«Retrato de niño muerto» en el teatro de Riaza

En la trayectoria dramática de Luis Riaza la crítica ha podido señalar un punto de inflexión a partir de *El palacio de los monos* (1) y *Revolución de trapo* (2), que son piezas que cierran todo un ciclo de su producción centrado en la temática del poder (3) y concebido con una cierta dosis de urgencia o de exigencia de la situación histórica. Tras ella, y en el plazo de unos años de una cierta agitación política que viene a imitar en la realidad los mecanismos de sucesión-inmovilismo de la ficción riacesca (4), se produce una transformación en este teatro, con un desplazamiento de los núcleos temáticos, un cierto cambio de perspectiva vital y unas paralelas transformaciones estéticas y de técnicas dramáticas. A partir de *Medea es un buen chico* (5) las piezas se suceden profundizando en una nueva visión de la temática de la dominación. Ya no es el poder y la opresión política los que centran con exclusividad la reflexión propuesta

---

(1) Publicada junto con *El desván de los machos y el sótano de las hambras*, ed. A. Castilla y el autor, Madrid, Cátedra, 1978.

(2) Publicada por Editorial VALLDUM - 1990, escrita en 1980.

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

(4) La imposibilidad de la alteración es presentada por Luis Riaza como consustancial a unos mecanismos de poder ligados a la perpetuación, en los que cualquier cambio aparente no es más que una forma de continuación y en los que sólo la violencia puede introducir alguna modificación, aunque negativa y, a la postre, restauradora. Así ocurre en las situaciones finales de sus piezas más destacadas, como *Retrato de dama con perrito*, *El desván de los machos*... o *El palacio de los monos*, verdadera fábula premonitoria del proceso de la transición política española de los años inmediatos. De esta convicción proviene la formulación dramática ceremonial de estos mecanismos, como se estudia en el artículo citado en la nota anterior. Todo este ciclo se cierra a las puertas de los años 1981 y 1982, los años de la dimisión de Adolfo Suárez como Presidente del Gobierno, su sustitución por Leopoldo Calvo-Sotelo, el intento de golpe de estado del 23 de febrero y el ascenso al poder del PSOE, que parecen coincidir en su secuencia con el argumento de *El palacio de los monos*.

(5) Publicada en *Pipirijaina*, 18 (enero-febrero de 1981). Fue estrenada bajo la dirección de Luis Vera, experimentado director del teatro riacesco —*El desván*..., con «Ditirambo» (1980), y *Retrato de niño muerto*, con «Teatro de las Musarañas» (1984)—; recibió una crítica no muy benévola de Moisés Pérez Coterillo, «Lecciones de un fracaso», *El Público*, 16 (enero de 1985), p. 31.

por este teatro. Una visión más amplia de los mecanismos de dominación en las relaciones humanas en todos los planos, basada en gran medida en las teorías del filósofo francés René Girard sobre el deseo mimético (6), ocupa en los textos de estos años la trama argumental, en la que, tras la *Medea* citada y el ensayo que supuso *Mazurka* (7), es precisamente *Retrato de niño muerto* (8) la pieza paradigmática, que mejor plasma el modelo, tanto a nivel conceptual como de formulación dramática, en estructura, naturaleza de los personajes y lenguaje escénico.

Ciertamente, cabe hablar en relación a estos textos de la década de los ochenta de un cierto cambio en la dramaturgia de Luis Riaza, pero no es menos cierto que no se trata de un cambio radical ni, menos aún, de una ruptura. Lo que se opera, además de un lógico proceso de evolución y maduración, es la conciencia de que un ciclo se encontraba ya completado y que era necesaria la revitalización de este teatro. Y ello no se lleva a cabo mediante una solución de continuidad, sino por una profundización en las ideas fundamentales que sustentan toda esta armazón dramática. Riaza lo realiza mediante un complejo mecanismo, que supone, al tiempo, una ampliación de la perspectiva, al generalizar la reflexión sobre las relaciones de poder más allá de las estructuras políticas e históricamente determinadas, y una particularización del análisis, al centrarse especialmente en uno de los mecanismos que sustentan las relaciones de poder, la violencia producida por el compulsivo deseo de imitación, en la que se produce la alienación del yo en los otros.

---

(6) El pensamiento de este filósofo francés, entre la antropología cultural, el psicoanálisis del inconsciente colectivo, la crítica del mito y la teoría literaria, ha sido aplicado al análisis de obras literarias españolas por Cesáreo Bandera, *Mimesis conflictiva. Ficción literaria y violencia en Cervantes y Calderón,* Madrid, Gredos, 1975. La base de sus teorías se encuentra formulada en *La violencia y lo sagrado,* Barcelona, Anagrama, 1983. En pocas líneas, el propio autor las sintetiza así: «Es el mediador quien sugiere el deseo, quien designa un objeto cualquiera como deseable, deseándolo él mismo. El mediador y el sujeto están, pues, abocados a desear ambos lo mismo, situación que convierte al deseo mimético en fuente inevitable, y no simplemente accidental, de rivalidades. El conflito, tanto trágico como cómico, es esencialmente una rivalidad mimética» («Prólogo» a C. Bandera, ob. cit., p. 9).

(7) Publicada junto a *Antígona... ¡cerda?* y *Epílogo* en Madrid, La Avispa 1983. Programada y emitida por Televisión Española en la serie «Teatro breve», dedicada a autores españoles contemporáneos.

(8) Para la realización de esta obra recibió en noviembre de 1981 de la Dirección General de Música y Teatro una ayuda a la creación. Fue concebida inicialmente con el título de *Las otras,* para denominarse posteriormente *El diosecito de la casa,* antes de recibir el título definitivo, con el que se publica ahora. Fue estrenada por el «Teatro de las Musarañas», dirigido por Luis Vera, en el Aula de Teatro de la Universidad de Málaga en marzo de 1984. Recibió una crítica de D.C., «Crueldades. Musarañas en la trastienda de Riaza», *El Público,* 7 (abril de 1984), pp. 20-21.

Si en el ciclo anterior la alienación era producida por la fascinación provocada por el poder, en la nueva etapa es el «deseo mimético» el motor principal de la tensión dramática, las relaciones de los personajes y el desenvolvimiento de la acción. Pero en uno y otro conjunto de piezas tanto la fascinación como la violencia del deseo mimético se resuelven en formas de ficción, en formas de imitación, es decir, en teatralidad. Y este hilo conductor, que engarza todas las piezas de Riaza con un vínculo de familia, constituye el sustrato de su teatro, tanto en sus aspectos formales, con una teatralidad extrema basada en una multiplicación de los niveles de ficción teatral, como en su referencialidad, en la que la reflexión sobre el teatro —entre metateatralidad y denuncia de lo teatral— ocupa un lugar de privilegio (9).

La reflexión crítica sobre el propio teatro constituye a lo largo de toda la producción riacesca la clave de una teatralidad específica de gran complejidad y riqueza formal y temática, plasmada en una estética personal, pero conectada con las más importantes corrientes de la dramaturgia contemporánea. Los juegos con la teatralidad se proyectan en un desarrollo de la ceremonia como eje estructural y modelo formal, una ceremonia en la que cabe desde el teatro de la crueldad con raíces en Artaud a unos procedimientos de distanciamiento emparentados con Brecht (10). Esta ceremonia, articulada en unos juegos, más o menos evidenciados, con la ficción, plasmada escénicamente en el juego de las máscaras y el desdoblamiento de los personajes, se presenta como la síntesis de la teatralidad como imagen fictiva de lo real, como imitación de las apariencias de la realidad.

La reflexión sobre el teatro en la dramaturgia riacesca lo es en un doble sentido, en cuanto meditación sobre los mecanismos de ocultamiento de la realidad por medio de la imitación escénica, y en cuanto que juego de imágenes reflejadas, de interposición de espejos enfrentados que multiplican las imágenes hasta ocultar el verdadero objeto, de la misma manera que sus personajes se ven oprimidos hasta desaparecer bajo innumerables máscaras y vestiduras que se superponen sobre unos rostros y unos cuerpos que nunca llegan a aparecer, ni siquiera en la desnudez de los actores, que es otra forma de

---

(9) Véase P. Ruiz Pérez, «Teatro y metateatro en la dramaturgia de Luis Riaza», *Anales de Literatura Española*, 5 (1986-1987), pp. 479-494.

(10) Cabe encontrar un referente inmediato de esta técnica en *Marat-Sade*, de Peter Weiss, al que Riaza hace frecuentes referencias, tanto en su práctica creativa como en su reflexión teórica.

enmascaramiento de los personajes, como ocurre en los continuos *strip teases* de las actrices de *Retrato de niño muerto.*

Máscara sobre máscara y teatro sobre teatro, las piezas de Riaza operan siempre con el mecanismo esencial de la parodia, utilizada en su doble sentido. En el sentido originario de ser un teatro escrito sobre textos anteriores, basta observar en *Retrato de niño muerto* las referencias literarias, sobre todo del realismo decimonónico, y la utilización de las mismas como modelos compositivos de las distintas escenas, la parodia se convierte en la base de esta escritura teatral y en esquema estructural de sus textos escénicos. Y en el sentido más coloquial y extendido del término, la parodia sustenta los procedimientos de cuestionamiento y crítica de los mecanismos y modelos teatrales, lo que constituye la esencia de este teatro, construido sobre una radical puesta en cuestión de su propia naturaleza y la de sus operaciones de fascinación. Ello implica poner en evidencia todos los mecanismos de la teatralidad, los propios recursos de esta dramaturgia, pero, paradójicamente ello supone un incremento del grado de teatralidad, pues la máscara manifiesta su carácter de máscara y la ficción su naturaleza de ficción. Así, los modelos ya no son los de la propia realidad, sino las anteriores formas teatrales, de donde surge la parodia, aunque siempre siendo en primer lugar una autoparodia, que en el teatro de Riaza se muestra no sólo en la imitación de sus propios modelos dramáticos, sino especialmente en el juego ceremonial y en el gusto por poner dicho juego en evidencia por medio de las intervenciones en contrapunto de alguno de los personajes, frecuentemente esa suerte de maestro de ceremonias, director de escena o manipulador de muñecos que no falta en sus últimas piezas (11).

Esta aguda conciencia de la ficción teatral constituye una de las constantes de la dramaturgia riacesca desde sus orígenes y una de las claves de su sentido y su formulación. La ficción se concibe en toda su complejidad: como ocultación de la realidad y engaño del receptor, como imitación y reproducción de imágenes que no tienen más realidad que su carácter de sombras y como fascinación por medio de la fabulación. En todas estas vertientes la ficción teatral aparece como un paradigma de los mecanismos de opresión del

(11) Ya en *El palacio de los monos* aparece el Coro, aunque con una función menos activa. Plasmada la figura en el Narrador de *Retrato de niño muerto,* el personaje-función se repite en el Corifeo y el Manipulador de muñecos de *Las máscaras (Retrato de rey resucitado)* (1989), el Flautista de *Libro de cuentos* (1988), el dios de *El buque* (Caja de Ahorros Provincial de Valladolid, 1989) o, en cierta forma, el Director del Casino de *La ficha negra o Rien ne va plus* (Area de Cultura del Ayuntamiento de Santurtzi, 1989).

poder y de perpetuación sobre aquellos que soportan fascinados su peso. La ceremonia, la repetición de un rito cada vez más vacío y autorrefrencial, se plantea con toda la parafernalia barroca y decadentista del ropaje del poder y como armazón del mismo, a lo largo del conjunto de obras que tienen esta temática como central. El desplazamiento se produce cuando la focalización temática se realiza sobre el deseo de la imitación y no sobre los mecanismos de ésta. Si en las piezas de los años setenta Riaza centraba su atención en los recursos del poder para lograr su perpetuación, basados en la grandilocuencia de la ceremonia, en la década siguiente su teatro se polariza en la indagación de la génesis de esas mismas relaciones de poder, surgidas a partir de la ritualidad que procede de la repetición, realizada sobre un escenario vacío, que se llena ahora por el verbo de los actores y por la reiteración de sus acciones, surgida de la propia intercambiabilidad de sus papeles.

De acuerdo con las tesis de Girard, Riaza profundiza en el nacimiento de la violencia por la voluntad de imitación de los demás, por el deseo compulsivo de ocupar el deseo de los otros. En dicha violencia, no siempre física, se sustentan todas las relaciones de poder, que se imponen irremisiblemente entre sus personajes. Con una visión cada vez más negativa y escéptica, Riaza asienta en su pensamiento la convicción de que en todas las relaciones interpersonales se establece un reparto de papeles entre los que siempre aparecen el de dominador y el de víctima, que pueden ser intercambiables, como las máscaras o los papeles de los actores, pero que poseen una presencia constante. Si el papel de dominador se basa en el efecto de fascinación que el poder que lo sostiene causa sobre sus víctimas, éstas adquieren progresivamente su función propiciatoria, sacrificial, de *farmakos* que concentra en sí toda la violencia, la sacraliza y la aparta de la sociedad de los hombres, permitiendo su convivencia, la fundación de la civilidad, de la cultura.

Pero toda cultura se sustenta sobre unas relaciones de poder, sobre la ceremonialidad que les da justificación y sobre las imágenes que la conforman.

Esas imágenes y su repetición no son más que las formas de la imitación que tienen su esencia en el teatro, que desde sus orígenes se sustenta en la fascinación, originada precisamente en el proceso de catarsis producido por la contemplación del *farmakos* o chivo expiatorio —como ocurría en las bacanales originarias del teatro griego— y de su expulsión de la ciudad: el mundo de los hombres del Prometeo encadenado, la Tebas apestada de Edipo, la ciudad sangrante de Antígona, la ciudad del padre de Medea, etc. Todos los

mitos fundacionales funcionan con el mismo mecanismo de exclusión —de muerte violenta— de aquello que produce en los demás fascinación y genera el deseo de imitación. Tras ello la sociedad se articula en la repetición ritual de las imágenes de lo excluido. Este papel es el que le corresponde desde sus inicios al teatro, con ese lugar sagrado que constituye el escenario, microcosmos privilegiado en el que es posible toda imitación, en el que se puede producir cualquier suplantación, porque es el reino de las máscaras.

Por la máscara, real o fingida, el actor, el personaje, la persona, juega a imitar, a ser otro, a ritualizar su comportamiento en la reproducción de modelos anteriores. De esta forma se sustentan las relaciones humanas, las relaciones de poder, y tiene su origen la alienación, y de ella surge la violencia, necesaria para eliminar a un personaje de un lugar que pretende ser ocupado por otro. Y así tiene lugar el sacrificio: el del dios que es despedazado por sus seguidores, el del chivo emisario, el del Edipo que ha de librar a Tebas de la peste, el del niño muerto, con el retrato de cuyo cadáver llegan a una paz convencional sus madres-tías. El rito reproduce y da vigencia al mito fundacional. Su naturaleza es la repetición de una ficción; su destino, la convención; su forma, el teatro.

La mixtificación de la violencia por la reproducción exorcizante o catártica de su imagen ha sido el origen y la esencia de las formas teatrales, que han encontrado por ello en los modelos trágicos sus formas más puras. La *Tragoedia,* el sacrificio del macho cabrío, es la forma más cercana al mito, aquélla en la que la máscara aún no se ha fijado, aún no se ha solidificado sobre el rostro hasta identificarse con él. Por tanto, tampoco la ceremonia se ha estereotipado en una imagen intemporal. En ese momento crepuscular, pues, es más fácil poner en evidencia las quiebras de la ficción, los intersticios entre la máscara y la piel, la diferencia entre el momento esencial y su repetición ceremonial.

De ahí, más que de una visión negativa o desengañada, procede el fuerte componente trágico del teatro riacesco, que es una naturaleza mucho más compleja que el mero hecho de la aparición de unos finales desgraciados y que abarca a toda la estructura interna y la concepción de sus obras y sus personajes. Como si quisiera poder de relieve este hecho, Riaza gusta de elegir los materiales argumentales de sus piezas en los repertorios de la mitología, ya sea la mitología clásica grecolatina —directamente emparentada con las formas de la tragedia—, como de las mitologías literarias modernas. De la primera surgen toda una serie de personajes que encarnan el mencionado sentido de la tragedia: Medea, Antígona, Edi-

po. De las segundas proviene toda la inagotable panoplia de episodios y situaciones que configuran su teatro y constituyen la base de sus ceremonias: don Juan Tenorio, el Infierno dantesco, los balnearios viscontinianos, el artista adolescente, la búsqueda del tiempo perdido. Mitología y ritualidad representan así algo más que un componente culturalista, sobresaliente en este teatro, pero con una clara funcionalidad, por la que supera toda limitación de fácil recurso ornamental. Más que un simple guiño al espectador o la declaración de unas claves de lectura, las alusiones culturales representan el juego de espejos con el que Riaza monta y desmonta el juego de la ficción teatral, denunciando los procedimientos de imitación que la constituyen, pero haciendo uso esencial de los mismos, como si su teatro llevara sobre sí la misma maldición trágica de sus personajes de encontrar su destrucción en su destino y de encontrar su destino en su propia destrucción, pues la supervivencia, la perpetuación, sólo es la de las máscaras, la de los elementos de la alienación, por consiguiente, de la violencia y del poder.

Mientras los elementos de la mitología culturalista del siglo XX se extienden primordialmente por las obras de la década de los setenta, más centradas en la temática del poder, porque una opresión inmediata requería de una denuncia directa de los elementos más cercanos de la ficción fascinadora, concebida con un cierto componente de historicidad, los mitos de la tragedia clásica irrumpen y se expanden en los años ochenta, al hilo de la variación temática de su teatro. Como la urgencia histórica ha cedido su paso a la reflexión de carácter más general, así los mitos ganan en la intemporalidad por la vía de la eternidad de lo clásico. Las obras adquieren así un cierto distanciamiento en el que pueden convivir perfectamente el patetismo y la ironía, es decir, que nos encontramos con el terreno propicio para la parodia, que gana aún más en intensidad en esta última etapa, en las que las obras se construyen de manera directa sobre un modelo referencial (12). Cuando no ocurre así, como es el caso de *Retrato de niño muerto,* las alusiones se hacen bien explícitas y la parodia se acentúa. Con ello se consigue también un efecto de compensación del fuerte carácter trágico por medio de la irrupción de elementos de comicidad o estrictamente comédicos que, además de reforzar la teatralidad de los textos dramáticos, introduce un elementos de distensión que toca esa fibra sensible del espectador a lo tragicómico que tan bien supiera pulsar Lope de Vega.

---

(12) Baste citar *Medea es un buen chico, Antígona... ¡cerda! (Estreno,* 1982; y Madrid, La Avispa, 1983, junto a *Mazurka* y *Epílogo), Libro de cuentos* o *Las Máscaras.*

La coexistencia de lo patético con lo risible, de lo trágico con lo burlesco, de la violencia con la parodia, es uno de los elementos más destacados y personales de este teatro y una de las bases de sus ceremonias de la crueldad, en las que Riaza supo superar el momento inicial de limitación a la mera violencia física, para elaborar un teatro más cercano a las claves de Artaud (13), pero sin llegar nunca a confundirse con él ni, menos aún, con un ortodoxo seguimiento de escuela (14).

La crueldad de la ceremonia se manifiesta en la ruptura de todo orden de la lógica de la imitación, para dejar al descubierto la realidad más descarnada, la realidad de los propios espejos, a partir de un lenguaje, tanto físico como verbal (15), que se denuncia a sí mismo en primer lugar, que se pone en cuestión y con él al que lo pronuncia y al que lo escucha, en una crítica abierta de todo el proceso de comunicación desde un modelo alternativo, pero construido con material de derribo del modelo anterior.

Los juegos con las máscaras, en los que se manifiesta la más estremecedora forma de desnudez, reproducen escénica y metafóricamente el proceso de dislocaciones del yo como resultado del proceso de alienación por las imágenes de ficción a que se encuentra sometido. Los personajes superponen una máscara tras otra, mudan continuamente de trajes e intercambian sus papeles sin espacio para el respiro. La convención teatral desaparece engullida por su

---

(13) Para Artaud el lenguaje teatral «no puede definirse sino como posible expresión dinámica y en el espacio, opuesta a las posibilidades expresivas del lenguaje hablado. Y el teatro puede utilizar aún de este lenguaje sus posibilidades de expansión (más allá de las palabras), de desarrollo en el espacio, de acción disociadora y vibratoria sobre la sensibilidad. Aquí interviene en las entonaciones, la pronunciación particular de una palabra. Aquí interviene (además del lenguaje auditivo de los sonidos) el lenguaje visual de los objetos, los movimientos, los gestos, las actitudes, pero sólo si prolongamos el sentido, las fisonomías, las combinaciones de palabras hasta transformarlas en signos, y hacemos de esos signos una especie de alfabeto» («El teatro de la crueldad. Primer manifiesto). «El Teatro de la Crueldad ha sido creado para devolver al teatro una concepción de la vida apasionada y convulsiva; y en ese sentido de violento rigor, de extrema condensación de los elementos escénicos, ha de entenderse la crueldad de ese teatro» («El Teatro de la Crueldad. Segundo manifiesto»). Véase A. Artaud, *El teatro y su doble*, Madrid, Adhasa, 1980, pp. 101-102 y 139.

(14) El distanciamiento respecto a la mixtificación del modelo artaudiano se muestra explícitamente en la *Representación del Tenorio a cargo del carro de las meretrices ambulantes*, publicada junto a *Judith y Holofernes* de J. A. Hormigón y *Teatro furioso* de F. Nieva, en Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1973; y en el «Prólogo sobre casi todo lo divino (y lo humano...», en la citada edición de *El desván...* y *El palacio de los monos*.

(15) Véase un análisis riguroso y sistemático de estos aspectos en I. Arellano, «*Retrato de dama con perrito*, de Luis Riaza», *Segismundo*, 39-40 (1984) pp. 247-288; y en el prólogo a *Libro de cuentos* incluido en esta edición.

propia vorágine, y la realidad, si no llega a imponerse completamente, se entrevé y a veces se filtra por entre las imágenes, aunque con la fuerza de la crueldad, suficiente para provocar el pasmo y la desazón del público, descubierto en la trampa de su propia alienación, enfrentado de repente con lo que tanto se ha esforzado en disimular.

A la dislocación del personaje corresponde naturalmente la descolocación del espectador, que no puede permanecer impasible en la pasividad de su butaca, sino que se ve impelido a aceptar el envite, el reto de este teatro y verse sacudido por su crueldad. No se trata de una dramaturgia cómoda, sino inquietante. Más que una dificultad intelectual de comprensión, se trata de una sensación casi física de incomodidad, de desasosiego, pues con la de los actores caen las máscaras de la autodefensa y de la complacencia del espectador. La violencia y la crueldad son, por tanto, las de una descarnada reflexión sobre el teatro, sobre sus mecanismos y elementos y sobre su carácter paradigmático de los procedimientos de fascinación, alienación y sublimación de la violencia.

Concebida como una desacralización sacrificial de lo sagrado, esta dramaturgia encuentra precisamente en *Retrato de niño muerto* su primera formulación plena, en la que adquieren naturaleza dramática los principios teóricos de René Girard, en los que Riaza encontró formuladas algunas de las intuiciones fundamentales de su teatro, como ya he intentado poner de relieve en las páginas anteriores. *Mazurka,* pieza breve escrita para la televisión por petición expresa, significa un adelanto del mundo dramático de esta pieza, con los mismos esquemas básicos de las ceremonias y de las relaciones que se establecen entre los personajes, pero sin el procedimiento de *amplificatio* que apreciamos en la obra posterior, aunque también quepa decir que el proceso sea inverso, es decir, que *Mazurka* representa una condensación, un resumen abreviado, de una estructura que requiere de los mecanismos de repetición que aparecen en *Retrato de niño muerto* y que dotan a esta pieza de plenitud estructural y de sentido.

Enmarcada por un prólogo y un epílogo, también de carácter ceremonial, pero con una perspectiva de presente, la obra se articula en dos partes, subdivididas a su vez en distintas secuencias escénicas, cada una de las cuales constituye una breve ceremonia teatral. En ellas, mediante una técnica paródica de imitación de modelos anteriores, se reproducen escenas consagradas por una añeja tradición teatral de la burguesía europea, con las que se compone una historia casi tópica de amor y de celos. Pero la historia no es más que un guión, desarrollado ceremonialmente a lo largo de los dis-

tintos cuadros, verdaderas piezas de mosaico, que llevan al espectador por la Rusia de Chejov, la Dinamarca de Rilke, un París proustiano y un Londres victoriano, una Alemania romántica, el Sur profundo de los Estados Unidos de Faulkner, un hotel veneciano o una casa de Bernarda (Alba), en las que se reconocen clara y explícitamente los modelos, por los que el espectador puede efectuar un paseo por un callejón del gato en el que, entre espejos cóncavos y convexos, enfrentados y cruzados, se muestra el teatro occidental del último siglo.

Pero no se trata tampoco de una simple lección histórica de teatro ni un ajuste de cuentas estéticas con el pasado, sino de un recurso de efecto recíproco, por el que los modelos dramáticos precedentes ponen en evidencia la convencionalidad y la ficción con que se desarrolla la acción de la pieza, en tanto que la teatralidad de ésta cuestiona con el procedimiento de la parodia la naturaleza de dichos modelos teatrales, en tanto que formas de encubrimiento y deformación de la realidad. Por otra parte, las variaciones de los modelos ceremoniales permiten el juego de las máscaras como algo más que meras combinaciones estéticas, propiciando una profundización en el juego dramático, un tratamiento específico de la temporalidad, un replanteamiento continuo del espacio escénico y una peculiar composición de los personajes, a partir de un duro trabajo de los actores (16).

La estructura dramática se apoya fundamentalmente en la repetición: repetición de los papeles y actitudes de las protagonistas, repetición de las situaciones, repetición del aire ritual. A pesar de ello, la acción avanza con una aparente linealidad superficial, con el conocimiento del preceptor, el primer desprecio, la pasión a partir del descubrimiento del diario de una de las hermanas, los intentos de seducción durante las clases, las citas para la entrega amorosa, la huida del hogar con un más o menos truculento envenenamiento de la familia, la consumación y el retorno al hogar de la arrepentida. El retorno al hogar marca un punto de circularidad, con una estructura de naturaleza cíclica, que se explicita en prólogo y epílogo. La muerte del fruto del amor prohibido a manos de las herma-

---

(16) *Retrato de niño muerto* es un texto que no permite el trabajo habitual de los actores al uso, como lo supo entender su director, Luis Vera, que apartó al «Teatro de las Musarañas» de una interpretación naturalista, no sólo mediante un método interpretativo distinto y una técnica específica de trabajo del cuerpo y de composición del personaje. El ritmo de la representación, la relación con el espacio escénico o la técnica de recitación fueron elementos destacados por un director que ya había demostrado en su montaje anterior un conocimiento preciso de la obra de Riaza.

nas preferidas, que le da título a la pieza, marca el fin de esta circularidad y en su presente ritualización por medio de la ceremonia del retrato y la unión de las hermanas busca una recupereación del pasado y una proyección en el futuro, intentando eternizar el presente en una negación del tiempo, como constituye la esencia de la ceremonia.

Las continuas referencias temporales que salpican la pieza, desde referencias epocales a precisiones en el calendario y en las horas del día, forman parte de la naturaleza ceremonial, precisamente porque en su sobreabundancia y en su falta de coherencia lógica constituyen una negación del tiempo. Si la percepción cotidiana e histórica del tiempo se caracteriza por la sucesión y la linealidad, las constantes repeticiones, las vueltas atrás, la simultaneidad de algunas acciones y la circularidad estructural de la obra sacan a ésta de la dimensión habitual de tiempo, haciendo que discurra en una temporalidad elástica y flexible. Las ceremonias no conducen, según pretenden, a un momento fundacional. En realidad, su propósito es la detención del tiempo, la fijación del momento en el que se han establecido unas relaciones, para evitar que éstas puedan modificarse, para que no se produzca la transformación. La multiplicación de referencias temporales conduce en última instancia a una ucronía, es decir, a una salida del tiempo real, del tiempo histórico, a un instalarse en la materia de la ceremonia.

De manera paralela a la reversibilidad del tiempo, el espacio participa de una elasticidad semejante, que permite a la acción desarrollarse en los escenarios más dispares, sin salir nunca del ámbito cerrado de la ceremonia, del enclaustramiento en el que voluntaria o involuntariamente se ven reducidos los personajes. Los saltos de Rusia a Inglaterra, de Dinamarca a Francia o de Estados Unidos a España no ocultan la inmovilidad radical de unos personajes apresados en sus propias limitaciones y condenados a vagar en una circularidad sin solución de continuidad. Como en el caso de la dimensión temporal, la circularidad es la negación del espacio, lineal y continuo, por lo que los personajes se mueven en la utopía, en el lugar que no existe. No tienen, pues, más realidad que su propia ficción, la que les proporciona su juego ceremonial.

Los personajes carecen, consiguientemente, de toda dimensión de realidad. Son meras funciones en el conjunto de la ceremonia, máscaras que no tienen más vida que la que les insufla el actor. Y las máscras pueden superponerse o intercambiarse, como pueden intercambiarse los actores. En la dramaturgia de Riaza siempre hay una voluntad manifiesta de mostrar al espectador la diferencia en-

tre los personajes-máscaras y los actores-soportes de las mismas. Por eso en *Retrato de niño muerto* las hermanas sólo se identifican por las letras A, B y C, pues la continuidad de estos «personajes» sólo la dan las actrices que las encarnan, ya que incluso sus funciones dramáticas son intercambiables entre ellas. Las tres hermanas componen el núcleo central de la acción. Los demás elementos escénicos —incluidos los otros personajes— están en función de ellas. Entre las tres surge el conflicto que da pie a la obra y que las enfrenta; entre las tres cumplen ritualmente la representación de sus pasiones; y la unión final de las tres pone fin al drama, sacrificando todos los elementos que aparecen para amenazar su armonía.

La tríada de personajes femeninos incorporan en sí todo el conflicto del deseo mimético, transformado en rivalidad que convierte la semejanza en oposición. El personaje masculino, el llamado con pomposa paradoja Protagonista, no actúa más que como objeto deseado, instrumento pasivo de una violencia de la que sólo se salva cuando ésta se sublima en la muerte del niño nonato, fruto de su unión con una —¿con cuál?— de las hermanas. La muerte sacrificial del niño-chivo expiatorio da pie al restablecimiento de las normas, al fin del conflicto. Es el supremo acto de violencia —asumida por la víctima propiciatoria— que libera las tensiones, la violencia contenida o larvada, y que permite la recuperación del orden. Después sólo quedará la rememoración ceremonial, la que se realiza a través de la aséptica e inerte fotografía, el retrato que da título a la pieza y cuya composición ocupa todo el prólogo.

La ceremonia prologal encierra ya todo el sentido de la obra. Sólo se rememora aquello que se ha destruido y lo que se destruye es aquello que más se desea. Dado que lo que se desea es compartido, que el deseo es un acto mimético, lo que se desea se convierte en objeto de conflicto y en generador de violencia, una violencia de la cual acaba siendo víctima, posiblemente una víctima inocente, como este niño que no acaba de nacer y del que sólo se conservan los trozos de su imagen para recomponer su fotografía. Incluso en ese simulacro es cuando el niño tiene más presencia real en la obra, pues la suya es carne de ficción. No es necesaria la realidad física para despertar el deseo. A veces, la ilusión se convierte en objeto de un deseo aún más activo. De ahí el fin de los ideales, el exterminio de las utopías, agostadas antes de nacer por la rivalidad de los imitadores, por el peso de su propia alienación, la suya, la que les produce el deseo, y la que provocan en los demás, como ocurre con Protagonista, convertido en un títere en manos de los otros, de las otras.

De todas estas pugnas, sólo permanece al margen el Narrador, salvo cuando se enmascara para participar en el juego como concelebrante de la ceremonia. Con él se asienta esta figura en la dramaturgia de Riaza, en la que ya había aparecido en *El palacio de los monos,* pero sin la compleja funcionalidad que alcanza en las piezas del nuevo ciclo. Más que el responsable de la narración de un teatro épico brechtiano o un glosador de la acción, entre verbalizador de acotaciones escénicas y donairoso bufón descubridor de las entretelas y las «entremáscaras», su figura es la de un verdadero maestro de ceremonias, sacerdote del ritual y privilegiado espectador del mismo, proyección del dramaturgo que maneja sus personajes al tiempo que se burla de ellos, pero sin dejar de contemplarlos con una punta de conmiseración, casi de amor.

El Narrador es, a la vez, el instrumento fundamental de la parodia, y no sólo por explicitar los modelos de los que se toman las imágenes de ficción. Es el elemento que descubre la presencia del espejo interpuesto, que obliga al espectador a reflexionar sobre el mismo y hasta a verse reflejado en él. Su figura nos muestra que estamos ante una literatura hecha sobre la literatura, teatro sobre teatro, en el que existen distintos planos de lectura, distintas máscaras, y que algunos de ellos pertenecen a modelos literarios o dramáticos anteriores, de los que el narrador no se burla, pero que pone en cuestión por medio de la parodia, por medio de su descontextualización o, mejor, por su contextualización en el marco ceremonial de la repetición, de la creación de imágenes, de la producción de objetos de deseo. De ello surgirá el deseo y la violencia, y de su exorcismo nacerá la cultura —la sociedad y las artes—, ese exorcismo que se reproduce escénicamente por medio del Narrador, esa especie de hechicero de la tribu que juega con las cartas al descubierto, pero sin despojarse de la última máscara de teatro.

En cierta forma, el Narrador sintetiza la clave de este teatro, y en *Retrato de niño muerto* encuentra su formulación primordial. Teatro hecho sobre el teatro, sobre la parodia de sus modelos, la dramaturgia riacesca se plantea como una puesta en cuestión del propio teatro, como una indagación denunciadora de sus mecanismos de fascinación, ficción y alineación. Paradójicamente, estos mecanismos sólo son reconocibles poniéndolos en pie, repitiendo sus procedimientos. Por ello, el teatro de Riaza posee una teatralidad tan rica y tan compleja. También él, como sus personajes, desea violentamente el teatro y busca destruirlo para alcanzar su sublimación. A partir de aquí sólo queda la ceremonia revivificadora de lo que

ya está muerto. Quizá la verdadera teatralidad la constituya la ceremonia. O su negación...

Pedro Ruiz Pérez
Universidad de Córdoba