

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
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

MEDEA ES UN BUEN CHICO

HISTORIAS DE INFIDELIDADES: REPRESENTACIÓN, PODER Y EROTISMO

ÓSCAR CORNAGO

Instituto de la Lengua Española-CSIC (Madrid)

Medea es un buen chico se construye sobre una sucesión de transgresiones desplegadas a modo de representación; en primer lugar, ya desde el mismo título, se apunta la tergiversación del mito griego: Medea queda convertida en un hombre. El mito es la palabra heredada, el relato fijo al que se acude para explicar el presente; modificarlo supone una actitud de enfrentamiento contra el poder (de la cultura) que llega del pasado. Es fácil observar que el tema del poder se encuentra en el centro del teatro de Riaza; tanto la trama como el plano simbólico o la disposición espacial giran en torno a este tema, como a menudo ha apuntado la crítica. Sin embargo, en su teatro la reflexión sobre el poder arranca desde más abajo, desde el propio hecho de la representación. El juego de la representación tiene mucho que ver con un mecanismo de ordenación, jerarquización y poder, pero también de erotismo. A diferencia de la lectura, que implica un proceso más abstracto e intelectual, el teatro despliega un poderoso componente erótico que puede y debe ejercer un atractivo en quien lo mira; por eso el teatro no sólo se oye, sino que se ve y se siente con todo el cuerpo, y por eso también a lo largo de los siglos numerosas formas de teatro han sido consideradas licenciosas, justamente por su componente físico y *convivial* (Dubatti 2003), por la necesidad de juntar a unas personas en un mismo espacio para hacer *algo*, unos para mirar y otros para mostrar(se). Asimismo, también desde el título esta obra resalta un componente erótico a través de ese juego de cruce de géneros.

En lo que tiene de inmediata presencia física, potenciada a través del erotismo, se apoya una de las armas por excelencia de oposición y crítica que puede llegar a desplegar el teatro, y de ello hace buen uso Luis Riaza. La

escena es un espacio claramente delimitado, donde se mueven unos cuerpos frente a unas personas que miran; convertir este planteamiento en un campo de tensiones físicas, emocionales e intelectuales, es el reto que plantea la producción dramática de este autor, que conoce en los años setenta su época de madurez. La génesis de su poética y los conflictos tanto formales como temáticos con los que nos enfrenta emanan directamente de este período de radicalismos políticos y estéticos, en el que la sociedad capitalista y el libre mercado mostró su rostro definitivo, con el que iba a brillar en décadas futuras; entonces más que nunca se revela el juego social y económico como una estructura de poder y jerarquías, cuyos elementos podían llegar a ser intercambiables; también entonces, o mejor dicho, unos años antes se hace más visible el placer como un principio de transgresión social. A comienzos de esa década escribe Barthes (1973) aquel ensayo tan citado posteriormente, *El placer del texto*; en él reivindica la condición material, casi física y performativa, para una escritura que ya no quería ser solamente texto fijo e inmóvil, sino también pasión y gozo, ruptura puesta en acto de los límites institucionales y el orden consensuado sobre el que se apoya cualquier forma de poder. Con más legitimidad podríamos hablar del *placer de la representación*, el placer de algo que se está haciendo al mismo tiempo que se muestra, que se comunica a un público vivo, presente ahí mismo, y que no existe sino como proceso de construcción, como quería Barthes la escritura, escritura en este caso del propio cuerpo, expuesto y en constante transformación; ahí hemos de buscar también su capacidad última de oposición a todo ejercicio de poder, en ese *estar-representándose*, en un movimiento continuado que pasa de una a otra escena, que demuele y (con)funde identidades para volver a levantarlas, que atraviesa normas y convenciones para fijar otras que también van a dejar de ser, efímeras como todo lo escénico. Se trata ciertamente de una visión del mundo y el arte marcada por ese *barroquismo* compartido por algunos de los autores más destacados del teatro español y, en términos más generales, de la modernidad artística y literaria del siglo xx.

La representación, el poder y el erotismo son tres elementos que tienen algo en común; cada una de estas instancias reenvía a la otra: el poder mira a la representación como un medio necesario para imponerse, mientras que la representación busca realizarse a través de la seducción de quien la mira, para *a-poderarse* así de su voluntad. El teatro de Riaza crece desde esta triple confluencia, aunque puestas en escena de tal modo que cada una desvela

los secretos de la otra, el vacío final sobre el que se construye; en esto radica su fuerza teatral. Al mismo tiempo estos campos precisan de ciertas fidelidades tanto como temen su contrario, la traición, porque saben que ésta acabaría con la pervivencia del mecanismo, sacrificándolo a un único instante de infidelidad, que lo potenciaría sin embargo al extremo: la representación, el poder y el erotismo brillando al máximo en un acto de traición, antes de disolverse en la fugacidad del tiempo, tras el clímax (escénico) al que se ha sacrificado todo. Por ello las representaciones siempre han exigido algún tipo de fidelidad, ya sea al primer actor, al autor, al texto o al director, y en última instancia a sí misma, a la propia representación como algo que hay que llevar adelante, de manera unitaria o lógica; por su parte, el poder exige fidelidad al que manda y ordena (la representación); y el erotismo, en cierto modo, apunta a una suerte de fidelidad por parte del *otro*. Ahora bien, tanto la representación como el poder y el erotismo saben que la ruptura de esta fidelidad sacrificaría efectivamente la supervivencia de la estructura, pero reconocen en ese acto de infidelidad su potenciación última en lo efímero de un instante. La fidelidad es consustancial a la jerarquización sobre la que se construyen estos tres campos; la traición, por el contrario, es la posibilidad de poner de manifiesto la falsedad que sostiene estas estructuras, la amenaza de hacerlo todo visible como artificios huecos, como mecanismos contruidos sobre un vacío de elementos intercambiables, como explica Baudrillard refiriéndose a cualquier acto de seducción, tanto erótica como social; el propio capitalismo como un brillante espectáculo de luces de neón construido a partir de un límite más allá del cual sólo queda el vacío, que nos atrae más cuanto menos lo conocemos. Entre una y otra fuerza, entre la necesidad institucional de fidelidad y su posible ruptura se crea un campo de tensiones que hace que las estructuras sociales y artísticas se mantengan en movimiento, en constante evolución tratando de perseguir el equilibrio, modificándose al tiempo que se representan. Por esa necesidad de renovación y supervivencia, el teatro moderno, por ejemplo, se rebeló contra la dictadura de autores y luego también de directores; el poder es atacado desde la insumisión, que a su vez dará lugar a un nuevo poder; y el erotismo termina exigiendo infidelidad a la pareja o a las convenciones morales, en suma, la superación de los límites para seguir funcionando, rupturas que posteriormente marcarán nuevas fronteras.

El mito de Medea es también una historia de infidelidades: Medea abandona sus oscuros orígenes, sus tierras remotas y gentes primitivas, para seguir a Jasón, que a su vez termina desertando de ese mundo de oscuridades, placeres prohibidos y poderes mágicos, para alinearse en las filas del poder oficial, al casarse con la hija de un Rey. La obra de Riaza retoma este juego de infidelidades desde dos personajes, Medea y su Nodriza, encarnadas por dos actores que representan a éstos y al resto de los personajes en un continuo pasar de unas a otras identidades, de unas a otras escenas. Este estado escénico de fluidez describe una misma historia abierta en un ilimitado abanico de posibilidades, de «anoserqués» que multiplican las posibles historias de infidelidades, hasta terminar haciendo visible a cada uno de los personajes como imágenes especulares, figuras intercambiables de un mismo juego (de la representación y del poder), variaciones de un mismo *yo* multiplicado por la fuerza del deseo y la imaginación. Finalmente, en el centro de la representación, Medea y su Nodriza son presentados también como imágenes especulares la una de la otra: la Nodriza como la *otra* de Medea, así como sus respectivos espacios: la Estancia de la Señora queda copiada, como si de un doble se tratara, en los espacios del Servicio, que son también el camarín de los teatros y las máscaras, los sótanos secretos, como se dice en la obra, de todo el edificio de la representación. Este juego de encadenamientos ilusorios se proyecta más allá del ámbito cerrado de la obra: Medea se revela también como el *otro* del Autor, que trata de guiar los hilos de la representación. Este juego de tergiversaciones termina ofreciéndose al espectador como una imagen de su propio mundo (de representaciones y poderes) también ilusorio, una invitación a ser él también el *otro* de sí mismo, ficción y realidad al mismo tiempo. Su realidad social y sexual queda en todo caso e inevitablemente reflejada en la obra como representación y juego, verdad y mentira a la vez.

La posibilidad de la traición se manifiesta como una amenaza constante en la obra: la traición al texto escrito, a los «sacrosantos textos», potestad de esa doble instancia Medea-Autor(idad), que deben ser cuidadosamente representados, la traición por tanto a la propia representación, que se trata de llevar adelante a toda costa, y la traición finalmente al contenido del mito, porque, al cabo de todo, además *Medea es un buen chico*. En lo más hondo de esa «larga noche de Medea», que es la noche de las representaciones y el deseo; en el corazón de la realidad última de Medea, se instala, de esta suerte, la posibilidad del engaño, de la traición como subversión de lo que *debería*

ser. Por ello, cuando la Nodriza es acusada por Medea de equivocarse, ella le replica: «Es posible... También me pagan por equivocarme».

La obra se construye a partir de la inminencia de algo que está a punto de ocurrir y se aproxima cada vez más: la llegada del Señor, de la Amante o de su padre, el Rey, la culminación del acto (sexual) o de la venganza, el momento del crimen, la transgresión última y el fin del rito (de la representación), anticipada por la Nodriza, que amenaza con abandonar el juego porque su jornada de trabajo ha terminado. Son tiempos de espera, de cuidadosa preparación (escénica) para el momento final, en los que la Nodriza disfraza a la Señora, la maquilla y la viste con cada una de las prendas, que deben ejercer un medido efecto en el Señor o en su Amante, en última instancia, en el espectador. La mayor parte de la obra crece desde estos tiempos intermedios, procesuales, donde todo se está construyendo a la vista del público; por ello, se potencia la teatralidad, pero también el deseo, introducido de forma subrepticia para desbaratarlo todo en cualquier momento; por eso Medea debe estar alerta, frenando las desviaciones de la Nodriza, para que la representación siga hacia delante de modo correcto: «¡Aparta tus hocicos de mí! ¡Me llenas de ambigüedades!». Pero el espacio crece de manera fatal como escenario de ambigüedades, traiciones y deseos que amenazan el sentido de la representación. Es este tiempo de dilaciones de lo esperado, sobre el que se dibuja la posibilidad del sexo nefando y la traición, incluso a la propia representación, el que potencia la imaginación erótica y el deseo físico, alentado ante la inminencia de ese *algo* cuya potencia está ligada más a lo ilusorio, a lo falso y el simulacro, que a lo real, puesto que esto último terminaría de poner de manifiesto la imposibilidad de la representación central, de la ansiada llegada de Jasón. En torno a él gira la representación; es lo que tendría que dar sentido a todo lo que se está escenificando; pero Medea termina confesando mientras golpea desconsolada con ambos puños la espalda de la Nodriza, desvelada ya como «cómica asquerosa», en la escena final: «Si al menos existieras tú, Jasón...». Sobre la constatación del vacío adquiere el juego de la representación todo su brillo como mecanismo de poder y seducción girando sobre la nada, movido únicamente por la potencia de lo falso, cargada, eso sí, de deseo, de un deseo que implica también una fuerza de liberación sobre convenciones, jerarquías y normas.

Si pasamos ahora a considerar la obra desde el imaginario escénico del que nace y en el que finalmente, como todo texto dramático, desea diluirse,

habremos de considerar nuevamente esa potente dimensión física y performativa sobre la que se construye. Transformar las potencialidades dramáticas de este texto, sus líneas de deseo y ruptura, de fuerza crítica y estética, en términos escénicos obligaría –al menos ésta sería una de las opciones para su levantamiento en forma de espectáculo– a construir (y no *re*-construir) un universo esencialmente físico, un espacio cerrado, aspecto en el que insiste la obra, atravesado por deseos eróticos que han de adquirir la suficiente fuerza para convertir este ejercicio de creación en un espacio de gozo (ahora no ya de la escritura, como quería Barthes, sino de la representación como actuación antes que interpretación), y así proyectar su fuerza crítica a un plano social y político más amplio, sin por ello traicionar su fundamental esencia física y estética. En 1984 el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas encargó a Luis Vera, el director que posiblemente se haya ocupado más de la obra de Riaza, el montaje de *Medea es un buen chico*, que fue estrenada en una recién inaugurada Sala de Columnas del Círculo de Bellas Artes, interpretada por Jorge de Juan y Walter Vidarte. Por problemas coyunturales el tiempo de ensayos fue reducido y los resultados no alcanzaron los objetivos esperables. Crear físicamente un mundo para esta obra, hacerlo creíble desde la inmediatez de unos cuerpos y un espacio, como para toda obra construida desde una complejidad de líneas de deseo y actuación, es un reto al que invita el propio texto, pero que presenta sin duda una alta dificultad.

La obra del director argentino Ricardo Bartís ofrece interesantes similitudes con ciertas líneas dramáticas características del teatro español, atravesadas por ese expresionismo barroco que a veces se ha podido calificar de esperpéntico de manera un tanto reductora, y dentro del cual podemos situar la obra de Riaza. Bartís ha llevado a la escena los mundos dramáticos y literarios de autores clásicos de la cultura argentina y universal, como Shakespeare y Beckett, Roberto Arlt o Florencio Sánchez, dramaturgo argentino contemporáneo de Valle-Inclán, así como mitos clásicos, como el de Don Juan, recreado en *Donde más duele* a partir de fragmentos de algunas de sus muchas versiones, una obra con la que podríamos comparar algunos trabajos de Riaza (Cornago 2005a). El reto es siempre el mismo: transformar un mundo literario en una verdad escénica, es decir, física y espacial, que adquiera la suficiente verosimilitud como para llegar a cuestionar las verdades subjetivas y políticas desde la que debe nacer toda representación que se

arrogue algún tipo de actualidad frente a un espectador de hoy. El texto de Riaza nos habla de este mismo conflicto: el relato de Medea queda convertido en un mito del que se extraen fragmentos, personajes y acciones que se tratan de levantar nuevamente, de darles vida, de hacer de nuevo realidad; sin embargo, todo queda inevitablemente reducido a un juego (escénico), a puro teatro, representaciones, gestualidad, entonaciones impostadas, máscaras, dibujos, muñecos... —«Aquí sólo existe bisutería literaria. Impostura y simulacro todo...»—, cuya única verdad es el cuerpo de esos dos actores tratando desesperadamente de proyectarse más allá de ellos mismos; son las potencias de lo falso desvelando otra realidad anterior, la realidad del propio juego (de la vida) como forma de resistencia contra cualquier tipo de poder que trata de fijarla inmóvil en una trama que ha de repetirse de forma fatal (Cornago 2005b). Por eso Medea decide enfrentar a su rival, la amante que terminará arrebatándole a Jasón, con su propio cuerpo desnudo —«¡Que conozca la carne que la ha de vencer!»—, aunque entonces es la Nodriz la que teme por la pervivencia de todo el juego al descubrir ésta directamente el secreto último (sexual) que esconde el mito (de la representación), la verdad oscura que rodea el pasado innombrable de Jasón: «¡Tapaos, señora! ¡Descubris a la intrusa la otra cara de nuestro secreto!».

La verdad de todo esto no radica ya en el mito, con todo lo que éste nos dice acerca del mundo actual, del deseo y el poder, de la traición y los orígenes, sino que se da un paso atrás; todo queda iluminado desde los bastidores. Por eso su ser último descansa ahora no en la representación como resultado, sino en el acto, convertido en deseo (de representación), en los intentos por levantar unas y otras escenas, por encarnar unos y otros personajes, en la posibilidad liberadora de la transformación y la ilusión engañosa del juego; posibilidad y deseo, ilusión y engaño es la única verdad a la que apunta la obra, porque —no lo olvidemos— al final sólo quedan dos hombres, exhaustos de tanta representaciones, y la pregunta última que plantea todo el teatro moderno acerca de quiénes son finalmente esos actores y desde dónde representan. Como afirma Bartís (2003: 14), un mito, como toda representación, es una historia que se repite; y hubo un tiempo en el que el teatro tuvo la obligación de narrar estas historias, estaba sujeto al poder de los relatos, mientras que ahora hace visible el mito como una repetición más, imposible por ilusoria, ecos que llegan del pasado: «Pedazos, deshechos, conversaciones fugaces e intensas que no han tenido lugar, encuentros pasionales que no

han tenido lugar. El teatro, escapando de su atrás, de su obligación de narrar, de dar cuenta de un orden; intentando crear el “instante”, el instante teatral». Desde su verdad de actores de hoy, que se hacen presentes en ese instante fugaz de la representación, cargados con una memoria y un pasado social y personal, político e histórico comparable al del espectador, todo ello termina proyectándose hacia esa otra realidad exterior, sólo aparentemente menos estética y física. El hecho vivo de la actuación es el que debe terminar de hacer realidad estas palabras, abriendo una fractura entre eso que está pasando en escena, conflictos de deseos y energías, sudor, músculos y lágrimas, y el relato que trata de poner en pie; cuestionando desde ese lugar profundo de la actuación física la realidad de nuestras identidades y de la propia sociedad como espacio igualmente de simulacros y representaciones, de deseo y poder, porque:

Actuar significa atacar el concepto de realidad, de verdad, de existencia. Los desintegra, los pulveriza. Obliga a reflexionar desde un lugar estético, no político, sobre cómo el poder constituye ficciones, cómo el Estado es una ficción, cómo esta situación en que estamos ahora es también una ficción. La actuación hace vivir estas percepciones con gran intensidad (Bartís 2003: 33)

OBRAS CITADAS

- BARTHES, Roland (1973), *Le plaisir du texte*, París, Seuil.
- BARTÍS, Ricardo (2003), *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*, Buenos Aires, Atuel.
- BAUDRILLARD, Jean (1983), *Las estrategias fatales*, Barcelona, Anagrama, 1984.
- (1998), *La ilusión y la desilusión estéticas*, Caracas, Monte Ávila.
- CORNAGO, Óscar (2005a), «Teatralidades barrocas en España y Argentina (en torno a Ricardo Bartís)», en *Teatro XXI. Revista del GETEA* (Universidad de Buenos Aires), 21 (primavera), pp. 18-24.
- (2005b), *Resistir en la era de los medios. Estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- DUBATTI, Jorge (2003), *El convivio teatral. Teoría y práctica de teatro comparado*, Buenos Aires, Atuel.