

Luis Riaza
Teatro escogido

Edición no venal, septiembre 2006

© Luis Riaza

© De los estudios e introducciones: sus autores

© AAT para esta edición

Diseño Portada: Martín Moreno y Pizarro

Edita: Asociación de Autores de Teatro

Depósito Legal: GU: 339/2006

ÍNDICE

Presentación por Jesús Campos García	5
Prefacio de Francisco Ruiz Ramón	7
Introducción de Pedro Ruiz Pérez	15
Bibliografía de Pedro Ruiz Pérez	47
Dedicatoria	59
<i>El desván de los machos y el sótano de las hembras</i>	61
Introducción de Alberto Castilla	63
Texto de la obra	69
<i>Retrato de dama con perrito</i>	133
Introducción de Carole Egger	135
Texto de la obra	143
<i>Medea es un buen chico</i>	191
Introducción de Óscar Cornago	193
Texto de la obra	201
<i>Antígona... ¡cerda!</i>	243
Introducción de Domingo Miras	245
Texto de la obra	253

<i>La emperatriz de los helados</i>	277
Introducción de Diana de Paco Serrano	279
Texto de la obra	285
<i>La noche de los cerdos</i>	331
Introducción de M. ^a Ángeles Grande	333
Texto de la obra	341
<i>El fuego de los dioses</i>	431
Introducción de Manuel Pérez	433
Texto de la obra	441

PRESENTACIÓN

Hace falta valor, en un medio teatral como el que nos gastamos, para poner en pie una poética tan intrincada como la que Luis Riaza viene manteniendo desde los tiempos de la dictadura. Tiempos ásperos que, aunque luego amainaron, no por eso dejaron de ser, para ciertos autores, igualmente inhóspitos.

La circunstancia de haber participado en la coproducción de su obra *Medea es un buen chico* cuando dirigía los Teatros de Círculo me permitió vivir de cerca la experiencia de ver en escena uno de sus textos más emblemáticos. Y no se entiende –o se entiende demasiado– cómo propuestas tan valiosas como las suyas no tienen una mayor presencia en nuestros escenarios. Claro que, visto el panorama, cabe preguntarse qué lugar puede corresponderle en la oferta de nuestra cartelera a un teatro tan radicalmente distinto como el suyo. ¿Y en las «redes» de la corrección política? No digamos ya, en el marco de la producción institucional.

Vendrán tiempos mejores, necesariamente, pero hasta entonces, valga este volumen, en el que se recogen algunos de sus mejores textos, para que sea el lector el que, sin limitaciones presupuestarias, corrección política ni orientaciones del gusto, pueda poner en la escena de su imaginación tan insólita propuesta.

JESÚS CAMPOS GARCÍA
Presidente de la Asociación de Autores de Teatro

INTRODUCCIÓN

Pedro Ruiz Pérez

LA ESCRITURA DE LUIS RIAZA Y LAS EXEQUIAS DEL TEATRO

PEDRO RUIZ PÉREZ
Universidad de Córdoba

Como tantas otras cosas, la escritura teatral de Luis Riaza comienza a aflorar a mediados de los años sesenta. Como funcionario de Correos, el autor combinaba la rutina del trabajo burocrático y los espacios abiertos por sus continuos viajes. Como apasionado montañero, conocía la virtud de la perseverancia y la ambición por coronar la cima más alta. Su teatro no se sustraería a estas experiencias vitales, y muchos de sus rasgos engarzan directamente con estas raíces, ya sea en concretos motivos argumentales (piénsese, por ejemplo, en el espacio dramático de *El palacio de los monos*, directamente inspirado en el Palacio de Comunicaciones en la madrileña plaza de Cibeles), ya sea en la constante temática de una imposible búsqueda de la liberación, ya sea, en fin, en su continua voluntad de salir de los caminos trillados.

Tampoco es ajena esta escritura dramática a unas vivencias de carácter colectivo, entre ellas los avatares políticos de una España en pos de la modernidad y la poco feliz trayectoria de un «nuevo teatro español» que pasó de las más brillantes promesas a la más triste de las disoluciones. Las cuatro décadas de producción teatral de Luis Riaza son las mismas que contemplan, en el plano político, la transformación de la dictadura franquista en una monarquía parlamentaria, que completa el abandono de la autarquía por la integración en el espacio europeo de democracias liberales. Se trata del mismo período en que el panorama teatral español vive la paradoja de la práctica desaparición de una intensa actividad creativa en torno a los textos contemporáneos mientras se multiplican salas y subvenciones en un ambiente de libertad política. Podría tratarse de una coincidencia casual, pero no lo es, a

mi juicio: hay una estrecha relación entre estos dos hechos, y entre ellos y la escritura teatral de Riaza, condicionada por ella y concebida como respuesta a un horizonte que constituye una de sus referencias. Mientras se diluyen las aventuras políticas obligadas por un ambiente de clara opresión, se difuminan también los tanteos experimentales en busca de nuevos lenguajes para la escena. Al tiempo que programadores, público y autores perdían interés por establecer una relación directa entre el teatro y la realidad inmediata, se impone la evasión en piezas clásicas, montajes importados o, más recientemente, musicales descafeinados, pero todo ello de brillante producción; a la par, los gustos y los productos resultantes se acomodaban a los códigos más consagrados por el éxito, a la facilidad de lo reconocido, a la imitación realista más plana o a la convención más desaforada, como en un voluntario intento de renunciar a la creación de nuevos mecanismos de significación y, en fondo, a la reflexión sobre el funcionamiento mismo de dichos mecanismos. Mientras se liquida de este modo la herencia más fecunda de las vanguardias, la persistente escritura riacesca se erige en su singularidad como una verdadera isla en un panorama muerto continuamente denunciado en su actitud y el contenido de sus piezas.

TIEMPOS DE CAMBIO: EL TEATRO EN ESPAÑA DESDE EL TARDOFRANQUISMO

Convertido, como ocurriera con la poesía y otras manifestaciones artísticas, en necesaria arma de combate contra la dictadura franquista, el teatro de los años cincuenta y sesenta asume en general la renuncia a la vanguardia estética en beneficio de una vanguardia política. La manifestación más evidente es el fuerte apego a una referencialidad directa, esto es, el vínculo con una realidad muy inmediata. Por más que la presencia de la opresiva realidad del entorno inmediato tuviera que recurrir a una variada serie de mecanismos de oblicuidad, éstos eran en muchos casos meros procedimientos de cifra y encubrimiento obligados por la censura, desembocantes en la instauración de un código tan plano como el del teatro burgués al que pretendía oponerse, pero de cuya naturaleza participaba en dosis muy elevadas. Las estrategias pragmáticas desarrolladas para sortear los límites de la censura (ya fuera con actitud posibilista o imposibilista, ya fuera en clave realista, histórica o alegórica) sólo devinieron en el establecimiento de una compli-

cidad particular a partir de una convención previa, más sostenida en afinidades políticas de carácter negativo («la oposición») que en una experiencia estética renovada y renovadora; desde el punto de vista literario y dramático, con escasas y honrosas excepciones, se trataba de una teatralidad exenta de riesgo, a partir de la coincidencia de intencionalidad y expectativas.

Con la muerte del dictador se apunta la posibilidad de una nueva etapa política. Por fin parece que van a abrirse las ventanas de unos escenarios ahogados por la censura, y que un teatro verdaderamente nuevo va a llegar a un público deseoso de novedades. Sin embargo, nada de esto ocurre. El teatro de resistencia había permanecido por voluntad y, sobre todo, por su propia naturaleza, alejado del mercado, como transacción abierta entre la exigencia, la necesidad o el gusto del público y la oferta del creador; la naturaleza misma de los circuitos marginales en que se movía era la condición y la prueba de su ausencia de confrontación. Con el final de la dictadura y, sobre todo, con el desarrollo del «Estado de las autonomías» y la instauración del «modelo cultural» del PSOE tras su triunfo en 1982, este teatro se ve en la tesitura de saltar directamente casi desde la clandestinidad a los escenarios institucionales. Éstos proliferan, en franca distorsión de los mecanismos del mercado, sostenidos y encastillados en la distribución de productos exclusivamente comerciales, de escaso valor estético y de nula aportación a una teatralidad revitalizada. Los niveles de producción impuestos por los generosos presupuestos públicos distorsionan las relaciones con la empresa privada y la adecuada ordenación de sus espacios, y acaban convirtiéndose en insostenibles, sobre todo si no se compensan con unos resultados de prestigio, que vendrán más de fórmulas y autores consagrados (los clásicos) que de apuestas serias por las formas más renovadoras, alejadas por lo mismo del público general. Cuando aparecen estos textos, en la periferia del espacio institucional (recuérdese la existencia un tanto paradójica del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas), ni siquiera encuentran su público anterior, decantado ahora por la instalación en la normalidad o, en su caso, los cauces formales de intervención política, a cuya ausencia el teatro de resistencia ofrecía una alternativa, ahora innecesaria.

Como ocurriera en la poesía y la narrativa, las nuevas directrices de política cultural en los ochenta hacen una decidida y hegemónica apuesta por la «normalización», traducida en unos modelos estilísticos de «línea clara», marcados por la tonalidad realista, la factura clásica y una vuelta de la

mirada a los modelos decimonónicos. Salvando las distancia, este hilo engarza las obras paradigmáticas de Luis García Montero, Antonio Muñoz Molina y José Luis Alonso de Santos¹. Su ascendente trayectoria a lo largo de la década supuso, sin duda, un momento de ilusorio apogeo, pero en el ámbito de la escena resultó un espejismo, flor de un día, que sirvió, además, de consagración del modelo dramaturgico impuesto en el discurso comercial y la definitiva postergación de los autores procedentes de la «década prodigiosa» y, lo que es peor, de sus ya imposibles herederos directos, creadores de una dramaturgia verdaderamente renovada en un espacio de libertad. El reconocimiento del cine como lenguaje de época y la definitiva conquista del espacio de ocio por la imagen virtual sancionan la postergación de un teatro que, en lugar de adoptar como mecanismo de defensa la reafirmación en sus principios distintivos, trató inútilmente de competir con los lenguajes de sus rivales. La desventaja era evidente, y los resultados, predecibles.

A imitación de los medios audiovisuales con los que compite y en una relación de contagio con la práctica del mercado escénico, el teatro alimentado por las instituciones públicas se desplaza hacia el discurso de la masificación, distorsionando la incuestionable dimensión social de la práctica teatral. Más allá de planteamientos ilustrados, el teatro es un género que no admite la lectura individual: sólo ante el público tiene realidad y sentido. Sin embargo, el intento de justificar el derroche en la producción o el acomodo a la sensibilidad dominante, además de constituir respuestas equivocadas, han conducido a la postergación de los creadores vivos y, en particular, a la consolidación de un lenguaje teatralizado, más que teatral, una convención efectista, de grandes medios, pero que se aparta de la esencia de una representación, que es el encuentro desnudo de un actor con un espectador, como tantas veces ha recordado Luis Riaza en respuesta a esta situación y como ha convertido en una de las constantes en sus piezas, llenas de figuras que quieren actuar para los demás como medio de justificarse a sí mismas.

Mucho se ha hablado de la tiranía del director de escena en los rumbos adoptados por el teatro en las últimas décadas (en el último siglo, si contamos

¹ Pueden generalizarse los rasgos de estas estéticas a partir de lo expuesto en los ensayos de García Montero como *Confesiones poéticas* (Diputación de Granada, 1993), *Aguas territoriales* (Valencia, Pre-Textos, 1996) o *¿Por qué no es útil la literatura?* (con Muñoz Molina, Madrid, Hiperión, 1994).

con el panorama europeo); mucho habría que hablar también del papel desempeñado en este proceso por la función del productor, como responsable de la programación y de los medios para la puesta en escena. Esto, sin embargo, nos llevaría aún más lejos en este paseo por algunas de las marcas del contexto en que Riaza produce sus piezas escénicas. En todo caso, podemos retener la paradoja de que, frente a la mística apuesta culminante en la llamada «creación colectiva» del espectáculo, los tiempos de aires democráticos han asistido al ascenso de unos elementos hegemónicos en la selección de contenidos y características de la cartelera, y bajo esta orientación el teatro ha perdido no sólo su esencia última, sino también su arraigo social. Como la inmensa mayoría de sus contemporáneos, el teatro de Riaza queda lejos de las tablas en este proceso; lo distintivo es la apuesta por profundizar en el análisis de esta situación y por recuperar los elementos de una teatralidad esencial, aquella en que, al margen de los aparatos de producción, el juego escénico despliega su enorme riqueza justamente a partir de un mecanismo de ascesis y depuración de todos aquellos elementos que le son extraños.

Lo que queda sobre las tablas es un actor en un escenario, pero ambos se encuentran vacíos, desnudos de sentido y de identidad, con Godot como paradigma, ausencia siempre presente, signo más que ser. Aunque sólo sea como ecos de voces, de las palabras perdidas, el teatro cuenta también con el refugio del lenguaje, un lenguaje específico que en el caso del teatro riacesco constituye una seña de identidad, una nota de distinción que se retuerce y gira en torno a un vacío de significación, porque se mueve en la era en la que Wittgenstein ya ha afirmado que nada puede ser dicho y, como en el caso de Beckett, es preferible el silencio²; otra cosa es que las voces que se repiten y que se superponen, que se reproducen y metamorfosean sin cesar, llenando el espacio vacío del escenario, puedan también confundirse con el silencio. El drama, finalmente, se presenta como el reducto último de la expresión de unas tensiones, de unos enfrentamientos, pero el conflicto dramático (*vid. infra*) ha desaparecido falto de sus premisas fundamentales: el sujeto, la acción, la razón y las pasiones.

Sin las bases que sostuvieron el teatro moderno, es decir, el ilustrado y el burgués, la teatralidad en que se inscribe la escritura riacesca tiene como

² Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Barcelona, Altaya, 1994.

único refugio el espacio y las formas de lo ceremonial, esa repetitiva y ritualizada celebración de un mito donde la evidencia de la máscara teatraliza la realidad, pero también es capaz de poner en evidencia bajo los pliegues de las ropas del teatro los destellos de una realidad, diferente a la del espectador, iluminada con el fulgor de su desvelamiento. Entre la autonomía estética y la denuncia, las obras de Riaza se instalan en la frontera entre los discursos preexistentes y la realidad de un espectador en huida de ella; sus textos establecen a partir de la estrecha grieta entre ambos mundos un escenario con la anchura del teatro, un circo grotesco con elementos de pastiche donde las figuras asumen máscaras conocidas y llegan, con la desnudez que ellas les proporcionan, a los niveles más profundos de su despojamiento de identidad, en un camino en el que lo primero en ser puesto en cuestión es el teatro mismo, la inanidad de sus mecanismos, su papel de frustrado confortador en el intento de huida de la realidad. En el contexto descrito, a un (anti)teatro de esta naturaleza, de esta extraña lucidez, sólo le resta (re)escribir la muerte del teatro o, dicho de otra manera, un teatro de la muerte.

LA MUERTE DEL TEATRO EN LA ÉPOCA DE LA TEATRALIDAD

Como ha puesto de relieve Cornago Bernal al desvelar las claves de una teatralidad paralela a la de Riaza³, ésta no puede entenderse al margen de las cuestiones planteadas por la crisis de la posmodernidad y el tono crepuscular del debate en el que las bases de la razón moderna tratan de defenderse de los embates asumiendo los retos planteados por su revisión. Ni la España surgida del franquismo pudo permanecer inmune a esta realidad histórica, signada precisamente por el pretendido final de la historia. Nuestro país, sin embargo, estaba de vuelta cuando aún no había llegado, y muchas facetas de la sociedad, la cultura y el arte de las últimas décadas hubieron de resentirse por tan gran inconsistencia.

Ésta podría ser una de las explicaciones de la situación expuesta para el panorama escénico contemporáneo de Riaza. Justo cuando el teatro puede y debe convertirse en paradigma, en elemento de representación, denuncia y

³ Óscar Cornago Bernal, *Pensar la teatralidad. Miguel Romero Esteo y las estéticas de la modernidad*, Madrid, Fundamentos, 2003.

transformación de un discurso de la representación y el espectáculo (como ha analizado Guy Debord⁴), de la sustitución característica de la implacable lógica del poscapitalismo industrial (con la especulación sobrepasando la producción), justo en ese momento que coincide en España con la posibilidad de una apertura a las formas democráticas de gobierno y de convivencia, se ha producido en el entorno del arte escénico (no sin complicidades interesadas) un proceso de banalización y desactivación, por el que se ha mostrado rendido a los discursos oficiales de la virtualidad, renunciando al efecto vital y estético de la presencia desnuda del actor y de la potencialidad creativo/destructiva del texto convertido en palabra esencial, en voz de un personaje.

En paralelo a esta renuncia o, más bien, como causa de la misma, el teatro surgido del franquismo con un horizonte de esperanza ha sucumbido a la lógica implacable del sistema de producción (el teatro como discurso socializado), al engarzarse en el modelo económico dominante, neutralizando su esencial retórica del exceso, la saturación, el despilfarro y la gratuidad en las aras omnívoras de la mercantilización, con su lógica del beneficio directo. Por esta vía, sin encontrar el espacio de su esencialidad, renuncia a suturar el vacío abierto entre dos elementos indispensables: el actor y el espectador, con sus juegos de máscaras y ficciones, los mismos que Riaza recuperará en la densidad de sus construcciones teatrales y sus juegos de superposiciones. La de nuestro autor es una respuesta positiva al «desierto de la realidad» (*Matrix*) que se descubre (o, más bien, trata de mantenerse ocultado) tras las máscaras del teatro y las ceremonias de fingimiento en que se enredan las figuras que se agitan en sus escenarios claustrofóbicos y agobiantes, entre el recargamiento barroco y la desnudez del «espacio vacío» que Riaza admira en la propuesta de Peter Brook⁵.

En esta medida, participa en la extendida tendencia posmoderna al cambio epistemológico que lleva del discurso referencial a la reflexión sobre los medios discursivos; lo singular es la voluntad de superar la clausura desembocante en el vacío de significación o el silencio. Así, una gran parte del metadiscurso contaminado de realidad virtual, en lugar de indagar en las entrañas de la realidad, ha acabado por convertirse en una logomaquia superficial, en un simple exceso de autorrepresentación donde la inanidad no

⁴ Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-Textos, 2000.

⁵ Peter Brook, *El espacio vacío* (1968), Barcelona, Península, 2001.

supone crítica. Además de alejar al espectador y alejarse del mundo, este modelo, del que el cine reciente ofrece sobrados ejemplos, desemboca en una mera esclerosis representacional, en la propia muerte por agotamiento, que en el caso del teatro ha acabado por imponerse, como aparece en el centro de la crítica de nuestro autor.

Producto de sus propios planteamientos, pero también de sus coordenadas históricas, la escritura riacesca a lo largo de estas cuatro décadas se ha ido erigiendo en uno de los paradigmas más relevantes y reveladores de la crisis del teatro a finales del segundo milenio, pero también ha ido dando cuenta en su sucederse de títulos y textos, de triunfos y tanteos, de los cambios operados en los elementos más evidentes de su entorno, por más que bajo éstas supuestas transformaciones sigan manteniéndose unos rasgos arquetípicos de la condición humana y su relación con los mecanismos del teatro.

OFICIO DE DIFUNTOS: EL DESARROLLO DE LA DRAMATURGIA DE LUIS RIAZA

Aunque su escritura se inicia antes, la aparición del teatro riacesco está estrechamente vinculada al Festival de Sitges, a finales de los 60. Allí fueron estrenados sus primeros títulos, algo elementales, pero con la evidencia de algunos de los rasgos, vinculados al desarrollo del llamado «teatro independiente» y permanentes en toda la producción del autor: el uso de la materia mítica clásica, la irrupción escénica de objetos inanimados, máscaras, muñecos y sustitutos de los animales, una estructura orientada a la ceremonia, los juegos y referencias metateatrales y una atención dominante a la temática del poder. Una elocuente obra marca la transición entre esta primeriza etapa de textos inéditos y el gran ciclo de piezas vinculadas a la temática del poder. En la *Representación del Tenorio*, primer título editado por Riaza⁶, la teatralización apuntada desde el título reúne unos procedimientos (las variaciones de montaje siguiendo expresamente los distintos modelos teatrales de vanguardia), una actitud de revisión de la materia clásica y una reflexión

⁶ Es tan significativa la editorial en que aparece el texto como el carácter de los autores con que comparte volumen. Véanse todas las referencias a los textos riacescos en el bibliografía que sigue.

sobre los efectos de la seducción, sea la del espectáculo escénico, sea la del sexo erigido en metáfora de la dominación violenta. El texto, de desbordante barroquismo y lenguaje restallante, se nos ofrece como una transición hacia una nueva etapa.

El que podemos denominar como «ciclo del poder», más que la estricta trilogía destacada por algunos críticos, es un conjunto de textos repartidos en más de una década, incluyendo los textos publicados en los 70⁷ más *Los perros*, aparecida con posterioridad tras sucesivas variantes de texto y título. Con su reescritura de Dante y su vinculación a otros textos, el *Drama de la dama...* sólo apunta algunos de los rasgos de plenitud del ciclo, cuajados en *El desván* y el *Retrato de Dama*, textos en que culmina la teatralidad riacesca, al menos en este modelo. En ellos observamos los rasgos característicos: i) un esquema de personajes reducido al cuarteto del poderoso (Don, Dama), el criado-rival (Boni, Benito), el heredero de apariencia rebelde (Ti Prans, Artista Adolescente) y la verdadera víctima (Leidi, Francisca)⁸; ii) su caracterización entre los arquetipos míticos y los rasgos de personajes sublimados por la literatura clásica o la historia; iii) un espacio escénico y dramático con el esquematismo y la función del símbolo, pero también con un recargamiento semántico desplazado a lo decorativo o al vacío; iv) el uso de un lenguaje trufado de citas y parodias cultas, donde convive la expresión más soez; v) la presencia de un tiempo detenido en su eterna repetición en torno a un momento disfrazado con los rasgos de la esencialidad; vi) en él la acción se sintetiza en una repetida ceremonia de conjura de la muerte y la consiguiente sucesión en el poder: el poderoso teatraliza una defunción fingida, que permite en su carácter ritual implicar a todos los participantes y mantener, tras el aparente cambio, el orden establecido; y vii) el conflicto se apunta en la superficial rebeldía de los dos cómplices masculinos, pero éstos muestran finalmente que su papel de amenaza del poderoso sólo es un elemento

⁷ Por lo dicho, podría incluirse en este grupo la *Representación*; en el caso de *El Fernando*, por más que la participación de Riaza fuese pequeña, es destacable la coincidencia tanto en el tema como en el recurso a un referente histórico.

⁸ Con variantes, el esquema se repite en *Los perros*: Gran Rey, cortesanos, Pequeño Rey, Madamita. Diluido, se percibe todavía en *El palacio* e, incluso, en *Medea* mucho más sintetizado. Aunque coincide en tema, conceptos y algunos recursos, *Revolución de trapo*, con su carácter coral de friso de más marcada identidad histórica, queda al margen de este grupo de piezas.

de su puesta en escena, mientras que la verdadera opresión (y la única posibilidad de rebeldía real) se concentra en la figura femenina y proletaria. En *El palacio de los monos*, sin embargo, con una mayor concreción del referente a la actualidad inmediata (la de la «transición» política), se constata y escenifica la imposibilidad de la ruptura y la pervivencia, tras la muerte del poderoso, de un esquema de poder que asimila a cualquiera que acceda a él, asumiendo la imposibilidad del cambio y descubriendo la vigencia de esquemas más profundos de violencia, sustitución y relaciones «dramáticas».

La revisión de *Antígona* se convierte en un verdadero ajuste de cuentas con el fracaso de la única figura, la mujer oprimida, que podría haber planteado una ruptura real; junto con la despedida del monólogo *Epilogo*, marca el paso definitivo a un nuevo ciclo en el teatro riacesco. Con la continuidad de la estructura circular, el carácter ritual y, si cabe, el incremento de la metateatralidad, el autor profundiza en los planteamientos de René Girard⁹ en torno a la violencia sagrada y el deseo mimético, acercándose a la raíz de la tragedia, sin perder el aire farsesco que, más que neutralizarle, le otorga mayor complejidad y profundidad. Toda la escritura de los años 80 y gran parte de lo publicado en la década siguiente, desde *Medea*, se inscribe en esta lógica, cuya potencia conceptual incide en el esquematismo de la forma y su progresiva estilización. El barroquismo del exceso deja paso a una retórica de la desnudez; en parte como búsqueda de acceso a las tablas, el número de actores se reduce, y se intensifica la apuesta por el «espacio vacío», pero el asumido alejamiento de los escenarios al uso le añade una gran libertad formal en cuestiones como el formato y el lenguaje. El resultado es un modelo de teatro ceremonial que, mediante recursos cada vez más visualizados, profundiza en los mecanismos de la máscara, el fingimiento, la violencia y la desintegración de la personalidad individual. La presencia creciente de una figura de narrador o «didascálico», más que a una dimensión épica brechtiana, apunta, junto a la economía de medios, a una teatralización de intensidad aumentada en su desnudo esquematismo, donde la evidencia del artificio sirve al tiempo como seducción y denuncia. Por más que sea «de teatro», la muerte continuamente esquivada en el ciclo anterior, cobra pleno protagonismo; la posterior resurrección de la víctima sacrificial sólo es la

⁹ *Literatura, mimesis y antropología*, Barcelona, Gedisa, 1984; *El chivo expiatorio*, Barcelona, Anagrama, 1986; y *La violencia y lo sagrado*, Barcelona, Anagrama, 2005, entre otros títulos.

condición para una repetición que, en su carácter de círculo infernal dantesco, remite a la escritura inicial y muestra la coherencia de la escritura riacesca en su trayectoria.

Solapada o en paralelo con este teatro del deseo mimético, la recuperación de mitos clásicos, en particular Edipo y Prometeo, más que una simple vuelta a los orígenes, representa una condensación de la teatralidad riacesca en temas y formas: i) los arquetipos constatan la radical esencia de la violencia y el fracaso y profundizan en los esquemas básicos de relaciones de poder y rivalidad; ii) la remisión a un tiempo esencial propicia el desarrollo de los esquemas ceremoniales; iii) el uso de un referente argumental conocido libera los mecanismos denotativos y favorece los juegos de complicidad con el receptor; y iv) el modelo clásico es la condición necesaria para la parodia y el pastiche, convertidos en la seña de identidad de la última escritura de Riaza, aquella en que mejor se perfilan sus rasgos. En los últimos años, al margen de estrenos y ediciones, el autor ha desarrollado una obra libérrima en sus formas y condiciones, pero cada vez más vinculada a un esquema autorreflexivo, donde la creciente presencia de la muerte añade una luz especial al escenario, el de la vida y la literatura sintetizadas en el teatro, para descubrir la verdad encubierta tras las máscaras del teatro, del propio autor y, de paso, de quien lo lee.

En todo su despliegue cronológico, temático y formal, el teatro de Riaza surge y se alimenta de la gran tradición del teatro europeo en los límites de la vanguardia, cuando ésta choca con el drama, la palabra o el individuo, y los sustituye por la ceremonia, el silencio (o la cacofonía) y la máscara. Por más que los ponga en cuestión, como materia y argumento de sus piezas, están ahí los débitos a los grandes referentes, sublimados y trascendidos en gesto estético por la consolidación de la estética del pastiche y la noción de un teatro y una literatura como parodia. De Artaud, por ejemplo, procede la aparición de la crueldad y la ucronía del mito, con la recuperación de Dionisos frente al triunfo de Apolo o del Cristo crucificado, según los planteamientos de Nietzsche¹⁰. En Beckett encontramos un claro precedente del escepticismo, el símbolo de Godot (recuérdese el Jasón de *Medea*) y el vacío del absurdo, en una esquematización que se hace progresiva en nuestro autor; concretamente, en *Final de partida*, junto a otros modelos, aparece el es-

¹⁰ Friedrich Nietzsche, *El origen de la tragedia*, Madrid, Espasa Calpe, 1980.

quema básico de las relaciones entre amo y criado, además de otros rasgos identificables: la soledad del protagonista, la referencia a una nada exterior, el ambiente de detritus, el motivo de la silla de ruedas (como Dama), la apelación a un tiempo circular escenificado con colgar relojes parados; pero también el empleo del muñeco de trapo, la obsesión por contar historias como imagen del escribir para nadie, el miedo a la procreación. Otros elementos del teatro del absurdo pueden localizarse en la matriz de *Las sillas* o en el esquema situacional de *El rey se muere*, de Ionesco, con algunas de las raíces de Don y Dama. De Genet se ha señalado la estrecha relación establecida con *Las criadas*, por sentido y estructura, pero la conexión podría extenderse a elementos de *Los negros* o *Los balcones*; menos percibidos han sido los vínculos con sus textos narrativos, como *Querelle de Brest* o *Santa María de las Flores*, que me parecen básicos en el mundo travestido de *Medea*. En otro orden de cosas puede situarse la conexión con la representación claustrofóbica de una realidad encerrada, que puede encontrar su paradigma en Sartre, en cuyo teatro existencialista se localizan también rasgos como la reescritura de los mitos, aunque en ella el absurdo se manifieste como una de las raíces de la tragedia moderna. Como en síntesis, Riaza pudo encontrar reunidos la mayor parte de estos rasgos en el *Marat-Sade*, de Peter Weiss, en concreto en el montaje escénico realizado por Adolfo Marsillach (potenciando el juego de planos, los rasgos de la locura y la mascarada, entre el símbolo y la alegoría, con una teatralidad acentuada) que, según propia confesión, tanto le impresionó a nuestro autor¹¹.

Aunque con evidente proyección en la construcción dramática *sensu stricto*, otros elementos de la teatralidad riacesca proceden del ámbito específico de la puesta en escena, y es justo insistir en la progresiva asunción de la propuesta de «espacio vacío» de Peter Brook, así como destacar la operatividad de la noción del «actor máquina» (potenciada en los montajes de Luis Vera) o el uso de los muñecos, las máscaras y las marionetas, sin olvidar una atención particular al mundo de la pintura, con su proyección en el discurso estético e, incluso, como alternativa al modelo del lenguaje verbal. En definitiva, el teatro de Riaza lleva, a través de los postulados más

¹¹ El espectáculo se estrenó en 1968, con texto adaptado por Alfonso Sastre (con seudónimo); el título resulta de la simplificación del original. Peter Weiss, *Persecución y asesinato de Jean-Paul Marat*, versión y prólogo de Alfonso Sastre, Madrid, Orbis, 1998.

radicales de la vanguardia, al cuestionamiento absoluto e, incluso, la conciencia de la imposibilidad de la vanguardia; escenifica el final de un ciclo histórico, que lo es de una civilización, de un lenguaje, de un arte y de un género en concreto. La alternativa es la reescritura o el silencio, y siempre con el derrumbamiento de los pilares básicos de la dramaturgia tradicional, en forma, códigos y sentidos.

CAMBIO DE PARADIGMAS

Sin una ruptura radical en el plano de la gramática estética (elementos, tratamiento de personajes, lenguaje, códigos de teatralidad), y con algunas obras en clara línea de transición, con elementos de los dos discursos (*Medea*), podemos apreciar en el teatro de Riaza, coincidiendo con el «cambio» de régimen político, un giro manifiesto en la sintaxis del discurso y, sobre todo, en el eje temático, que se puede entender como un verdadero cambio de paradigma, según lo postulara Kuhn¹² para la ciencia.

La influencia del pensador francés René Girard, en particular su teoría del deseo mimético, le da un giro sustancial a la escritura riacesca, al abrirla, sobre la más o menos estricta referencialidad a una situación de dictadura, a un horizonte más amplio en la consideración de los elementos de dominio y opresión en las relaciones interpersonales como las que afloran en una sociedad formalmente democrática, sin la figura del padre protector y castrante, del tirano instalado en el poder de los aparatos del Estado. Su reflejo se manifiesta en el nuevo desarrollo de las líneas argumentales, donde a los modelos en espiral o círculos concéntricos suceden las estructuras basadas en una repetición *ad nauseam*; en el plano de los personajes, éstos pierden referencias arquetípicas (Don, Dama, Artista Adolescente), se acercan progresivamente al desnudamiento del actor (en muchas ocasiones realizado ostentosamente en el escenario) e invierten la polaridad masculino/femenino, con la potenciación, a partir de *Medea es un buen chico*, del travestismo como algo más que un mero recurso: es la manifestación última de la teatralidad compleja y metamórfica desplegada por Riaza; finalmente, la nueva fase en este teatro se caracteriza de modo especial por el giro del eje del

¹² Robert Kuhn, *La estructura de las revoluciones científicas*, México, F.C.E., 2000.

conflicto, que pasa de la verticalidad a la horizontalidad, es decir, de las relaciones de dominación basadas en la persistencia de poderosos y oprimidos a unas relaciones de rivalidad y enfrentamiento entre iguales, que alternan sus papeles en el juego de la subyugación, siempre en competencia, por lo que tiene más naturaleza de símbolo que de realidad, hasta culminar en la destrucción total.

Curiosamente, se puede apreciar un incremento en el dramatismo (no tanto en el tratamiento) e incluso en el acercamiento a la tragedia, con la aparición del motivo girardiano del sacrificio ritual y el chivo expiatorio, ahora reservado con más frecuencia al varón. Mientras que en las piezas centradas en la temática del poder el personaje femenino (Leidi, Francisca) encarnaba de manera paradigmática la víctima última e irremisible de la opresión, frente al doble juego del principito traidor o el artista impotente, en las obras de inspiración girardiana (*Mazurka*, *Retrato de niño muerto*, *Danzón de perras...*) la mujer, generalmente en forma de personaje plural y con rasgos de las ménades clásicas, pasa a desempeñar el ejercicio de la violencia sacerdotal, haciendo de la muerte, resultante del deseo desenfrenado por poseer o destruir lo querido por otra, un rito condenado a la repetición. A diferencia de lo buscado en el momento fundador, la violencia no queda expulsada de la comunidad con este sacrificio; antes bien, se instauro como el orden irrevocable de la naturaleza humana y de una sociedad donde no es pertinente la distinción entre víctimas y verdugos, como Riaza expone de modo destacado en su obra centrada en el argumento de la acción terrorista, *La emperatriz de los helados*.

El giro argumental se muestra en correspondencia con el paso de una situación de dictadura, con el ejercicio tiránico del poder, a una democracia formal, con el poder en disputa entre iguales. La democracia sustituye el poder tiránico por ídolos mediáticos formados sobre el deseo mimético y la sustitución, a los que se sacrifica, es decir, a los que se les ofrecen sacrificios, pero también a los que se pretende convertir en víctimas sacrificiales (como parecía intuir en sus distintas configuraciones el rey «moribundo» que celebraba anticipadamente sus exequias), a través de la conversión de los ciudadanos en meros ejercitantes del sufragio y receptores del subsidio, y el teatro debe dar cuenta de esta nueva situación. El conflicto se mantiene en el espacio familiar, pero sustituye las relaciones paternofiliales por las fraternales; el juego de Saturnos y Edipos (mito al que Riaza dedica un destacado

ciclo) se ve desplazado por las repeticiones de los fratricidios míticos (Eteócles y Polinices sin Antígona, Caín y Abel...). Los objetos en disputa quedan desvalorizados, convertidos en meras sustituciones o máscaras, o condenados a la muerte para cumplir con su naturaleza, como sintetiza *Retrato de niño muerto* y ya quedaba apuntado en *Mazurka*.

En otro plano, el conflicto se desplaza (aparentemente) de lo público a lo privado, como reflejan (más incluso que la omisión de referencias al poder) el carácter de los nuevos escenarios (o su ausencia), los personajes y la nueva construcción del tiempo cíclico, representado por la superposición de máscaras sobre el vacío de rostro de los personajes, despojados incluso de la individualidad de un nombre, reducidos a su condición de disfraz sobre la percha del actor.

EN LOS LÍMITES DEL GÉNERO Y DE LA PUBLICACIÓN

En la recurrente diatriba contra el teatro y el anuncio de su abandono, Riaza desemboca en un *cul de sac* donde el teatro se encuentra con sus dos límites tradicionalmente más distintivos: el silencio y la literariedad de un discurso ajeno a la representación. El hecho no se puede reducir a un decisión completamente autónoma por parte del escritor ni se explica por la simplista culpabilización de una escena excluyente por razones estéticas o comerciales que bloquean la representación. En su indagación crítica de los discursos planteados por el teatro del siglo xx, Riaza descubre que la gran dramaturgia del período ha partido de la muerte del teatro y se ha desarrollado a partir de la reflexión sobre este hecho o las propuestas de salida más allá de los límites tradicionales y convencionales del género, apelando a la lírica (Lorca), a la narratividad (Brecht), a la gestualidad (Artaud), al silencio (Beckett) o a tradiciones distintas (Brook). Ante la conciencia de la imposibilidad de la escritura, las opciones son limitadas: o el silencio, sobre el que se puede, paradójicamente, hablar, pero que es incompatible con el escritor; o la exposición de esta cuestión fundamental, de forma más o menos discursiva, metafórica o teatralizada; o, en fin, la parodia, que crea un juego de espirales, donde la fuerza centrífuga (de progreso o de destrucción) se neutraliza con la fuerza centrípeta, aunque sea en torno a un vacío, el de la escritura anterior, desposeída de otra significación que la institucionalizada por la tradición.

Si la escritura posmoderna ha llegado a convertir en un tópico la tematización de la renuncia a la escritura (el gesto de Bartleby, renovelizado por Vila Matas, por ejemplo), esta renuncia/denuncia puede adquirir también (en los escritores de cuño) la forma del rechazo al discurso establecido (el del género) o la del cinismo ante la institución (el pastiche), tal como ha sucedido con las etapas «manieristas», de cansancio o rechazo de las formas «clásicas», y tal como se ha ido acentuando en la escritura de Riaza, hasta desembocar en sus abundantes textos inéditos de los últimos años, donde explora los límites de las relaciones de los géneros y las posibilidades de su disolución en formas nuevas.

La indagación en las formas del conflicto y los límites (fronteras, pero también limitaciones) del teatro desembocan en la sustitución/formalización del silencio por la escritura torrencial y desbordante del *Pentaconflictorio*, un voluminoso inédito en cuyos cinco «mamotretos» desembocan la preocupación por el establecimiento de un sustrato conceptual, las técnicas de escritura basadas en la parodia y la corporeización del tema latente desde los albores de la escritura teatral: la muerte. El tema siempre había ocupado una posición de centralidad en todo el teatro de Riaza, desplegado argumentalmente en forma de ceremonias para conjurar la muerte, de liturgia de la resurrección o de sacrificios de antropofagia simbólica, en ciclos de muerte y resurrección. Lo que hace ahora el escritor, cuando asume su condición de octogenario y repasa el camino recorrido, es llegar a su culminación en un ciclo *de senectute*, estudiado en autores como Lope de Vega o Jorge Guillén, con todos los rasgos señalados en ellos: profundización en la brecha entre la asunción de la propia obra y el reconocimiento externo, crítica y análisis del campo literario vigente, reelaboración, parodia... Riaza parte en la obra mencionada de la propuesta de Steiner¹³ sobre los cinco conflictos básicos (por cierto, ya ampliamente representados en su propio teatro), y los desarrolla en un discurso intergenérico, construido a partir de un lenguaje propio, sin clasificación definitiva, pero hecho con el material de derribo y acopio de la literatura anterior. La reelaboración de la figura del vampiro/barbazul incorpora un cambio de perspectiva fundamental, que se desplaza desde el exterior al interior, desde las afueras del castillo al ocupante de sus salas. Si antes este lugar lo ocupaba el Don tiránico y repudiado, mientras se ponía el último resto de esperanza en la «amenaza exterior» (por más que ésta nunca llega-

¹³ George Steiner, *Antígonas: una poética y una filosofía de la lectura*, Barcelona, Gedisa, 1987.

ra), ahora, y no sólo en el quintuple mamotreto, la perspectiva (si no la simpatía) se centra en el ocupante del laberinto, pues ante la imposibilidad de Teseo es el Minotauro quien se erige en protagonista en la más radical de las soledades, más que la del Asterión de Borges, condenado ahora a matar y consumir a sus amadas víctimas para perpetuarse en un crepúsculo irrefrenable. Riaza construye su laberinto para mostrar que el conflicto, si no imposible, se ve desplazado a una geografía nueva, propia de un sujeto recluido en una intimidad que es a la vez refugio y prisión, un intento de huida del tiempo y de la muerte en un refugio hecho precisamente con estos materiales, tal como constituye para nuestro autor el sentido último de toda escritura.

En torno a la obra, los textos últimos de Riaza se mueven entre la necrofilia y la necrofobia, dejando que las ruinas de palacios y castillos de sus piezas de los años 70 queden ya definitivamente sustituidos por tumbas, en una pendiente que lleva del mausoleo de Felipe II (ya evocado en *Los perros*) a las tumbas de los poetas, que, como desde sus inicios, Riaza sigue saqueando. El personaje que se adivina tras la escritura de estos textos se va despojando progresivamente de sus máscaras, cada vez más cercano a su desnudez, para ponerlas sobre el rostro temido de la muerte, que es la que desde las últimas piezas dramáticas va asumiendo todos los disfraces: emperatriz de los helados, Madame Mort... Instalada como compañera del escritor, su muerte personal se convierte en una viva metáfora de la muerte del teatro. Como Don o Dama prolongan y esconden su agonía inacabable con los ropajes del teatro para poner en evidencia el carácter de la ceremonia, Riaza contempla y expresa el paso de su propio tiempo como un desvelamiento de la naturaleza de la escritura teatral o teatralizada, en la paradoja de que ésta acaba asumiendo que la muerte es el tema esencial, pero se encuentra ella misma muerta, atrapada en el callejón de su agotamiento.

EL CONFLICTO Y SU DISECACIÓN

¿Le queda al individuo posterior a Auswicht sentido de la tragedia? ¿Aún es posible un sentido de catarsis o liberación de las pasiones a través del conflicto trágico? Norbert Elias¹⁴ defendió que a sociedades más complejas corresponde un mayor grado de individualización, y así parece haber venido

¹⁴ Norbert Elias, *La sociedad de los individuos*, Barcelona, Península, 1987.

sucedido en el proceso de la modernidad, representado por el apogeo de las ciudades. Sin embargo, la globalización de la aldea parece haber traído consigo una neutralización de esos impulsos, derivados en una forma de mecanismos de repetición y sustitución, donde es el melodrama el que actúa como canalización de una sentimentalidad que bordea el conflicto, dejando al margen una de las esencias del teatro, del mismo modo que la generalización de los medios virtuales ha desactivado o reducido a la periferia marginal el efecto derivado de la carnalidad del actor.

La violencia y la crueldad aparecen como una de las formas de reactivación de los mecanismos dramáticos, y el sacrificio original y esencial es buscado bajo las capas de escombros depositados sobre él para encubrir su presencia. Los postulados de Girard aparecen, así, para Riaza como una salida a su discurso sobre el poder vinculado a una concreta circunstancia histórica, y acaba convirtiéndose en un puente para situarse ante el vacío de una vida que ha sepultado su sentido dramático y que se refleja en la soledad característica de los últimos personajes riacescos. En la soledad, cuando el infierno que son los otros ha quedado expulsado fuera de los límites del espacio de la representación, el conflicto se enmascara bajo palabras y se disuelve en discurso, pero en un discurso hueco, en cuya oquedad resuenan los ecos de voces sin rostros o con los rostros intercambiados, entre los autores precedentes, el propio Riaza y sus personajes, convertidos más que nunca en marionetas, pero también en espejos.

En tanto que el ejercicio de la escritura se ve reducido a una especie de diario íntimo disfrazado por efectos del pudor, el solipsismo de los personajes reproduce la escritura en el aire del autor, pero sobre todo se convierte en un emblema de la agonía de un género encerrado en un *huis clos*, desposeído de la palabra, enfrentado a un *final de partida*, a modo del monólogo repetitivo y sin sentido de un payaso loco que, ante el espejo, va descubriendo su rostro bajo el maquillaje mientras se apagan los ecos de la función. La reorientación de su escritura hacia otras formas genéricas (o agenéricas, en su peculiaridad, con algo del amontonamiento de formas propio del Rastro) es otra de las dimensiones de la renuncia riacesca al teatro, más pretendida que real, porque más bien parece que es el teatro quien ha renunciado no sólo a Riaza, sino también a su vitalidad en este cambio de milenio, abdicando de su espectacularidad ante el cine y la realidad virtual e imposibilitado de desarrollar su esencial sentido dramático, superado por la realidad menos

virtual. Quien se moría no era el rey; quien celebraba sus exequias a modo de conjuro no era Don o la Vieja Dama: era el propio teatro, y Riaza, en la coincidencia de su trayectoria biográfica, no ha hecho más que constatarlo.

EL PODER, NUEVO DIOS ESCONDIDO

El fin de la centralidad del poder en el ciclo así llamado ha supuesto no su desaparición, sino su enmascaramiento en formas aún más sutiles que las utilizadas por la Dama. De una parte, el eje del deseo mimético encubre una lucha por el poder, si bien un poder más simbólico que real, es decir, mucho más real que el poder político en una sociedad marcada por su carácter simbólico y donde el poder se transforma en espectáculo o juega a su propia disimulación. Sociedades anónimas, transnacionales, independencia del poder económico a través del mercado, etc., son las manifestaciones a gran escala de este mecanismo, mientras se subraya una supuesta democratización precisamente por la vía del mercado. Pero tras los cortinajes de este juego o bajo su lógica se ocultan también otras formas de dominio y de explotación, una soterrada violencia cotidiana que, desprovista de la sacralidad sacrificial, se convierte en la forma más cercana al poder que le queda a los individuos o, al menos, la única que le han dejado quienes detentan el verdadero poder. Se trata de ocupar el centro del calabozo, encubrir la prisión bajo apariencia de dominio, aunque sea a costa de la crueldad o de la soledad, como les sucede a los últimos personajes riacescos, más instalados en tumbas que en palacios. Con el señor del castillo del *Pentaconflictorio* como emblema, pero también en el ajuste de cuentas de *Dos tumbas*, Riaza está desplegando una reflexión sobre la muerte y la lucha por esquivarla que es la vida, pero también continúa siendo una reflexión sobre el poder porque la vida se presenta con los rasgos de una lucha por la supervivencia a costa de la muerte de los demás y el saqueo de sus tumbas. Mediante esta antropofagia el sujeto puede vivir su vida viviendo la de los demás, bebiendo su sangre, comiendo sus cuerpos o parodiando sus textos. El poder se presenta como potencia creativa, pero también como posibilidad de seguir viviendo, mostrando las dos caras inseparables de creación y destrucción, en un ejercicio en el que la intertextualidad de la moderna lingüística (o la imitación de los clásicos) no es más que la expresión de unas vidas parasitarias, concebidas como deseo de posesión de lo que poseen los otros.

El dios escondido de la tragedia clásica se revela ahora como un vacío, pero no el de un Godot que nunca llega, sino el centro de un vórtice en el que, como auténtico agujero negro, se hunde la espiral de pasiones o, mejor, de pulsiones que arrastran la vida humana, más allá de la pretendida voluntad consciente de unos individuos cada vez más convertidos en meras sombras, autómatas movidos por el deseo de otros, mientras en la soledad de su laberinto el aristocrático personaje trata de mantener a raya la amenaza de los otros, de los que no le diferencia más que su capacidad para sobrevivir. Por ahora.

INDIVIDUOS Y MÁSCARAS. LAS FRONTERAS DEL SILENCIO

Cuando el conflicto se encubre o se disecciona, el sujeto pierde la individualidad, para convertirse en mero objeto o soporte de acciones codificadas, ritualizadas o mecanizadas. Desde sus inicios, el teatro de Riaza puso en cuestión la inmanencia del «yo» y la individualidad, con el juego de personalidades superpuestas asumidas por los personajes de sus primeras piezas al hilo de las ceremonias. La alternancia de papeles entre víctimas y verdugos y el travestismo no eran más que dos de las manifestaciones extremas del juego de la máscara. Progresivamente, los personajes se despojan de las máscaras rituales, pero bajo ellas sólo aparece el vacío, un rostro borrado, sin perfiles. Con sus rasgos, los personajes pierden los nombres, englobados en series numéricas o en códigos de color, que sólo sirven como guía para la lectura o la puesta en escena, sin que nada los individualice. Como único rasgo distintivo parece mantenerse el del sexo, que persiste como uno de los elementos de las relaciones de poder y dominación, menos como impulso libidinoso que como lucha.

Tan inclinado a adoptar personalidades diversas, el personaje riacesco deviene en un actor sin personalidad individual, partícipe en una liturgia que no entiende y en la que desconoce su papel: artífice u objeto, víctima o verdugo. Es el celebrante y su único testigo, pero pronto pasa también a convertirse en su propia víctima, necesaria para el holocausto de que vive, en un ejercicio convertido en autofagia, esa otra forma de inscribirse en la serie de hombres ilustres, una de las ilusiones de la inmortalidad. Sin rostro ni individualidad, el ser humano también pierde su voz, enredado en un laberinto de

ecos o sencillamente en el silencio. Como el teatro del siglo xx con relación a su posibilidad de decirse y una corriente central del arte (pos)moderno, la obra de Riaza traza su espiral para confluir en las distintas formas de lenguaje que pueden asimilarse al silencio.

Nunca ha sido su lenguaje lineal, desde las imitaciones de los personajes (correspondientes a los pastiches del autor) a la particular gramática de paréntesis, tan frecuente cada vez que Riaza se enfrenta o lo enfrentan con la escritura «teórica». La tipografía de sus paréntesis, con sus perfiles discontinuos y sus distintos ejes de lectura puede aparecer como legado de la consagrada por Mallarmé para su *Coup de dés*, culminación y crisis de la poesía moderna, marcada por la cesura y el borramiento. La relación no deja de ser significativa. Mientras habla del silencio, la escritura confirma su naturaleza y se complace en ella, desplegándose en todos sus recursos, expandiendo sus posibilidades al tiempo que traza sus límites para tomar posesión del papel en blanco. Esta teatralización de las palabras tiene su correspondencia en el teatro en el juego de las máscaras, incluidas las del propio lenguaje. La atracción y el rechazo por la máscara, desde la conciencia de su futilidad inane, se proyecta en el juego de brillos y sombras, de fulgor y escatología, de cita erudita y exabrupto de taberna, coincidente con una forma de neobarroco en cuyos registros se combinan por igual el desbordamiento y el vacío, la retórica y el silencio.

La farsa (lo farsesco, mejor dicho) es el cauce adecuado para el discurrir de la teatralidad de Riaza, con sus contrastes entre la degradación y el brillo del referente tomado como modelo, donde se alternan los clásicos con la gran literatura europea del último siglo y medio, la literatura que, en torno a Mallarmé, dibuja el cénit y el ocaso de la modernidad, con su aire crepuscular y su conciencia de final: «Mi espíritu se disuelve en las delicuescencia del crepúsculo», dice Don para abrir *El desván*. La fascinación por los modelos adoptados se nos aparece como una repetición en el plano textual del deseo mimético, de la voluntad de poseer a través del asesinato y la antropofagia lo mejor del artista, vampirizándolo. Nos encontramos con un ambivalente movimiento de ocultamiento y ostentación, en medio de pistas falsas y continuos guiños que el espectador debe desvelar y que el lector encuentra en muchos casos anotados al comienzo o al final del texto. La tradición es asumida como un gesto previo a su ruptura, como un paso obligado en ese doble gesto que lleva a la instauración de una nueva tradición, la de la vanguardia, por

más que el propio Riaza haya dirigido contra ella una fuerte dosis de su ironía. Su reciente intervención en un congreso sobre el tema no añade nada sustancial a lo que hace treinta años tematizara y convirtiera en carne de teatro en los juegos de la *Representación del Tenorio por el carro de las meretrices ambulantes*. Quizá haya que hablar de una forma de posvanguardia en este desfile ritualizado de muertos vivientes cruzando la página o el escenario entre las palabras o los gestos de los personajes y la mirada del lector-espectador. Pero ¿quién es el muerto?

A modo de exorcismo, pero también en las cotas más altas de la teatralidad, el lenguaje riacesco se nutre de la literatura y se hace palimpsesto, desciende al pastiche y establece niveles y estratos entre el modelo y la imitación, la seriedad y la burla, el uso literario y su desconstrucción metaliteraria. Convertido en metadiscurso, el lenguaje se enfrenta de lleno, tal como postulara Wittgenstein, al problema de la significación: ¿qué se puede significar? Es más, ¿se puede significar algo? A esta causa obedece la ceremonia de la cita en que se remansa y a la vez estalla la escritura riacesca, y el marco que construye para llevarla a cabo, entre el claustro y el cementerio, donde la vida puede quedar excluida, como le reprochaba al bibliotecario Borges Matilde Urbach en poema retomado por el propio Riaza para otra de sus ceremonias vampíricas.

PARODIA Y PARADOJA: LA (IM)POSIBILIDAD DEL LENGUAJE ARTÍSTICO

En el teatro de Riaza encontramos la manifestación de un conflicto no del todo explicitado en el quinteto de Steiner, ya que representa una modalidad particular del enfrentamiento de los vivos con los muertos (de nuevo la muerte), más allá de la ansiedad de la influencia de que habló Harold Bloom¹⁵. Se trata de las tensiones más o menos conflictivas entre el escritor y sus predecesores, entre su texto y los múltiples textos generados con anterioridad y operantes en la memoria de creador y receptores, unos textos y una tradición que, en gran medida, constituyen el tema, el referente y el instrumento de una escritura, de toda escritura, en definitiva. Más allá de la dico-

¹⁵ Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: a Theory of Poetry*, Oxford University, 1997.

tomía entre canon o ruptura, se trata de un juego de espejos que traduce el conflicto en que todo se resuelve: no tanto con los otros como con la mismidad, la del sujeto, la del teatro, la del lenguaje.

La parodia es una de las formas de salida o canalización de la tensión resultante, entre la tradición y la polifonía, pero acaba enfrentándose con la paradoja esencial, además, de naturaleza doble: sólo puedo hallar mi lenguaje a través del de los otros, y el de los demás lo vivifico al destruirlo, mientras que la literatura y el teatro siguen manteniéndose a costa de representar, tratar, teorizar sobre su propia muerte o su silencio. Desde los elementales ejercicios de estilo realizado por las meretrices ambulantes, Rianza ha ido evolucionando, no a una mayor complejidad o refinamiento de sus juegos de citas (que también); lo más significativo es su marcha cada vez más decidida (sobre todo cuando su escritura ha asumido su «marginalidad») hacia la inmamencia, hacia la autonomía más plena, que no necesita de marco ni justificación, sino que se zambulle directamente en el ejercicio de recreación. Su trayectoria es similar a la de la modernidad estética, según la trazara Calinescu¹⁶: crítica de la tradición, crítica de los burgueses ajenos al arte y crítica de sí misma (desde la Ilustración). Es su grandeza y su debilidad, de donde surge la posmodernidad con todos sus elementos y sus ejercicios de desconstrucción. Estamos ante el legado de las vanguardias, y su fracaso histórico se nos aparece como uno de los elementos claves de esta escritura, como de la de Romero Esteo, Nieva y otros compañeros de camino, desde sus orígenes en la propia vanguardia de la estética teatral española.

Aunque podrían rastrearse elementos de conexión con algunos de los experimentos vanguardistas del teatro de Lorca y Alberti, habría que buscar la raíz última de la conexión riacesca con la teatralidad española del siglo xx en la obra de Valle Inclán, ya sea en la violencia sagrada y mítica de las piezas galaicas, ya sea, sobre todo, en los mecanismos deformantes y grotescos del esperpento, de donde proceden importantes pervivencias vanguardistas y resistencias a la posmodernidad imperante: anticasticismo, experimentación, una crítica que atañe a la vez a la realidad histórica y a la tradición literaria, lenguaje restallante y polifónico, tratamiento de los personajes y, en fin, sentido constructivo de lo paródico como clave de la cita y de la construcción toda de la pieza.

¹⁶ Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad*, Madrid, Tecnos, 1991.

Estamos con ello ante el giro y la paradoja finales: en la escritura de Rianza el arte habla de su propia imposibilidad porque lo hace desde la conciencia de la vida y de la radical separación entre ambas entidades, pero se muestra consciente, al mismo tiempo, de que el arte es un elemento incluido en la propia vida, que no habla directamente de ella, sino para ella, y por eso se desespera ante sus límites o ensaya lúdica o trágicamente su ampliación.

ESCRIBIR LA MUERTE DEL TEATRO

Un estudio reciente ha dado una respuesta teórica e interpretativa a la crisis que marca como seña de identidad el teatro de los últimos cien años y lo define en sus manifestaciones más señeras con los rasgos de la ruptura, la experimentación y, en definitiva, la desintegración del paradigma tradicional. Hans-Thies Lehmann propone la fórmula que da título a su libro, *La Théâtre postdramatique*¹⁷, y centra en el abandono de los elementos definatorios del drama el eje de un teatro caracterizado por el desplazamiento del texto (como permanencia) a la inmanencia y fugacidad del hecho escénico, que sería pura presentización del teatro para borrar toda idea de reproducción o repetición de realidad, ya que el teatro es el dispositivo crítico que se opone más radicalmente al espectáculo, el analista más perspicaz de la crisis de la representación y la concomitante crisis del espacio público.

Con el fin de la «galaxia Gutenberg»¹⁸ (coincidente desde los años 80 con la multiplicación de compañías independientes y la intensificación de la idea de «proyecto teatral») el texto escrito y el libro entran en crisis. El modo de percepción se desplaza: una percepción simultánea y de perspectivas plurales se impone frente a la lineal y sucesiva. La lectura lenta pierde terreno ante las imágenes animadas, como las de la materialidad del teatro. El teatro no es sólo el lugar de cuerpos pesados, sino también de la semejanza de lo real, donde se opera un recorte original de una vida organizada estéticamente y de su cotidiano real. Frente a las artes mediadas, se reúne el acto estético en cuanto tal (representar) y el acto de recepción (asistir al espectácu-

¹⁷ París, L'Arche, 2002. El original alemán es de 1999. Presento en las siguientes páginas un breve resumen de sus argumentos y juicios.

¹⁸ Marshall MacLuhan, *La galaxia Gutenberg: génesis del «homo typographicus»*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1998.

lo), como acción real en un momento y un lugar determinados. Desde el comienzo de los 70 el teatro ha hecho uso de esta realidad, compartiendo la tendencia posmoderna a la autorreflexión y a la autotematización, pero como una problemática teatral concreta. Los rasgos posmodernos destacados por Lehmann en relación con el «teatro posdramático» son: ambigüedad, celebración del arte como ficción, celebración del teatro como proceso, discontinuidad, heterogeneidad, no-textualidad, pluralismo, variedad de códigos, subversión, multilocalización, perversión, el actor como sujeto y figura central, deformación, texto reducido a un material de base, desconstrucción, rechazo del autoritarismo y arcaísmo del texto, actuación a medio camino entre el drama y el teatro, antimimética y refracción a la interpretación. Con ellos se pierde definitivamente la validez del paradigma del drama en el teatro.

El nuevo texto de teatro deja de ser dramático, desplazando el paradigma tradicional europeo (imitación, acción, catarsis, primacía del texto, creación de ilusión) a otras formas teatrales ajenas, sobre todo orientales. Encuentra su punto de partida en la ruptura de las vanguardias históricas, y su sanción, en el impacto de los *media* a partir de los 70. Hay ya un intento de superación en el teatro épico, pero con limitaciones, como en el teatro del absurdo y la dimensión mítica y ritual de Artaud, hasta Wilson; más validez se halla en la dislocación del diálogo (Heiner Müller), el discurso polifónico (Handke) o el apóstrofe directo al público. Una característica esencial es la disposición de espacios de significación y sonoros abierta a toda suerte de usos, una disposición no atribuible a un solo organizador, muestra del abandono de la instancia de origen y la pluralización de instancias de emisión. En este marco tiene lugar una acción abstracta: frente a la fábula (aún brechtiana), la *performance* reemplaza a la acción mimética. La comprensión superadora del *logos* se transforma en un enigma insoluble, mientras se reivindica la representación visual (*opsis*), como dominio de lo accidental, de lo sensorial, de lo efímero. El teatro posdramático no es sólo independiente o superador del drama: es la eclosión de una potencialidad de la desintegración, del desmontaje y de la desconstrucción en el drama.

La condición de existencia del teatro posdramático es la fractura entre drama y teatro, que se desarrolló (en el cauce del ritual) antes de someterse a la razón. Parte del momento del gran teatro de finales del siglo XIX, prosigue en el despliegue de formas teatrales modernas en la vanguardia histórica y la neovanguardia de los años 50 y 60, para desembocar en las formas teatrales

posdramáticas a finales del xx. La crisis del drama y de sus elementos tiene lugar a partir de 1880, cuando este discurso ha alcanzado su más decantada expresión: forma textual del diálogo cargado de tensión y de consecuencias, sujeto humano expresado esencialmente en el diálogo interpersonal, la acción desarrollada en una presencia dramática absoluta. El resultado es una dramaturgia del yo, con un drama estático, hecho de pieza de conversación, o un drama lírico que lleva hasta las puertas del existencialismo. En ese punto se produce la separación del teatro de las raíces dramáticas y la aparición de nuevas formas textuales, sin narración y con una relación deformada con la realidad. Al hilo de la revolución artística de 1900 la crisis del drama se da en paralelo a la crisis del discurso teatral y sus formas tradicionales, con la consiguiente autonomía del teatro como forma artística independiente. Desde que el teatro comienza a reflexionar sobre sus potencialidades artísticas de expresión latentes en él, independientemente del texto a realizar, se entrega, como otras formas artísticas, a esa libertad difícil y arriesgada de la experimentación perpetua. La teatralización del teatro lleva a la liberación de su servidumbre respecto al drama, acelerada por el nacimiento del cine. Bajo la presión de los nuevos *media*, los más antiguos devienen autorreflexivos, y nuevas formas surgen de la descomposición de la totalidad de un género en sus elementos particulares.

Se puede llamar, según Lehmann, «reteatralización» a la concentración sobre la realidad teatral en perjuicio de la representación del mundo literario, manifiesta en el teatro de directores. Pero, aun alejándose del drama tradicional y con las exigencias de destrucción del texto, el teatro radical de la época no quería desvalorizarlo, sino salvarlo: se trataba de apartarlo de las convenciones y de protegerlo de elementos aleatorios, fútiles o destructivos de la «gran cocina» de los efectos teatrales, pues la tradición del texto escrito estaba antes amenazada por las convenciones polvorientas que por las formas radicales a las que se podía confrontar.

A finales de los 50 se sitúan, con la explosión del *pop* y la cultura juvenil, las reacciones del teatro del absurdo y el existencialista, con su proceso de confluencia. *Marat/Sade* marca un hito y recuerda, con su doble plano de teatralidad, que el teatro sigue siendo una imagen del mundo, en especial del sentimiento de ansiedad metafísica ante el absurdo de la condición humana. Entonces el teatro asume su carácter fragmentario, se aparta del criterio de unidad y de síntesis y se expone al riesgo de confiarse a impulsos parciales,

a microestructuras textuales para devenir una nueva práctica. El desplazamiento esencial de la obra (texto) al acontecimiento (actuación) fue determinante en la historia de la estética teatral. A partir de este punto cobra importancia el principio del «número», al modo del cabaret. Éste y las variedades viven del principio de la parábasis: el actor sale de su papel y apela directamente al público, a partir de la posibilidad de alusión a una realidad común de actores y espectadores. En otra vertiente se potencian distintas formas de desfocalización, con una equivalencia no jerárquica entre los elementos, la renuncia al tiempo teleológico y la preponderancia de una atmósfera sobre los desarrollos narrativos, en una concepción de poesía escénica integral. Se traslada el principio del continuo presente de Gertrude Stein, y se imponen los encadenamientos sintácticos y verbales al modo de la música minimalista, propios de una situación estática, pero con acentos nuevos en sus variaciones y bucles sutiles. El significante adquiere autonomía y se convierte en el elemento predominante de la práctica artística, al modo de la poesía impresionista. El teatro posdramático muestra menos una sucesión, un desarrollo de la fábula que un encadenamiento de estados interiores y exteriores. La categoría adecuada no es la acción, sino la situación, sin excluir una dinámica particular en el cuadro, con una dinámica escénica en oposición a la dramática. No es azar que muchos autores posdramáticos provengan del campo de las artes plásticas para un teatro de situaciones y de ensambles dinámicos. El teatro posdramático libera el momento formal y ostentatorio de la ceremonia y la valoriza en cuanto tal, como cualidad estética, desligada de toda referencia religiosa y cultural. La tendencia a la ceremonia conecta con el rechazo de la concepción clásica de un sujeto que reduce la corporalidad de sus acciones sólo a manifestaciones de sus intenciones mentales.

La estructura de la acción deja paso a la de la metamorfosis. Los signos teatrales posdramáticos, en la síntesis de Lehmann, son la síntesis destronada, las imágenes de sueño, la sinestesia, el *performance text*, la parataxis no jerárquica, la simultaneidad, el juego con la densidad de los signos en una dialéctica de la plétora y la privación (vacío, silencio, inacción), la *mise en musique*, la escenografía y la dramaturgia visual, el calor y la frialdad, la corporalidad, el «teatro concreto», la irrupción de lo real, el acontecimiento y la situación, el uso de la narración posépica, el poema escénico, la mezcla de artes, el ensayo escénico, el teatro cinematográfico, el hipernaturalismo, el

cool fun, la parodia, las citas y contracitas, el espacio repartido, el monólogo, el coro, la heterogeneidad, la importancia de la *performance*.

En las 312 páginas del crítico alemán brillan por su ausencia las referencias españolas (sólo una alusión de pasada a Romero Esteo y *La Fura dels Baus*), pero es evidente que, aun sin la intensidad detectada en el panorama europeo, muchos de los rasgos señalados se manifiestan en las formas renovadoras de nuestro teatro en el siglo xx y, en concreto, son las que conforman la teatralidad específica de Luis Riaza, lo que nos lo muestra de lleno inserto en el desarrollo de las corrientes teatrales contemporáneas más justamente valoradas, abierto a una visión de eso que llamamos «realidad» y a su expresión teatral que lo sitúa en la vanguardia más actual, al tiempo que en el gozne entre diferentes vectores encontrados: tradición y ruptura, teatro español y teatralidad europea, texto y representación, conflictos que son (frente a los convencionales conflictos dramáticos) uno de los ejes y de los valores distintivos de su teatro.

La teatralidad riacesca, en línea con lo señalado por Lehmann para la vanguardia occidental, tematiza su propia crisis. Así lo ha venido haciendo el teatro occidental a lo largo de todo el siglo xx, mostrando el agotamiento de la fórmula dramática y ensayando nuevos caminos. Así aparecen, entre otros, la crueldad mítica de Artaud, la narración épica de Brecht, el *huis clos* existencialista, el absurdo, la ceremonia, la *performance* o la metateatralidad, elementos todos ellos presentes en las piezas de Riaza. Si hay algo que las singulariza, además de su capacidad para reunir y hacer restallar teatralmente todas estas formas, es su propia cronología, pues desde los años 60 se desarrolla cuando todas estas formas pertenecen ya al pasado, según sanciona la irrefrenable velocidad de una posmodernidad que afirma el fin de la historia. En el último tercio del siglo xx el desarrollo de los *media* y la realidad virtual cuestionan la naturaleza misma del teatro, al tiempo que se reconoce como paradigma de la «sociedad del espectáculo», como ha subrayado Riaza al convertirlo en objeto de su disección crítica. Pero en su concreta escritura lo que nuestro autor reivindica son, justamente, los rasgos que, además de ser los relacionados de manera más estrecha con la naturaleza misma del teatro, son, por esta razón, los que mejor pueden dar una respuesta a la condición posmoderna, esto es, la inmediatez y solidez del contacto directo entre el actor y el público, la contingencia de la representación frente a los mecanismos de repetición, y la posibilidad misma del sentido o de un sentido.

Como señalaba Lehmann para el horizonte occidental, esta forma de «teatro posdramático» pasa en gran medida por la depauperación de los textos frente al espectáculo, con el papel del escritor reducido ante la omnipotencia del responsable de la puesta en escena, como si el teatro se entregara definitivamente a lo efímero, y su discurso, al puro acto destinado a la desaparición y a la muerte. La propuesta de Riaza se sitúa en el extremo de este arco, justo en ese punto en que, al plegarse sobre sí mismo, casi hace juntarse los polos opuestos, neutralizándolos. Los efectos «posdramáticos» sobre el texto no se dan en Riaza por disminución de éste, sino por desbordamiento: la acumulación de retóricas y niveles discursivos, de efectos de sonido y planos de significación, de citas y citas de citas dan como resultado un lenguaje recargado, de apariencia barroca, pero que es en realidad una más de las manifestación de su sobreteatralización, una forma de metateatro que no es sólo una reflexión y una crítica sobre sí mismo, sino una explotación de sus recursos al máximo nivel, con el resultado «posdramático» de modificar el tradicional esquema de relaciones entre texto y espectáculo. Porque, pese a sus palabras sobre la importancia del director de escena, Riaza no renuncia a su propio montaje, y sus textos hacen aflorar (no sólo en la inmediatez de las acotaciones e indicaciones escenotécnicas) las claves de una teatralidad: un ritmo, un ambiente, una tonalidad, una concepción del espacio y el tiempo, es decir, todo aquello que trasforma la literatura en carne de escenario, pero, en su caso, sin renunciar tampoco a una dimensión literaria fuerte, como clave de su teatralidad específica.

Este teatro propone así la resolución de la gran paradoja del autor posmoderno o posdramático: la necesidad de dar cuenta desde el texto (el objeto de su escritura) del desplazamiento, desvaloración y aun desaparición del propio texto. Puede que ésta sea en definitiva la raíz última en la que se fragua el conjunto de rasgos definitorios de la escritura y la teatralidad de Riaza: i) el desplazamiento del drama por la ceremonia, como marca antinaturalista y como estructura de composición; ii) la potenciación del acto performativo de la puesta en escena hasta convertirlo en argumento y tema de sus piezas, en la que las antiguas *dramatis personae* se adelgazan hasta convertirse en actores, signos no marcados más que por su virtualidad para adoptar distintas marcas, es decir, distintas máscaras, hilo de continuidad desde el título de una de sus piezas iniciales hasta su omnipresencia en la constitución escenográfica del «espacio vacío» de sus últimos textos; iii) una

teatralidad desbordante, construida no sólo por la multiplicación de los niveles de actuación y fingimiento de los personajes y sus máscaras, con el consiguiente «manierismo» estilístico, sino sobre todo por el descubrimiento del núcleo último de la presunta realidad, donde sólo volvemos a encontrarnos con los venenos del teatro; iv) la desintegración de las fronteras genéricas y sus reglas de composición a partir de una estética de lo grotesco, donde los rasgos se funden y se confunden, se subrayan y se invierten, como en un potente crisol de donde surge un producto decantado, con elementos de todos los géneros, pero sin identificarse con ninguno; y v) un estilo, en fin, que se caracteriza, tanto en el plano estrictamente lingüístico como en el más general, por lo que pudiéramos llamar pedantemente «intertextualidad», siempre se ha definido como «parodia» y el propio autor trata como un auténtico «pastiche». Mucho se podría decir de este aspecto en el plano de la mera cita literaria como trufa continua en el habla de los personajes y las fórmulas de sus discursos ceremoniales; mucho más se podría profundizar en la relación de este recurso con una esencial teatralidad donde la máscara funciona porque exhibe su naturaleza de tal mientras cumple la función de encubrir un rostro o un vacío, tal como opera la cita o la referencia a textos anteriores, clave en la caracterización de unas figuras sin rostro, que deben adquirirlo en el guardarropa constituido en los últimos textos riacescos en el único objeto escénico, o en el repertorio de citas canónicas, que el propio autor ofrece a los lectores en los márgenes del texto, como su propio guardarropa literario; sin embargo, a mi juicio donde esta consideración puede dar todo su rendimiento es en lo relativo a la caracterización del teatro de Riaza como un verdadero *collage* no sólo de las tendencias escénicas mayores en el panorama occidental del último siglo, sino, de manera específica, de los textos más relevantes en ese horizonte, pero sin olvidar con ello las obras mayores de una tradición que pasa por hitos tan señeros como Shakespeare o Sófocles, pero también Faulkner, Chejov y Dante, entre otros. Al modo de una polifonía hecha de ecos, el teatro de Riaza es proyección y registro del apogeo y crisis de una tradición, y, al tiempo, una de las manifestaciones más singulares y personales del escenario resultante.

BIBLIOGRAFÍA

TEATRO

Obras publicadas (por orden de aparición)

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

Drama de la dama que lava entre las blancas llamas, en *Primer Acto*, 172 (1974), pp. 12-33. [Forma serie con el *Libro de los anillos infernales*, poesía.]

El desván de los machos y el sótano de las hembras, en *Pipirijaina* (1974).

Retrato de Dama con perrito, prólogo de Francisco Nieva, Madrid, Fundamentos, 1976; reeditada con ligeros retoques en Madrid, Vox, 1980, con prólogo del autor (Premio «El espectador y la crítica» 1979, tras su estreno por el CDN con dirección de Miguel Narros). Traducciones al francés y al búlgaro.

El desván de los machos y el sótanos de las hembras. El palacio de los monos, ed. Alberto Castilla y el autor, Madrid, Cátedra, 1978 (reeditado).

El Fernando, por un colectivo de autores dirigido por César Oliva, Universidad de Murcia, 1978.

Medea es un buen chico, en *Pipirijaina*, 18 (1981). Traducciones al francés, al italiano y al portugués.

Antígona... ¡cerda!, en *Estreno*, VIII, 1 (1982), pp. 11-17.

Antígona... ¡cerda! Mazurka. Epílogo, pról. Domingo Miras, Madrid, La

- Avispa, 1983. *Antígona y Epílogo*, traducción al francés; *Mazurka*, traducción al francés y al alemán.
- Los perros*, ed. José Antonio Aliaga, Universidad de Murcia, 1986 (Premio «Lazarillo» 1980).
- El buque*, en *Premio Valladolid de Teatro Breve 1988*, con *Reloj*, de Rodrigo García, Caja de Ahorros Provincial de Valladolid, 1989.
- Revolución de trapo*, ed. Ángel González de la Aleja, Manzanares, Alcázar de San Juan, 1990. Traducción al francés.
- La ficha negra o Rien ne va plus*, en *Teatro breve. VI Certamen Literario. 1989*, Ayuntamiento de Santurce, 1990. [Reunida con *El buque* en la pieza titulada *Díptico de «Madame la Mort»*.]
- Tríptico para teatro (Retrato de niño muerto. La emperatriz de los helados. La noche de los cerdos)*, prólogos de Pedro Ruiz Pérez, el autor e Ignacio Arellano, Madrid, La Avispa, 1990.
- Los Edipos o Ese maldito hedor*, en *Art Teatral* (1991), pp. 63-68.
- Dioses, reyes, perros y estampas*, en *Premio teatro breve 1994*, con *Amanecer en Orán*, de Ignasi García Barba, Valladolid, Caja España, 1996.
- Las máscaras*, prólogo del autor, Diputación de Málaga, 1997 (Premio «Enrique Llovet», 1990).
- Danzón de perras*, prólogo del autor, Madrid, Fundación Autor, 1998.
- Calcetines, máscaras, pelucas y paraguas*, prólogo del autor, epílogo de Pedro Ruiz Pérez, Madrid, Comunidad de Madrid-Asociación de Autores de Teatro, 1998.
- Bonsáis, estatuas y cadáveres*, con textos del autor, Pedro Ruiz Pérez y Luis Vera, en *Exilios*, 4-5 (2000), pp. 109-120.

TEXTOS INÉDITOS

- El caballo dentro de la muralla*, 1954.
- Los muñecos*, 1965.
- Las jaulas*, 1968.
- Los círculos*, 1970.
- Los mirones*, 1970.
- Edipo café*, 1991.
- Retrato de Gran Almirante con perros*, 1992.

Catedral.

El fuego de los dioses o Las Prometeas de debajo de la cama.

Los pies, 1994.

Tríptico de la sustitución (Reyes, perros y recordatorios. Miosotis, guisantitos y rositas. Perdicitas, gamuzas y leonazos), 1994.

Judith, 1999.

Epitafio.

Testamento.

La caverne de Ali-Papá.

La recepción, 2002.

Rasputín y el resto del reparto o Semianfitrión cuarentaytantos, 2003.

Los muñecos y los muertos o La ratonera 2004, 2004.

La Malhuele o Más máscaras, 2005.

Teatro breve: *Asesinatos sin asesinos.*

Esqueleto exquisito.

Cinco piezas concisas.

La Nada

Tres jóvenes.

POESÍA

Libros editados o premiados

Como la araña, como la anaconda (1963), Premio Guipúzcoa, 1966.

Libro de cuentos (1965), Premio Vizcaya, 1969.

Libro de los anillos infernales o de las metamorfosis léidicas (1970; Premio Alcalá de Henares, 1980), Ayuntamiento de Alcalá de Henares, 1981.

ALGUNOS INÉDITOS

La jaula de los monos, 1966.

Perros muertos y otros poemas, 1980.

Poemas bifrontes, 1981.

Bichario, 1990.

El medio centenar y una ciudades.
Viaje, 1992.
Medio centenar de exorcismos, 1992.
Libro del Requiem.
Poemas para nadie, 2002.
Poemas para ella, 2003.
Doble tumba, 2005.
Cahierito mítico, 2006.

NARRATIVA

Premios y publicaciones

«Antenoche», Premio Café Santos (Murcia).
«Un billete de dolar», Premio Casa de España en París (1981).
«La verdad», Premio Ciudad de San Sebastián.
«Maleficio», Premio Colegio Mayor Santa Teresa.
«Cinco francos de humo», en *Manifiesto español o una antología de narradores*, Marte, 1973.

ALGUNOS INÉDITOS

Siete historias contadas por un idiota.
Un ratonil relato y otros cuatro relatos sin ratones.
Media docena de historias.
Allí, 1996.

COMPOSICIONES INTERGENÉRICAS

Copón.
Isla.
Trío.
Siglo.
Pentaconflictorio.

PRÓLOGOS, CONFERENCIAS Y ENSAYOS

- «Pequeño paseo ante el retrato de una dama y sus perritos resplandecientes», en *Retrato de Dama con perrito*, Madrid, Fundamentos, 1976.
- «Prólogo sobre casi todo lo divino (y lo humano...)», en *El desván de los machos y el sótano de las hembras. El palacio de los monos*, Madrid, Cátedra, 1978, pp. 35-117.
- «Glosa, por parte del autor, de la presente comedia con sus paréntesis casi autobiográficos», en *Retrato de Dama con perrito*, Madrid, Vox, 1980, pp. 5-10.
- «Epílogo tras el epílogo», en *Antígona... ¡cerda! Mazurka. Epílogo*, Madrid, La Avispa, 1983, pp. 18-33.
- «Las metamorfosis de Robinson. Los tres naufragos», *Pipirijaina*, 24 (1983), pp. 22-24.
- «Prólogo a *La emperatriz de los helados*», en *Tríptico para teatro*, Madrid, La Avispa, 1990, pp. 203-215, pp. 129-148.
- «Nota prolija sobre las islas desiertas y el naufragio y los monos que las habitan», 1990.
- «Notas sobre mitos, antimitos y otras escapatorias por los Cerros de Úbeda (minicrítica de la razón mentirosa)»
- «Prefacio» a *Las máscaras*, Diputación de Málaga, 1997, pp. 11-47.
- «Sobre *Danzón de perras*», en *Danzón de perras*, Madrid, Fundación Autor, 1998, pp. 7-17.
- «Prologuejo prolijo (en el que se habla, sobre todo, de ELLA)», en *Calcetines, máscaras, pelucas y paraguas*, Madrid, Comunidad de Madrid-Asociación de Autores de Teatro, 1998, pp. 3-11.
- «El muy respetable público».
- «Charla dada en un teatro de Burgos delante de media docena de personas, con motivo del Día Mundial del Teatro de 1997», *Exilios*, 4-5 (2000), pp. 99-107.
- «Riaza y las vanguardias», en *Teatro y antiteatro. La vanguardias del drama experimental*, ed. Salvador Montesa, Universidad de Málaga, 2002, pp. 185-197.

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA SOBRE LUIS RIAZA

- ALIAGA, José Antonio, «Visión escénica de *Los perros*» y «Notas bibliográficas de Luis Rianza», en *Los perros*, Universidad de Murcia, 1986, pp. 7-19.
- ÁLVARO, Francisco, «*Retrato de Dama con perrito*», en *El espectador y la crítica*, Madrid, Escélicer / Prensa Española, 1979.
- ARAGONÉS, Juan Emilio, «Luis Rianza, de la marginación al podio», *La Estafeta Literaria*, 17-IV-1979.
- ARCAS, Andrés, «Luis Rianza, un teatro que no veíamos», *Cuadernos de Cultura*, 11, abril de 1979.
- ARELLANO, Ignacio, «*Retrato de Dama con perrito*, de Luis Rianza», *Segismundo*, 39-40 (1984), pp. 247-288.
- «Libro de cuentos de Luis Rianza o un nuevo retablo de las maravillas», en *Tríptico para teatro*, Madrid, La Avispa, 1990, pp. 203-215.
- BARDÓN, S. Luis, «Luis Rianza, cuando el poder se sirve del arte», *Cultura*, marzo de 1979.
- BILBATÚA, Miguel, «En torno a la dramaturgia española actual», en RIAZA, HORMIGÓN, NIEVA, *Representación del Tenorio a cargo del carro de las meretrices ambulantes / Judith y Holofernes / Teatro furioso*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1973, pp. 5-23.
- «Rianza, entre el realismo y el imposibilismo», *Pipirijaina* (mayo de 1974).
- BOYM, Svetlana, «Los modelos y los copiadorees en *Retrato de Dama con perrito*, de Luis Rianza», *Estreno*, X (1984).
- BRIDGES, Christina, *Rito, teatro y poder en la obra teatral de Luis Rianza* (Doctoral Dissertation), Vanderbilt University, 1992.
- CASTILLA, Alberto, «Introducción» a *El desván de los machos y el sótano de las hembras. El palacio de los monos*, Madrid, Cátedra, 1978, pp. 11-34.
- CAZORLA, Hazel, «La invención de la libertad o el triunfo de la imaginación en el teatro de Luis Rianza», *Pipirijaina*, 18 (1981), pp. 11-25.
- «The duality of power in the teatre of Luis Rianza», *Modern Drama* (1981).
- «La indestructibilidad de Antígona en una obra de Luis Rianza: *Antígona... ¡cerda!*», *Estreno*, VIII, 1 (1982), pp. 9-10.
- Reseña de *Tríptico sobre teatro*, en *Estreno*, 18,2 (1992), p. 46.

- «The ritual theater of Luis Riaza and Jean Genet», *Letras peninsulares*, VI,2-3 (1993-94).
- DÁVALOS MESEGUER, Juana María, *Semiología del teatro de Luis Riaza* (tesis doctoral), Universidad de Murcia, 1984.
- EGGER, Carole, tesis doctoral sobre *Retrato de Dama con Perrito*, Université de Marseille, 1999.
- «Luis Riaza, *Retrato de Dama con perrito*», en AMO SÁNCHEZ, A, M. MARTÍNEZ-THOMAS, C. EGGER y A. SURBEZY, *Le théâtre contemporain espagnol. Approche méthodique et analyses de textes*, Presses Universitaires de Rennes, 2005, pp. 119-128.
- FERNÁNDEZ TORRES, Alberto, «*Retrato de Dama con perrito* de Luis Riaza», *Ínsula*, 390 (mayo de 1979).
- «Ceremonias del poder y de la muerte (*Retrato de Dama con perrito* de Luis Riaza en el CDN)», *Pipirijaina*, 10 (1979).
- FRANCO, Andrés, «Apuntes sobre el Nuevo Teatro Español», *Ínsula*, 323 (1973).
- GARCÍA PINTADO, Ángel, «El Dante-Riaza entre el más acá y el más allá», *Primer Acto*, 172 (1974), pp. 8-11.
- GOLOPENTIA, Sanda y Monique MARTÍNEZ-THOMAS, «Luis Riaza, le didascale négociateur», en *Voir les didascalies*, París, Cahiers Ibériques, 1994.
- GONZÁLEZ DE LA ALEJA, Ángel, «Aproximación, notas y sugerencias varias en torno a la vida y obra de Luis Riaza...», en *Revolución de trapo*, Alcázar de San Juan, Valldum, 1990, pp. 3-19.
- GOÑI, Joaquín de, «Al grano» (entrevista), *Gaceta del Norte*, 27-XI-1971, p. 36.
- HALSEY, Martha T. y Phillis ZATLIN, *The contemporary Spanish theater*, University Press of America, 1982.
- HERRERO, Fernando, «Valladolid, un preestreno de Luis Riaza», *Primer Acto*, 179-181 (1975).
- LÓPEZ MOZO, Jerónimo, «La constante evolución de Riaza», *El Público*, mayo de 1991.
- MARTÍN INIESTA, Fernando, «Luis Riaza: Premio Vizcaya de Poesía», Madrid, 2-XI-1971.
- «El teatro de Luis Riaza», *El Socialista*, marzo de 1978.

- MIRALLES, Alberto, «Encuesta a los que no estrenan: Domingo Miras, Alfonso Sastre, Ramón Gil Novales, Manuel Martínez Mediero y Luis Riaza (y 2)», *Pipirijaina*, 8-9 (1978).
- MIRAS, Domingo, «Riaza y la sustitución», en *Antígona... ¡cerda! Mazurka. Epílogo*, Madrid, La Avispa, 1983.
- MONLEÓN, José, «Teatro español: Riaza, Hormigón, Nieva», *Triunfo*, 8-VI-1974.
- NIEVA, Francisco, «Luis Riaza o la subjetividad heroica», en *Retrato de Dama con perrito*, Madrid, Fundamentos, 1976, pp. 7-13.
- OLIVA, César, *El teatro español desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1989.
- PACO SERRANO, Diana de, «Nuevos procedimientos de recreación de la tradición clásica en *Calcetines, máscaras, pelucas y paraguas*, de Luis Riaza», *Estudios Clásicos*, 124 (2003), pp. 71-92
- PÉREZ PINEDA, Federico, «Técnicas metadramáticas en *Retrato de Dama con perrito*», *Hispanofila*, 33 (1990).
- PODOL, Peter L., «Ritual and Ceremony in Luis Riaza's theatre of the grotesque», *Estreno*, VIII, 1 (1982), pp. 7-8.
- QUINTANA, Juan Antonio, «Comentario al monólogo de Don en *El desván de los machos y el sótano de las hembras*», *23 monólogos para ejercicios*, Madrid, La Avispa, 1984.
- RAGUÉ ARIAS, M.^a José, «Luis Riaza, la tragedia y su sustitución», en *Los personajes femeninos en la tragedia griega* (Tesis Doctoral), Universidad de Barcelona, 1986.
- «Luis Riaza. Teatro de sustitución», *El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy)*, Barcelona, Ariel, 1996, pp. 63-66.
- RAMOS, Alicia, «Luis Riaza: el dramaturgo y su obra», *Estreno*, VIII, 1 (1982), pp. 18-21; y en *Literatura y confesión*, Arame, 1982.
- ROMERO ESTEO, Miguel, «Luis Riaza, clavándole a la historia el cuchillo pérfidamente en mitad del corazón», *Nuevo Diario*, CCLII,5 (1974).
- RUIZ PÉREZ, Pedro, *La obra dramática de Luis Riaza* (Memoria de Licenciatura), Universidad de Córdoba, 1983.
- «Las ceremonias del poder en el teatro de Luis Riaza», *Alfinge*, 3 (1985), pp. 157-168.
- «Teatro y metateatro en la dramaturgia de Luis Riaza», *Anales de Literatura Española*, 5 (1986-87), pp. 479-494.

- «Variantes textuales en *Los perros*. Texto y representación en el “Nuevo Teatro Español”», *Notas y Estudios Filológicos*, 4 (1986-87), pp. 77-106.
- «*Retrato de niño muerto* en el teatro de L. Riaza», en *Tríptico para teatro*, Madrid, La Avispa, 1990, pp. 9-22.
- «El drama del terrorismo en *La emperatriz de los helados* de Luis Riaza», *Revista de Literatura*, 116 (1996), pp. 451-476.
- «En la raíz del grito y la violencia. Epílogo», a *Calcetines, máscaras, pelucas y paraguas*, Madrid, Comunidad de Madrid/Asociación de Autores de Teatro, 1998, pp. 83-96.
- «La muerte y el teatro. Sobre la escritura reciente de Luis Riaza» y «Noticia de Luis Riaza», *Exilios*, 4-5 (octubre 2000), pp. 121-127 y 129-131.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1975, pp. 553-555.
- «Evolución del texto dramático contemporáneo: tres paradigmas», en *Boletín de la Fundación Juan March*, 191 (junio-julio de 1989), pp. 3-16.
- SUÁREZ GARCÍA, José Luis, «Sobre el teatro de Luis Riaza. Recuerdos clásicos en *El desván de los machos y el sótano de las hembras*», *Anales de Literatura Española*, 9 (1993).
- TORRES, Juan Antonio, «Un teatro que libera el lenguaje», *Cupey* (Universidad de Río Piedras), 1987.
- WELLWARTH, George E., *Spanish Underground Drama*, Madrid, Villalar, 1978, p. 233.
- ZATLIN BORIN, Phillis, «Theatre in Madrid: The difficult transition to democracy», *Theatre Journal* (California State University), 1980.

P. R. P.

A Lola
(1928–2006)

