino trágico a través de un truco teatral que, además, le permite a ella que se convierta en enunciadora del destino de esa criatura (la corrupta Antígona-cerda que da su nombre a la obra), es decir, en personaje-dramaturgo que pone en escena el destino de su doble. De ahí la perplejidad del Coro que no la reconoce cuando se vuelve a poner la túnica roja:

(Baja de la plataforma y se pasea entre los montones de desechos. Da patadas a algunos de ellos. Luego «encuentra» la túnica roja y se la pone. El CORO se vuelve de espaldas al público y la señala.)

CORO.— Este nuevo personaje ¿quién lo conoce?
 ¿Se trata de uno de los nuestros?
 ¿Cuál es su nombre?
 ¿Forma parte del coro?
 ¿Es, acaso, un extraño?
 ¿En Tebas vio la luz?

ANTÍGONA.— Extraña soy a Tebas aunque en Tebas naciera. Y mi nombre es Antígona, mal que les pese a los que así denominan a ese vendido pelele de palacio. (275)

El último parlamento del Coro enuncia una fallida anagnórisis, lo cual hemos visto que conlleva la imposibilidad de la catarsis. En vez de acabar con una síntesis metafórica, como sería el caso en la tragedia, los elementos se disocian no solo los unos de los otros, sino también en su propio interior. Así nombre y papel, persona y personaje no se corresponden mutuamente sino que aluden a realidades

distintas. El drama, si cabe llamarlo así, acaba con una nueva visión de sí mismo, pero representada por un maniquí en el que la protagonista no se reconoce. La finalidad no es el conocimiento dionisiaco, la aniquilación de las apariencias, sino la visión esperpéntica de sí mismo hecho un fantoche. La disociación cuerpo-conciencia encuentra de este modo una plasmación metafórica en el drama. La poética de Riaza supone un paso más en la vía de la esperpentización, ya que convoca en el mismo plano personaje y maniquí; lo que Valle intentaba sugerir separando los planos (no pone a Friolera frente al fantoche que lo representa, por ejemplo), Riaza lo realiza simultáneamente: de este modo, el espectador no necesita llevar a cabo la operación mental *metateatro*, ya que ficción y metaficción aparecen juntas aunque distintas.

EL FUEGO DE LOS DIOSSES (1994)

Con la obra *El fuego de los dioses*, Riaza aplica su óptica irónicamente esperpéntica a otro personaje que relaciona sintácticamente los planos humanos y divinos y los dos lados de la pragmática de la representación teatral, es decir, la sala y la escena: me refiero a Prometeo. La intención desmitificadora se advierte claramente ya en la primera acotación (cuyo tono irónico parece pedir que un personaje la recite y la convierta de este modo en diálogo), en la que el fuego, símbolo de lo prometeico, interfaz entre sala y escena, plano divino y plano humano, se presenta como un mero «chisme»:

DIDASCÁLICO.— *Y este otro chisme, el penúltimo ya, que ningún respetable, si es que hay alguien por ahí delante, se alarme y se escabulla, el penúltimo chisme sería un soplillo de popular esparto, con el que avivar el contenido del primer chisme, es decir, el fuego de los dioses, o de la diosa, fuera fuego real o simulado, si bien sería preferible elegir la segunda modalidad, es decir, la fingida y teatrera, puesto que la primera podría, en un fatal descuido, hacer que ardiera no sólo la camarcomedor-cocina de la diosa, a pesar de la gran colcha incombustible, sino todo el escenario, con lo que no sólo arderían las cómicas, más o menos presentes u ocultas, sino también toda clase de públicos. Y, lo que sería mucho más grave, se chamuscaría uno mismo. (456)*

Las primeras acotaciones sobre el mobiliario y el espacio escénico de la pieza apuntan a una estructura metateatral de niveles de recepción:

MOBILIARIO DE LA PIEZA

El único mobiliario consistirá en una gran cama que casi podría ser considerada escenario en el escenario, de la misma manera que se habla de teatro en el teatro.

Una posible escalerilla lateral formaría parte de la cama.

ESPACIO ESCÉNICO DE LA PIEZA

Espacio totalmente vacío a excepción de la gran cama.

En los bordes de la escena, o la «preescena», tres sillas plegables. (445)

Y el Didascálico, interesante tipo de personaje-dramaturgo sobre el que volveremos más adelante, confirma la intención metateatral al hablar en repetidas ocasiones de personaje-espectador o personajes-público:

DIDASCÁLICO.— Ahora, respetables míos, empiezo a darle al molinillo de mi verborrea explicativa.

Aquí, desde el comienzo de los tiempos representativos o representados, según se prefiera, en el propio centro del tablado, se levantó este armatoste de tablas, formando, a la manera de gran cama, una especie de escenario en el escenario, o de tablado en el tablado, según se prefiera [...]

Con todo ya dispuesto ya sería tiempito de que la pieza echara a andar y que se presentaran las representadoras cómicas de ser lo que no son, aunque por lo pronto, más que hablar de cómicas habría que hablar de una sola de ellas, la que haría, por partida doble, de diosa y de doncella de la diosa y que, hasta ahora se encontraría en escena, pero sin entrar en materia escénica, sentada en el borde del tablado en una sillita no demasiado visible. Casi, casi como un público de primer grado. Pero ya empieza, como también se ve con su punta de escándalo, a despojarse de su profana vestimenta de andar por calle. Las otras dos cómicas, como no pintarían nada en la primera escena, continuarían sentadas, por ahora, en sendas sillas en medio de una semioscuridad provisional e irresponsable, también haciendo de público intermedio. (453-456)

Mediante la teatralización de la acotación, su enunciación dramatizada, la representación aparece como un proceso irónico en el que las

cómicas son lo que no son, una diosa también es una doncella y la acotación es diálogo (en contra de los presupuestos dramatológicos); se trata de un proceso autorreferencial en el sentido de que la representación vuelve sobre sí misma a través de la personificación: la expresión de las didascalias mediante un personaje desdobra la representación que se convierte en un monstruo de dos cabezas.

La «verborrea explicativa» del Didascálico como personaje-narrador sirve para encubrir la falta de drama y de acción que constituye la trama de la obra; de ahí que asistamos a un fenómeno de novelización o textualización del teatro:

DIDASCÁLICO.— Aquí todo se hará a la vista del respetabilísimo y en ese todo se incluye, desde luego, la llamada escenografía. Al mismo tiempo, todo hay que decirlo, esta acción transportadora serviría para disimular la falta de acción de tanto charloteo y evitar los llamados tiempos muertos. [...] Perdóneseme, ahora, tanta literatura, pero no hay que olvidar que ejerzo un tanto de narrador novelero y que lo más probable es que esta pieza se quede, si es que queda, todo lo más para ser leída. (453-454)

El hecho de que la misma actriz represente a dos personajes que tienen una interacción y un diálogo directo resalta la teatralidad en cuanto teatro que se está haciendo en el momento en el que se presencia, ficción que desvela sus mecanismos constitutivos y se autorrepresenta como simulacro, aunque no por ello deja de ser ficción. La transición entre el personaje Doncella de cámara de diosa y Diosa del castillo se hace patente a través de un «subeybaja camisoneril», en boca del Didascálico. El efecto semántico es, además, de igualdad entre lo humano y lo divino. El Didascálico enfatiza la autoironía que subyace en la escritura riaciana. Funciona como un morfema meta-comunicativo dentro de la comunicación metateatral (que admite hipotéticamente interferencias entre el plano escénico y dramático, es decir, que hace como si esas interferencias pudieran producirse y lo hace desde el escenario, desde el mundo de la ficción).

La obra es característica de una concepción meramente física y materialista de la representación. De ahí que se busque una comunicación entre sala y escena basada más en lo sensacional que en lo emocional. Así es como cabe entender el recurso al fuego en el Pró-

logo o las varias menciones al olor y la comida como vinculantes entre la sala y la escena que aparecen a lo largo de la obra. Es como si la obra tratara de significar metonímicamente el proceso de integración corporal o «digestión» de ella por el espectador. El Didascálico no solo enuncia el proceso de elaboración de la ficción en cuanto producción, sino que comenta, informa y «performa» el proceso de consumo o recepción en determinados momentos. Ello ocurre, por ejemplo, cuando la actriz, que representa alternativamente a la Diosa y a su Doncella, se desnuda:

DIDASCÁLICO. – Pero ese despoje de la prenda arrojada, última existencia anterior a su total despelotamiento, haría que su piel cruda quedara expuesta sin remedio posible a la no menos cruda luz de los focos, ya que anteriormente, cuando se quitó la ropa de calle, lo hizo en una muy discreta penumbra. Y los mirones, irremediablemente, tendrían la posibilidad de contemplar la parte más obscena, la delantera, con las tetitas, el ombliguito y el triangulito pubiquito totalmente expuestos. Vergonzosa parte que, anteriormente, mal que bien, ocultaba el delantillito lo que no sucedía, desvergonzadamente, con la parte del culito, siempre expuesta a los ojos rijosos. Pero la señora vendría en ayuda de la apurada situación de su hermana de leche y se bajaría, con gesto enérgico y definitivo, el camisón, momento en que se convertiría, única y exclusivamente, en la mitad señora y en la comicaza uníquita del tablado y dejaría a la respetable concurrencia ayuna de todo lúbrico espectáculo. (462)

Se trata de un desnudo meramente físico, tan escénico que puede resultar hasta obsceno. Sin llegar al extremo de la pornografía, asistimos a una escenificación de la obscenidad, que Baudrillard (2002: 35-38) define como una etapa hacia la pornografía propiamente dicha:

El espectáculo está relacionado con la escena. Por el contrario, cuando se está en la obscenidad, ya no hay escena ni juego, la distancia de la mirada se borra. Pensemos en la pornografía: está claro que allí el cuerpo aparece totalmente *realizado*. Puede que la definición de la obscenidad sea el devenir real, absolutamente real, de algo que, hasta entonces, estaba metaforizado o tenía una dimensión metafórica. [...] Es un *acting out* total de cosas que, en principio, son objeto de una dramaturgia, de una escena, de un juego entre las partes. Ahí ya no existe juego, ya no

existe dialéctica ni distancia, sino una colusión total de los elementos. [...] Ahí aparecen los dos extremos: la obscenidad y la seducción, como lo muestra el arte, que es uno de los terrenos de la seducción. A un lado está el arte capaz de inventar una escena diferente de la real, una regla de juego diferente, y al otro el arte realista, que ha caído en una especie de obscenidad al hacerse descriptivo, objetivo o mero reflejo de la descomposición, de la fractalización del mundo. [...] La obscenidad, o sea la visibilidad total de las cosas, es hasta tal punto insoportable que hay que aplicarle la estrategia de la ironía para sobrevivir.

La poética de Rianza desemboca en la obscenidad descrita por Baudrillard y obliga al espectador a distanciarse irónicamente de lo que ve. No corresponde a la búsqueda unamuniana de la persona detrás del personaje, ni consiste en un desenmascaramiento metateatral, sino en una ostentación del cuerpo. La Diosa ayuda a la Doncella, lo cual tiene como consecuencia la fusión de ambas en el único personaje de la Diosa. La acción no tiene resonancia trascendente alguna, debido a su carácter teatral. La desmitificación se basa en una puesta en evidencia de lo irrisorio. No hay fatalidad sino una explícita casualidad. Ni tampoco puede haber construcción de un personaje mítico entendido como un personaje que realiza su destino actualizando un *mythos*, es decir, un personaje que acabamos identificando con la historia que representa.

Las que hicieron de espectadoras durante la primera escena se van a convertir en protagonistas de la segunda: «Las correspondientes actantas, o actantas, habrán aprovechado la oscuridad anterior para ir despojándose del traje de ir por la calle y de hacer de público de diferente grado» (463). Los sucesivos despojes y desnudamientos o cambios de papel explicitan un proceso de circulación de los contenidos entre ficción y meta ficción; sin embargo, no se da realmente la intersección entre ambas: no hay pues metateatro en el sentido de Rivera-Rodas. Más bien, todo es parodia, desdoblamiento, sustitución y semiosis.

En el diálogo entre Prometea A y Prometea C se explicitan los intertextos esquileo y calderoniano con los que funciona la parodia metateatral que presenciamos:

PROMETEA A.— A lo mejor sudabas soñando que sus rescoldos los sacaban del calentacamas y te los metían, al rojo vivo, por el agujero más

íntimo hasta dejarte las tripas como una castañita recién asadita o una praderita al solecico.

PROMETEA C.– Lo que soñaba de verdad era que me habían encadenado en una especie de barra parecida a una de éstas de hielo que troceaban los pescaderos para acompañar a los cadáveres de los calamares a fin de que no se pudrieran antes de podérselos enjarretar a la clientela. Pero, en mi sueño, la barra de hielo no se encontraba debajo de la cama sino en uno de los riscos del Cáucaso, un yermo inaccesible apartado de toda huella humana, un alto precipicio, tan alto, tan alto, que pertenecía a la región de las nieves eternísimas. Y en la tal barra se hundía el extremo de una cadena que sujetaba, por la otra punta, una argolla rodeando no sé bien, el sueño no me lo aclaraba, si mi tobillo o mi pescuezo. [...] La que se encuentra ahí arriba, bien arropada y caliente, suele alegar que las que nacemos debajo de la cama ya venimos a este desolado territorio con la culpa auestas. Culpa por la que, fatalmente, seremos encadenadas. Ya lo dijo alguien cuando dijo que el peor delito del hombre es haber nacido. (465)

La Prometea A presente y anticipa el acto final de la obra. Sin embargo, no se puede hablar de palabra trágica performativa, sino de un parlamento en el que la ironía metateatral y la parodia intertextual funcionan paralelamente. El mito aparece como el sueño de un personaje, no como el argumento de la obra. Y en ese sueño puede fundirse con otro argumento procedente de otra obra.

Los paradigmas de la inversión y subversión definen esta dramaturgia, en la que se puede presentar a Dios no como al creador de la humanidad sino como al más abyecto de sus representantes:

PROMETEA C.– ¡Hasta meter a Dios debajo de la cama, arrastrado por una humanidad unida y unánime, después de haberle sometido al Juicio de Dios, en el que Dios no sería el Supremo Juez, sino el más ruin de los reos! (468)

El metadramatismo participa plenamente de la desmitificación paródica. Sin embargo, esta poética no parece tener la suficiente fuerza propia como para prescindir de la referencia a formas o contenidos anteriores, como son el mito de Prometeo o, en cuanto a la forma, la presencia de un coro:

DIDASCÁLICO.— *Lo que no podía faltar en una pieza bien faite, ya que no quedaría bien hecha sin incrustación del correspondiente Coro, expresándose de manera poética, pues la lírica, incluso con acompañamiento musical, tampoco podría faltar en este híbrido de géneros. Hablen, pues, al tiempo, la una y la otra. (468)*

El Coro, en este caso, es la sintonía de las voces de las dos protagonistas, lo que acentúa el proceso de semiosis: los signos se significan a sí mismos en cuanto signos. El parlamento coral expresa el proceso semiótico de sustitución y suplencia usando metáforas míticas y divinas:

PROMETEA C y PROMETEA A.—

En el Gran Lecho de los dioses
duermen los dioses viejos
y en su pesado sueño de lagartos
se olvidan del todo
de sus antiguas invenciones.
Para no perecer es necesario
inventar sin cesar;
el mar exige nuevas naves
que lo penetren,
no con alas de lino
sino con nueva maquinaria
inventada de nuevo
en sus entrañas;
el aire exige nuevos pájaros
que lo atraviesen
no ya de plumas,
formando uves
sobre los océanos,
sino de acero y explosiones.
El mundo exige nuevos dioses
despiertos y avizores
y los nuevos dioses seremos
los dioses de debajo de la cama
supliendo a los dioses dormidos
hasta que nosotros nos durmamos
y vengan otros dioses
en forma de cuervecitos

de debajo de debajo de la cama
a sacarnos los ojos. (468-469)

La vida aparece así como una sucesión de vida y sueño de dioses dormidos o despiertos que se siguen sin que ello suponga trascendencia alguna. La inadecuación del lenguaje y el cambio abrupto de registro configuran una heterofonía esperpéntica. De hecho, la obra se define a sí misma, a través del Didascálico, como «híbrido de géneros».

A continuación presenciamos un deicidio que adopta rasgos ceremoniales, pero cuya hiperteatralidad paródica enfatiza la verborrea del Didascálico, quien comenta todos los hechos de los personajes en el momento en que los ejecutan. La narratividad supone aquí, paradójicamente, un énfasis en la teatralidad, ya que la subraya desdoblándola en acción y palabra. El deicidio queda reducido a un mero efecto teatral: nada más alejado de su posible función mítica. La muerte, escenificada de este modo, queda depurada de todo sentido trágico y adquiere un valor paródico.

En general, pues, la obra convoca al espectador a participar de cierto humor metateatral desmitificador e irónicamente desficcionalizador. En este sentido, el papel del Didascálico como personaje-interfaz a-prometeico cobra gran relevancia, ya que no solo describe lo que hacen «las personajes» mientras efectivamente lo hacen, sino que trata de describir influyendo o influir describiendo la reacción de los «respetables» frente al espectáculo. La *hybris* no es componente del argumento, *mythos* o mito, sino del despliegue de la representación: no tiene valor trágico sino metateatral:

DIDASCÁLICO.— *Hay que hacer que descansen los pobrecitos escuchantes de la hemorragia de lenguaje que uno no ha dejado de encajar en sus orejas. Ahora, una pausa para que uno coja aliento. Menos mal que estas dos o tres docenas de páginas del libreto uno las larga a medida que las lee ya que uno, de haber tenido que aprendérselas de pe a pa y a puro huevo memorístico, a uno se le habrían derretido sus pobres sesejos con el trance.* (471-472)

Más bien, se trata entonces de una *hybris* genérica ya que presenta el teatro como un proceso de escritura/lectura, y no tanto como acción

o actuación. La *hybris* metateatral se manifiesta también como actualización del público dramático:

PROMETEA A.– Nos largamos de aquí.
 PROMETEA C.– No podemos.
 PROMETEA A.– ¿Por qué no podemos?
 PROMETEA C.– Porque estamos encerradas.
 PROMETEA A.– ¿Encerradas?
 PROMETEA C.– Entre cuatro paredes.
 PROMETEA A.– Sólo veo tres.
 PROMETEA C.– La cuarta son Ellos.
 PROMETEA A.– ¿Y a qué han venido?
 PROMETEA C.– Para fisgonear cómo morimos.
 PROMETEA A.– ¿Sólo a eso?
 PROMETEA C.– Y a ver cómo resucitamos.
 PROMETEA A.– ¡Yo me negaré!
 PROMETEA C.– No tendrás más remedio.
 PROMETEA A.– ¿Por qué habría de resucitar?
 PROMETEA C.– Porque tendrá que saludarlos.
 DIDASCÁLICO.– *Fin del prologojeo en el que se adelantan los acontecimientos con grave daño para el intrínquilis de la intriga. Ahora las prologueras dejan de anunciar el proyecto y extienden la mano hacia la supuesta hoguera.* (472)

La resurrección no es en este caso la sublimación de un personaje, sino su rebaja al rango de actor. La muerte del personaje significa asimismo la muerte de los dioses:

PROMETEA C.– ¿Qué querías que hiciera? Metérmelo por el agujero más ajeno a la divinidad y más genuino de la condición humana. ¡Por el ojo del culo!
(Oscuro final.) (487)

La humanidad no se significa con respecto a la divinidad, sino a su propia materialidad. Recordemos que el ano como símbolo del destino de lo humano privado de lo divino ya había aparecido en *El público* de Lorca (2000: 72):

HOMBRE 2.– Dos semidioses si no tuvieran ano.

HOMBRE 1.– Pero el ano es el castigo del hombre. El ano es el fracaso del hombre, es su vergüenza y su muerte. Los dos tenían ano y ninguno de los dos podía luchar con la belleza pura de los mármoles, que brillaban conservando deseos íntimos defendidos por una superficie intachable.

Como en *Luces* y en *El público*, el destino del hombre no es la trascendencia a través de la conciencia o del otro, sino su propio cuerpo. Así se confirma la trayectoria a la que aludimos en la introducción: la fábula ya no sella el destino del hombre, sino que ese ya está inscrito en su cuerpo. La vida del hombre es inmanente a su cuerpo y no puede trascenderlo como sí lo consiguen los ciegos en *El concierto*, por ejemplo.

MEDEA ES UN BUEN CHICO (1981)

En *El fuego de los dioses*, hemos visto que la figura de Prometeo, además de sufrir un proceso de desdoblamiento, se transmitifica sexualmente también. En otra obra, Riaza convierte a una figura femenina de la mitología en hombre o... chico. Se trataría, según Cornago Bernal (2006: 193), de una «sucesión de transgresiones desplegadas a modo de representación» y de una crítica del poder a través de la representación, y, asimismo, del poder como representación. Según el mismo crítico, el enfrentamiento con el poder encuentra en la modificación del mito una plasmación artística:

El mito es la palabra heredada, el relato fijo al que se acude para explicar el presente; modificarlo supone una actitud de enfrentamiento contra el poder (de la cultura) que llega del pasado. [...] la reflexión sobre el poder arranca desde más abajo, desde el propio hecho de la representación.

Cabe preguntarse, primero, si esta reflexión no supone una imagen estereotipada de la realidad del mito que se considera como palabra heredada, más que como palabra performativa; como discurso, más que como palabra encarnada. Partiendo de la asociación estereotípica mito-poder (cuya arbitrariedad no discutiremos aquí), Riaza se em-

peña, según Cornago Bernal (2006: 199), en descomponer el mito a través de un juego metateatral constante:

el relato de Medea queda convertido en un mito del que se extraen fragmentos, personajes y acciones que se tratan de levantar nuevamente, de darles vida, de hacer de nuevo realidad; sin embargo, todo queda inevitablemente reducido a un juego (escénico), a puro teatro, representaciones, gestualidad, entonaciones impostadas, máscaras, dibujos, muñecos... —«Aquí sólo existe bisutería literaria. Impostura y simulacro todo...»—, cuya única verdad es el cuerpo de esos dos actores tratando desesperadamente de proyectarse más allá de ellos mismos; son las potencias de lo falso desvelando otra realidad anterior, la realidad del propio juego (de la vida) como forma de resistencia contra cualquier tipo de poder que trata de fijarla inmóvil en una trama que ha de repetirse de forma fatal.

Al mito se le niega la capacidad de encarnar la verdad. El mito es, desde ese punto de vista, una ficción falsa y lo que hay que poner en escena son los intentos fallidos de encarnación. Por ello, siempre según Cornago Bernal (2006: 199), al final de la obra,

sólo quedan dos hombres, exhaustos de tantas representaciones, y la pregunta última que plantea todo el teatro moderno acerca de quiénes son finalmente esos actores y desde dónde representan. [...] un mito, como toda representación, es una historia que se repite; y hubo un tiempo en el que el teatro tuvo la obligación de narrar estas historias, estaba sujeto al poder de los relatos, mientras que ahora hace visible el mito como una repetición más, imposible por ilusoria, ecos que llegan del pasado.

La obra empieza con un ejercicio favorito del autor: el prólogo (en este caso «portal poemático para penetrar en las perreras de la primera protagonista, la proterva y perversa pedea») de cariz metateatral en el que vuelve a afirmar su credo de que todo es sustitución y su deseo de acabar con el truco del teatro:

Todo es sustitución:
el signo remeda la realidad,
el personaje, la persona
y el teatro, la vida. [...]

Aquella Noche Verdadera
la Sangre-Sangre
y la Muerte-Muerte
terminan con el truco teatrero
de la representación. (204)

Desilusionado por la conciencia de que todo es sustitución, el portavoz dramático del autor propone sustituir el potencial metafórico de la representación por una expresión basada en el principio de la tautología o repetición de palabras.

Mientras más avanzamos en la obra, el lenguaje metateatral se hace cada vez más presente. La conciencia metateatral aflora por primera vez en boca de la Nodriza:

NODRIZA.— La escena de dormir a los hijos de la señorita ya tuvo lugar, pero falta la del baño de la señorita en medio de la noche... Luego, tal vez, sonará la campanilla...

MEDEA.— ¡Déjate de profecías y haz entrar al señorito! (210)

La Nodriza se presenta como un personaje autoconsciente, casi como un personaje-dramaturgo, cuyo lenguaje metateatral descarta la palabra trágica (hecha de promesas, profecías, agüeros, etc.) y la desplaza fuera de la acción.

Entre la Nodriza y Medea se constituye un juego de rol cuántico. El paradigma de la ficción, el del espacio de las posibles identidades, fagocita la encarnación como destino individual:

NODRIZA.— ¿Quién, al fin, se ha decidido a que a madame se enfrente? ¿Ana Paulova Karenina? (*Tira el gorro de piel al suelo. Se pone una chistera de amazona color canela con tules color vino.*) ¿La elegante del Derby? (*Mismo juego con un tocado de plumas.*) ¿La porteuse d'amour et de fortune dans le Gran Casino? (*Un sombrero con velo violeta.*) ¿La desconocida viajera, de cintura para arriba del Titanic y de cintura para abajo del Orient-Exprés? (*Una peluca rubia.*) ¿Preusa, la hija de Creon, rey de Corinto? (*Un sombrero de gángster de los años veinte.*) ¿El tenebroso capo Della banda? (*Tira el sombrero al suelo, junto a los anteriores tocados.*) ¿Cuál de ellas conseguirá el papel?

MEDEA.— (*Muy suave.*) El que mi nodriza prefiera.

NODRIZA.— ¿Se me asciende, entonces, de personaje secundario a antagonista principal?

MEDEA.– Casi, casi una estrella... ¡Abre la puerta!

NODRIZA.– ¡Paso a vuestra rival! (*Se quita rápidamente el uniforme de mayordomo y aparece vestido con ropa interior femenina de encaje blanco, idéntico en el estilo y la forma al que lleva, en negro, MEDEA. Se acerca al armario –o al mueble sobre el que se encuentre– y coge un último tocado: una pamelita blanca también igual y contrastada con la negra que lleva MEDEA.*) ¡Medea contra su propia obra! ¡De mujer a mujer! ¡De igual a igual! (221)

En un fragmento como este parece que el teatro se autorrepresenta y autocelebra. La alteridad sexual está tematizada como real, no como fingida como ocurre en *El público*. Lo que aquí se finge es la homosexualidad para poder tener un referente mítico que pueda estructurar el discurso teatral de seducción que mantiene la obra a través de sus dos protagonistas. Como en *El público*, la lucha trágica, binaria, es también una lucha contra un «mito» y sus modalidades de representación, contra una obra ya escrita que forma parte de la memoria o del inconsciente colectivo, un guión que influye metadiegeticamente sobre la acción representada. E influye de dos maneras: como referente, sostén y, al mismo tiempo, como algo para pisotear de una manera paradójicamente ilustrativa de cómo funciona la desmitificación como procedimiento semántico y justificación existencial en nuestra sociedad. Dentro de esta dramaturgia, el mito es libro, literatura, frente a la cual el teatro en cuanto actuación se levanta:

MEDEA.– (*Deja caer el cuchillo al suelo. Señala la alfombra a los pies del lecho.*) ¿Veis también ese carnero desparramado a los pies del lecho de Medea?

NODRIZA.– También lo veo. Supongo que me debe recordar el vello-cino de las literaturas. Aquí sólo existe bisutería literaria. Impostura y simulacro todo... ¿Somos la nodriza, o la hija de un rey? El libro no lo dice.

MEDEA.– ¡Una mezcla! Que la mitad de ella dé ocasión a la otra de fundirse con su disperso complemento: la materia con el espejo, el personaje con la actriz, tú con tu papel... Sirve sustancia conciliadora a la hija de un rey, nodriza... Pregúntale si prefiere un poco de humo que le ponga en las tripas el cósmico tantán. O un terrón que la armonice consigo misma. O un poco de polvo transverberador... (223-224)

La revelación de la identidad de Medea y de la dualidad Nodriza-hija del rey tiene lugar en dos etapas:

NODRIZA.– Así que Medea eres tú.

MEDEA.– Sí. Medea soy yo. Y lo que rodea a Medea, todo eso en lo que hurgó la hija de un rey...

NODRIZA.– ¿Cómo sabes quién soy?

MEDEA.– Vuestro rostro y vuestra figura se repiten a diario en las portadas de todas las revistas. Y, últimamente, al lado de cierto marinero barbudo...

NODRIZA.– ¿Te refieres a Jasón? (221)

Y la identidad sexual se descubre en medio del intrínquilis metateatral:

NODRIZA.– ¿Qué más, Medea?

MEDEA.– ¡Esto!

(Se baja las bragas negras y queda con su masculinidad al aire. NODRIZA grita.)

NODRIZA.– ¡Tapaos, señora! ¡Descubris a la intrusa la otra cara de nuestro secreto! ¡Tapaos!

(Se arrodilla a los pies de MEDEA y tapa con la cabeza el sexo de éste.)

MEDEA.– ¡Continúa en tu papel! ¿También la nodriza se ha convertido en manzanita de bien como cualquier hija de un rey? ¿Te poseyó tu personaje?

NODRIZA.– ¡No continuaré con mi servicio!

MEDEA.– ¡Continúa, te digo, cómica asquerosa! (225)

Y al principio de la segunda parte, nos damos cuenta también de que Nodriza es un hombre. Sigue un juego con máscara, caretila, antifaz, etc., hasta que Medea interviene, acusándola de descubrir los secretos de la puesta en escena, y concibe otra dramaturgia para su venganza, una dramaturgia del tiempo:

MEDEA.— El tiempo podría ser el sutil elemento que se encargase de la venganza de Medea... Algo que, después de todo, se podría paladear más despaciosamente... [...] Lo que importa es el tiempo, y el tiempo, y el tiempo, corromperían esa espera y llegaría a ser indiferente el que Jasón llegara o no llegara... ¡Muerte por el tiempo...!

NODRIZA.— El muñeco de servicio se propone opinar que tan lenta alternativa rompería la trágica tensión de la pieza... (228-229)

La máscara como objeto del discurso teatral no sirve ya para crear significado, sino para poner de relieve el proceso de creación de posibles significados. El discurso sobre el significante lo convierte en una pluralidad de significados posibles, en significado abierto. En nuestro caso, el hecho de que Medea le coloque a la Nodriza una mascarilla que no tiene abertura en los ojos «como las sacadas a los muertos» le impide ver y le causa una ceguera del todo teatral (por oposición a la ceguera mesiánica de Max Estrella, por ejemplo):

NODRIZA.— Siento que la máscara no me deje contemplar tanta magnificencia. Sólo me llega el aroma de los inciensos...

(MEDEA conduce a NODRIZA, como a un lazarillo, sobre la raya pintada en el suelo. Suena una solemne marcha nupcial tocada por varios órganos.) (229)

La alusión a un lazarillo quizás pueda entenderse como un efecto que decanta el sentido hacia lo picaresco en lugar de lo trágico. Nodriza va al matrimonio con Jasón con una máscara de muerta, sin embargo es capaz de quitarse esa máscara ella sola en una acción metafórica y metateatral que muestra que ella también puede escribir su destino, o que actuar significa modificar o intervenir sobre lo escrito:

NODRIZA.— *(Más fuerte.)* ¡Señora! ¿Dónde estás?

(MEDEA llega al fogón, retira las placas. Habla fuerte.)

MEDEA.— En tus sótanos... Entre bambalinas...

NODRIZA.— *(Deja de tantear. Se quita la máscara. Habla con extrema dureza.)* Si la señora entra en el cuarto reservado a la nodriza, la señora no volverá a salir de él. Es la nodriza quien lo escribe esta vez...

MEDEA.— Nada me interesa de tus estúpidas tinieblas... Sólo quiero saber de mis antiguos contrincantes...

NODRIZA.— La señora debe volver a la luz... Juro que será lo mejor para la señora...

MEDEA.— ¿Por qué te muestras tan desmesurada, nodriza?

NODRIZA.— En cada teatro hay un camerino secreto en el que la dueña del castillo no debe entrar. Si lo hace, la dueña del teatro morirá...

(MEDEA *saca una mascarilla requemada del fogón y sube con ella a la estancia. NODRIZA vuelve a ponerse la suya.*) [...]

NODRIZA.— Visto está que no podemos permanecer mucho tiempo separadas... La señora puede proseguir con su juego. Es ella la que vuelve a ser dueña de la escritura y del destino... (*Vuelve al tono de «representación».*) ... los ángeles organistas inundando la Santa Iglesia Catedral... (230)

La representación dentro de la representación consiste en una acción narrada por Medea y al mismo tiempo actuada por ambos. Se trata de una acción abierta, en el sentido en que los actuantes pueden modificarla y comentarla en el momento en que se representa:

MEDEA.— Llega ella junto al novio, resplandeciente con su uniforme de gran gala de coronel de cazadores... Va a colgarse, para siempre jamás, del brazo de Jasón. La música de los mil órganos se filtra hasta los consentidores dioses. Las damas de la nobleza lloran... ¡Y es entonces cuando se abre la muerte por el fuego...! Una rueda de llamas surge del vestido y la piel de la nívea princesa se convierte en una costra requemada y negruzca. Del vestido preparado para el himeneo no queda pronto sino un montón de polvo y cenizas... (*Mímica de esparcir con el pie las «cenizas». Se acerca con la mascarilla requemada a la NODRIZA. Va a ponérsela. Ésta le retuerce el brazo. Cae la mascarilla quemada al suelo; luego, MEDEA.*) ¡Maldita bestia! ¡Me quiebras el brazo!

NODRIZA.— A la nodriza se le paga por hacer de cómica asquerosa, no de astilla ardiente... Además, me permito recordar a la señora que el vestido nos tiene que servir para las celebraciones futuras... (NODRIZA *se quita la máscara. MEDEA se pone en pie y habla neutra.*) ¿Cómo sentiste la proximidad del fuego? Estaba entendido que eras ciega y sorda y muda... ¡Y sin amor...! Pero, aunque la máscara oculta, la trama ilustra.

(NODRIZA *se quita el vestido de novia y lo guarda en el armario.*)

MEDEA.— ¿Y qué dispone la trama ilustradora para seguir adelante?
¿Qué falta de noche antes de que llegue el señor?

NODRIZA.— La señora debe ser expulsada, como un perro, de Corinto. Luego vendrá la desolada despedida de Medea y los niños. Luego el señor llegará...

MEDEA.— ¡Cúmplase, pues, el destino de Medea! ¡Los dioses son la trama! (230-231)

Se enuncian postulados potencialmente trágicos que, sin embargo, no se realizan. Aquí la palabra no es acción, ni el verbo encarnación como sería el caso en una tragedia (o en la concepción cristiana derivada del evangelio según San Juan, como recuerda Unamuno). Más bien hay disyunción o fractura entre palabra y acción. El destino aparece como objeto del discurso de los personajes y no, como ocurriría en una tragedia, los personajes como objetos del destino. Aunque los personajes afirman que la trama ilustra, mientras que la máscara oculta, asistimos a una deconstrucción de la trama mítica que se convierte en un juego de máscaras. La obra marca una clara oposición entre tiempo significativo y tiempo significado, obscenidad metateatral y metaforicidad del discurso trágico.

Como en *El público*, la metamorfosis sustituye la metáfora, la semiosis desplaza la mimesis, y la trama se convierte en el ensayo de otra obra y en una especie de juego de rol:

MEDEA.— (*Retomando el «papel» de dirigirse al «verdadero» rey Creón, repite la antigua frase.*) Ahora, Majestad, si os dignáis explicar por qué es necesaria vuestra alta presencia para arrojarme, como un perro...

NODRIZA.— Medea debe abandonar la idea de que se la extraña de estos ámbitos...

MEDEA.— ¿Así denomina Su Majestad el arrojar a la gente, como perros...?

NODRIZA.— Después de todo, no debe de ser tan malo el abandonar este maldito corral escénico lleno de principitas de nata y de reyes encorsetados...

MEDEA.— (*Dulcemente reconveniente.*) Nodriza, ¿dónde está escrito eso?

NODRIZA.— A veces se improvisa. La señora mismo lo aconseja...

MEDEA.— Eres un rey de habla refinada, no una sirviente de lenguaje raez, no lo olvides... A los malditos corrales escénicos debes llamarlos «ámbitos»... Vuelve al libro.

NODRIZA.— Sírvase la señora recordarme el pie.

MEDEA.— (*Va al armario, saca un libro. Lee.*) «¿Así llama su Majestad al arrojar a la gente, como perros?»

NODRIZA.— (*«Vuelve a la representación».*) (233)

De este modo, se trata de crear un tipo de drama híbrido entre escritura y actuación, entre escritura actuada y actuación escrita. Desde la actuación se finge la escritura, el libro o el texto en el que estaría depositado el mito que la pareja aspira a recrear.

Sin embargo, las protagonistas pronto se dan cuenta de que la recreación anhelada no puede tener lugar. La representación semiósica e híbrida que han intentado montar choca con sus límites intrínsecos: al no ser mimética no tiene referencia metafórica, es decir, no tiene exterior, ni puede afectar la realidad. El juego autosuficiente del que participan ambos protagonistas no puede materializar mágicamente a Jasón, por lo que Medea solo se enfrenta con su doble, con su representación especular personalizada por la Nodriza:

MEDEA.— ¡Nodriza! ¡Nodriza! ¡Nodriza! ¡Nodriza! ¡Nodriza! ¡Nodriza!
(NODRIZA *termina por subir a la estancia.*) ¡Maldita estúpida! ¿De qué te has disfrazado?

NODRIZA.— Es un homenaje a Medea, la fúnebre diosa de la nada... La dueña del teatro...

MEDEA.— ¡Ya hablaremos de ello! ¡Abre, ahora, al señor! ¡Viene a recoger a los hijos que en Medea engendró!

NODRIZA.— Y en mi propio vacío... (*Borra el reloj pintado y luego mira por la mirilla de la puerta.*) No es el señor.

MEDEA.— ¡Qué dices, maldito!

NODRIZA.— Es el hombre que trae la leche de los perros de la señora. Como todas las mañanas...

(*Comienza a borrar la puerta pintada.*)

MEDEA.— ¡Me confundes! ¡Me engañas! ¡Abre la puerta! ¡Haz de Jasón!

NODRIZA.— No hay puerta. Sólo existe el interior, y en él, también solamente, Medea y su doble...

(MEDEA golpea en la espalda a NODRIZA con ambos puños mientras ésta continúa borrando la puerta.)

MEDEA.— Si al menos me existieras tú, Jasón...

(Oscuro. Final.) (241)

Los personajes de Riaza, como los de *El público*, expresan su conciencia de que solo existen a través del otro. Sin embargo, no viven en función de esta toma de conciencia: más bien, se pasan la vida proyectando dobles de sí mismo sobre los demás, autonegándose la posibilidad del amor. Ambos autores vinculan este problema existencial con la temática del amor homosexual (real o fingido) y, a su vez, subordinan ambos temas a la problemática de la representación, en general, y teatral, en particular. De ahí la pregunta que surge: ¿puede una representación que se autocelebra y construye dobles de sí misma tener repercusiones fuera de sí, en la realidad? ¿Puede tener referencia metafórica una obra como *Medea es un buen chico*?

Resignado frente a la imposibilidad del mito y de la tragedia, el teatro de Riaza pone en escena la imposibilidad de la semántica y de la referencia metafórica. La imposibilidad de la mimesis es algo dado en Riaza, no algo contra lo que haya que pugnar. No se puede hablar aquí de conciencia trágica, sino de un regocijo en la sustitución elevada ficticiamente al rango de principio sustentador de la dramaturgia. Sin embargo, el regocijo dura poco y acaba convirtiéndose en desengaño. Se trata de una dramaturgia que podríamos tachar de ingrata, ya que, para existir, se sigue apoyando y sigue dependiendo del mito y de la mimesis, pero se complace en ridiculizarlos en su discurso. Desde el punto de vista de Riaza, la vanguardia en general y su abanico de poéticas teatrales, en particular, es ya un resultado histórico, no algo que se está haciendo en aquel momento, de ahí que su dramaturgia se distancie también de ellas. Hay que alabar la intención globalizadora de su teatro, el hecho de que traiga a colación la casi totalidad de la historia teatral occidental para tratar de integrarla en una nueva visión, pero también hay que reconocer que no llega a perfilarse precisamente esta nueva visión estética a la que su obra aspira sin conseguir superar el mero guiño paródico. Deconstrucción y construcción no encuentran en ella una síntesis trascen-

dente: ¿puede ser de otra manera? La pregunta sigue vigente para muchos dramaturgos hoy en día.

BALANCE

Para Riaza el mito no corresponde a una ficción que se realiza y encarna en el espectador, sino a un relato que se extrae de un catálogo llamado mitología y se escenifica con la intención de producir no significación, sino insignificancia. Paradójicamente, la insignificancia se logra mediante la abundancia de signos destinados a mostrar el proceso de significación teatral al desnudo. El mito queda relegado al plano metadieético y solo sirve de pre-texto para el despliegue de la teatralidad como fin en sí mismo. Así, los elementos enunciativos más característicos de la tragedia (la máscara, el coro) aparecen en escena como significantes vacíos, parodias de sí mismos. El cuerpo es protagonista: se habla mucho de él, pero solamente en cuanto objeto físico, y no se alude a él como lugar de las emociones. La metateatralización es siempre explícita y se manifiesta a través de referencias continuas a lo escénico y material (tiempo, espacio, cuerpo, presencia del público), lo cual imposibilita la constitución de una temporalidad diegética continua. Paradójicamente, el cuerpo tiene que relacionarse con el mito para alcanzar al espectador, puesto que la desmitificación es también desencarnación del espectador. Pero aquí, sobre la ausencia de las emociones se construye una forma de conciencia de lo irrisorio del teatro y de la existencia como un juego de rol sin sentido: una conciencia metateatral desengañada. Riaza se sitúa dentro de la vía esperpéntica, es decir, la que elige mostrar explícitamente la teatralidad, aunque en su caso los elementos no se juntan para configurar una visión esperpéntica o conciencia de lo terrible, sino que permanecen dispares y crean un efecto indefinido constituido por una multiplicidad de efectos posibles: ni mito, ni tragedia, ni metateatro, ni esperpento, sino todos a la vez, aunque abortados.