

## Las ceremonias del poder en el teatro de Luis Riaza

PEDRO RUIZ PEREZ

Aunque su escritura teatral se inicia mucho antes, a comienzos de los sesenta, es a partir de 1970, con *El desván de los machos y el sótano de las hembras* (1), cuando Luis Riaza define su propia expresión y desarrolla con ella un ciclo dramático que no habrá de cerrarse hasta después de 1977. En él se pueden encuadrar títulos como *Representación del Tenorio a cargo del carro de las meretrices ambulantes*, de 1971 (2), *Los círculos*, de 1972 (3), *Retrato de dama que lava entre las blancas llamas*, de 1974 (4), e incluso *Antígona. ¡cerda!*, que, publicada en 1980 (5), representa el auténtico punto final en esta etapa de su teatro, junto con *Revolución de trapo*, cuyo manuscrito inédito está fechado en el mismo año. Sin embargo, los títulos más importantes y significativos de este grupo son *Los Perros*, de 1976 (6), *Retra-*

- (1) Publicada en *Pipirijaina. Textos*, n.º 3, 1974. Y en L. RIAZA. *El desván de los machos y el sótano de las hembras. El Palacio de los monos*. (Edición de Alberto Castilla y del autor) Madrid, Cátedra, 1978.
- (2) Publicada en RIAZA, HORMIGON, NIEVA. *Representación del Tenorio a cargo del carro de las meretrices ambulantes. Judith y Holofernes. Teatro furioso*. Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1973.
- (3) Inédita.
- (4) Publicada en *Primer Acto*, n.º 172, Septiembre de 1974.
- (5) Publicada en *Estreno*, vol. VIII, n.º 1, Primavera de 1982. Más tarde ha aparecido en el volumen RIAZA, Luis, *Antígona... ¡Cada!. Marurka. Epílogo*, Madrid, La avispa, 1983.
- (6) Inédita.

*to de Dama con perrito*, de 1976 (7) y *El palacio de los monos*, de 1977 (8), que, junto a *El desván*, definen la naturaleza de esta reflexión crítica sobre el tema del poder, que constituye el quehacer dramático de Riaza a lo largo de cerca de una década. Al mismo tiempo, estas cuatro últimas piezas suponen los hitos que marcan el camino recorrido por la dramaturgia riacesca en su estrecha relación con el desarrollo de su circunstancia externa, es decir, las coordenadas político-sociales que lo inspiran y condicionan y que constituyen el referente último de su discurso teatral. Siguiendo la evolución cronológica que nos muestra el paso de un título a otro, descubrimos el tránsito gradual de una inicial postura de pesimismo a unos últimos planteamientos escépticos, rayanos en un nihilismo que apoya uno de sus pies en el sentimiento de desencanto que para muchos observadores ha caracterizado la transición política española.

#### *La temática del poder*

La reflexión sobre la naturaleza y los mecanismos del poder, a la que Riaza siempre ha querido dotar de una dimensión de universalidad que trascienda el puro dato contingente del "aquí y ahora" español, no se ha traducido, sin embargo, en una visión fija e inalterada, como podría pensarse que corresponde a un concepto abstracto de este orden, sino que ha mostrado unas fluctuaciones condicionadas intrínsecamente por la particular situación del poder político en España durante esta década, espectadora de inalterados continuismos, momentos crepusculares y auroras de dudosa luz de cambio o de sucesión.

En este orden de cosas, *El desván de los machos* es el fruto de una "visión estática" del tema del poder, reflejo de un primer momento de acercamiento al mismo y en el que se manifiesta el profundo pesimismo desde el que Riaza inicia su deambular por las galerías de los panteones faraónicos en los que sus personajes están encerrados. La "visión estática" no implica la negación de la existencia de una estructura dinámica subyacente en la obra. Como en todo este teatro, se produce en *El desván* el momento de excepción dentro del asfixiante orden que constituye su universo dramático, pero lo definitorio de esta pieza es que en ella, tras el fracaso del intento de transgresión, todo vuelve a una situación idéntica hasta en sus menores detalles a la que

- (7) Publicada en Madrid, Fundamentos, 1976. A raíz de su estreno por el Centro Dramático Nacional se publica en Madrid, Vox, 1980, en una versión que presenta variaciones de forma y contenido respecto a la anterior.
- (8) Publicada conjuntamente con *El desván* en la edición de Cátedra, anteriormente citada.

mostraba la primera escena.

Estamos en 1970 y, en relación directa con la situación política real del país, las estructuras del poder se perciben como algo monolítico, sin dinamismo interno, alejada todavía de la escena la figura del sucesor. Don, el señor del castillo en el que se desarrolla la obra, es su principio y su fin. Su ámbito es el de la eternidad, a diferencia de los leprosos que rodean su dominio, "cubiertos por el sexo, la edad, la perversión y la muerte, es decir, por la lepra", o, en otras palabras, por los rasgos que definen la cualidad humana. Don no comparte esa cualidad. Es inhumano y, como tal, no está sujeto a cambio. Su hermafroditismo resalta aún más su inmutabilidad, pues su capacidad de engendrar y dar a luz por sí solo es una prueba de su inmanencia, de su autonomía frente a lo externo y, por consiguiente, de su inmutabilidad esencial.

Siendo a la vez señor y señora, padre y madre, y engendrando muñecos para mantener la paternidad —atributo esencial de su poder— pero sin arriesgarse a la sucesión, Don puede extender su dominio a todos los extremos del castillo, al desván y al sótano. Estos, con su hermetismo y sus respectivas atribuciones a macho y hembra, conforman una metáfora visual de la base sexual sobre la que se levanta el edificio del poder. Ti Prans, el hijo de Don, permanece apresado en la caverna platónica de su propia enajenación, bajo el lecho paterno; encerrado dentro de su propio yo sin salida, alimentado de figuras de ilusión y separado de la presencia real de su hermana, revive a Narciso, incapaz de ver más allá de sí mismo. Y cuando la realidad irrumpe ante él, cuando los mecanismos de figuración caen con la llegada de Leidi, el alienado principito, como Narciso precipitándose en el espejo de la fuente, sólo puede responder con la violencia, ahogando junto con su hermana su única posibilidad de salvación y de acceso a la realidad. Leidi inicia así la serie de personajes femeninos en la obra de Riaza, condenados al trágico destino de ser conscientes de su estado y rebelarse contra él, para estrellarse en el más rotundo fracaso.

Lo sarcástico de esta tragedia es que ha sido el propio Don quien la ha planeado; él, quien ha permitido el breve momento excepcional de la transgresión, para confirmar su orden, encarnando así la manifestación de un destino, humano y no metafísico, que no por dejar de ser ciego deja de ser cruel.

Respecto a la obra anterior, *Los perros*, aporta una profundización en la figura del principito (Ti Prans en *El desván* y Pequeño Rey en *Los Perros*), sobre todo en lo relativo a su paso a heredero efectivo del padre, con lo que Riaza despliega la "visión dinámica" de que carecía la pieza anterior. El poder ya no conserva al final de la obra el mismo "status" que presentaba al principio. La soledad de Gran Rey, que es la misma que con la que Don acaba en *El desván*, ha desaparecido por completo en la última escena, cuando encuentra su he-

redero, que se funde con él en una misma naturaleza, resolviendo así su horror al vacío:

“GRAN REY.- ¿Y qué haría yo con un reino que circunda el orbe todo, pero vacío de continuidad? ¿Qué haría yo con un imperio donde no se pone el sol, pero vacío de dinastía? ¿No hablas tú, sucio cabrón, del ‘horror vacui’, del horror al vacío?...”.

La soledad de Don se ha transformado en la conciencia de la identidad con los predecesores y con los que le sucederán, pues en esta obra, escrita en muy inmediata proximidad cronológica a la muerte del general Franco (9), hace su aparición la cuestión sucesoria. Pequeño Rey, cuya única diferencia con su padre consiste en la edad —nótese ya la introducción del elemento tiempo—, es, sin embargo, absolutamente incapaz de la rebelión edípica, a pesar de los figurados coquetos con Madamita, su madrastra. La faceta de hijo puede más que la de amante, la de continuidad más que la de ruptura, e, imposibilitado para alcanzar con Madamita la realidad de la transgresión, la rechaza para asimilarse definitivamente a su padre y garantizar la continuidad del poder. La sucesión no significa el debilitamiento de éste, sino todo lo contrario: su fortalecimiento a través de la renovación. El pesimismo de Riaza se hace cada vez más intenso.

En su obra siguiente, *Retrato de Dama con perrito* —que lleva el significativo subtítulo de *Drama de la dama pudriéndose*—, el sentido trágico con que encara la situación que le rodea se trasluce en la degradación del espacio escénico en el que se mueven los personajes: un ajado balneario de inmediata reminiscencia finisecular, símbolo no precisamente inmarcesible de una trasnochada burguesía, aún encaramada al poder y dedicada por todos los medios a su alcance a mantenerse en esa situación. Lo que ocurre es que los medios de que dispone, como el espacio en el que se desenvuelve, están podridos, a punto de venirse abajo: su ciclo de poder se está consumando y sólo se apoya en los mecanismos de figuración; lo que queda es pura apariencia y lo que se esconde detrás no es más que la podredumbre y el vacío.

Dama no cuenta ni siquiera con un heredero, alguien igual a ella que que la pueda suceder. Es la última representante de un estirpe y ha de volcar todo su esfuerzo en la lucha diaria con la muerte a través de las ceremonias oficiadas con la ayuda de ese artista desclasado, dispuesto a vivir entre los fastos de los señores, que, paradójicamente,

(9) Esta obra se comienza a gestar en 1974 con el título provisional de *Representación de Don Carlos, de Riaza, en las mazmorras de palacio* y se ultima en 1976 con el título de *Los huevos de la moscarda*, que precedió al definitivo.

él es el encargado de crear. Y es que el poder de Dama, incapaz de mantenerse por la fuerza, no encuentra más asidero que el de la fascinación. Pero la ceremonia, a fuerza de repetición incesante, acaba por perder todo su sentido y efectividad, y sólo espera la llegada de quien acabe con Dama e inicie un nuevo ciclo, en el que la fuerza haga innecesaria y superflua la ayuda del teatro.

La obra toda se convierte así en una alegoría del encumbramiento del fascismo, como modelo contemporáneo de todas aquellas ideologías de naturaleza violenta y basadas en la fuerza que, a lo largo de la historia, han constituido la línea ascendente del poder, contemplado ahora con una "visión cíclica". Es un paso más dentro de la concepción dinámica del poder iniciada en la obra anterior, añadiéndole además la posibilidad del cambio violento.

En *El palacio de los monos*, elaborada a partir de una "visión de crónica", se unen todas las ideas desarrolladas en las obras anteriores, para ilustrar, en una mezcla de farsa y teatro-documento aderezada con cierto tono de didactismo brechtiano, la etapa política que correspondió a la transición. La lectura fundamental la señala el propio autor en el prólogo: "Antiguo Régimen, primera democracia y fascismo último —o viceversa— ya han desfilado por el puente de mando...". El ciclo de sucesiones se ha cerrado y todo sigue igual. El discurso se inicia con la muerte del Señor (la muerte de Franco se había producido apenas un año antes), momento en que se podían concebir esperanzas de cambio. La excepción no se produce al final de la obra, cuando sólo puede quedarse en un chispazo, sino al principio, con tiempo para consolidarse y dejar de ser una excepción. Por esta misma causa la decepción es más profunda: no va a ocurrir nada. Los amenazadores gritos del exterior son tan falsos como las ceremonias de sucesión de los habitantes del palacio, pero mucho menos efectivos. En realidad, son completamente inútiles. En el interior del espacio escénico prosiguen sin ningún estorbo los ritos sucesorios, mientras se degrada más y más.

Desde el fiel Gran Mayordomo, la figura más allegada al Señor y que le sucede inmediatamente, hasta el "acciondirético, golpista y retrechero Jefe de Porteros", todos procuran legitimar y asegurar rápidamente su poder por medio de la repetición ceremonial de los comportamientos del que le precedió, para poner de manifiesto la esencial identidad de ambos. Se produce, pues, el definitivo ascenso al poder de esa serie de personajes que en todas las otras obras lo rodeaban y permitían el funcionamiento de sus mecanismos. Con cuatro figuras para ocuparlo, se encuentra ahora más reforzado que nunca. Su perpetuación no había estado antes tan asegurada. Pero sus ceremonias sólo se alimentan de sí mismas, desprovistas ya tanto de receptores como de celebrantes, lo que las convierte en cada vez más

fosilizadas y fantasmales. Y con ello se ha hecho también más lejana y fantasmal la posibilidad de cambio. Para Chica de Botica, la víctima de la violencia del que ocupa en cada momento el puesto de Señor, sólo queda la venganza personal. Efectivamente, logra matar a Portero, clavándole su propio cuchillo. Pero, ¿qué importa esta muerte? El poder tiene asegurados sus propios mecanismos de sucesión y, de cualquier modo, Portero resucitará como antes lo hicieron los demás personajes. A Chica no le queda más que permanecer oculta y no salir a saludar con los demás actores; no participar en el juego de simulación de éstos. La única solución digna para ella, comprobada la absoluta soledad en la que la han dejado los miembros de su propio mundo, es asimilarla y, al menos, ser consciente de los mecanismos del poder, denunciarlos y no participar en ellos.

\* \* \* \* \*

El teatro de Luis Riaza se desarrolla, justamente, con estos planteamientos y en ellos encuentra no sólo el referente de su discurso teatral, sino también la propia raíz estética del mismo, proyectado como una estilización expresionista de las ceremonias del poder y su asimilación de todo intento transformador. La estructura interna de cada pieza, su tensión dramática última, reitera el constante enfrentamiento de estas dos fuerzas opuestas, desde un esquema teatral que descubrimos inalterable bajo las diferencias externas. La obra se levanta sobre un complejo entramado de ceremonias con las que se va tejiendo el opresivo orden del poder, mientras que sólo queda un pequeño momento aislado, el de la excepción, en el que aparentemente se permite el intento de rebeldía, de sustitución del orden fijado, pero que siempre nace condenado al fracaso.

#### *Teatro/Ceremonia/Orden/Poder*

La dialéctica apenas esbozada del enfrentamiento de estos dos núcleos generadores de tensión constituye la peculiar dinámica estructural del teatro de Luis Riaza, en el que las categorías dramáticas aristotélicas quedan relegadas a un segundo plano, en beneficio de unos principios ordenadores diferentes. Por ser la simulación y la ceremonia los modelos de comportamiento del poder, son los que forman la base estética de una teatralidad que el propio autor define como "un teatro de la ceremonia, pero contra la ceremonia", que se regodea en la fascinación que determinados mecanismos teatrales ejercen sobre él, pero, al mismo tiempo, los denuncia como instrumentos de ocultación de la realidad al servicio de unos intereses conservadores.

En los comportamientos teatrales del poder que Riaza pone sobre los escenarios, podemos distinguir dos tipos de ceremonias: las llevadas a cabo con la finalidad directa de lograr perpetuarse y aquellas otras que el poder propicia entre los individuos sometidos a él, para mante-

ner ese estado. A su vez, las ceremonias de perpetuación se dividen en dos modalidades. La primera es la de aquéllas que la buscan a través de la permanencia en el poder del mismo individuo. La segunda es la que se efectúa cuando, acaecida la muerte del señor (Don, Gran Rey, Dama o Señor), ha de sucederle su heredero, su doble.

### *Ceremonias de permanencia*

Son las que Don oficia al parir hijos muertos y criaturas de ficción, o al transmutarse en hembra para asegurar la infecundación de Leidi e impedir que exista algún heredero que pueda sustituirle; la simulación de la muerte y funeral de Gran Rey para evitar su muerte real, la castidad voluntaria y la impotencia fingidas, así como la semanal noche nupcial frustrada, para impedir el nacimiento de nuevos candidatos a su sucesión; por parte de Dama, las ceremonias de recuperación del tiempo perdido a través del remozamiento —real o fingido— del degradado ámbito del balneario, y, posteriormente, todo el ritual de su enfrentamiento y victoria sobre la muerte, especie de conjuro mágico para alcanzar en la realidad lo simulado en la ficción.

Todas estas ceremonias están destinadas a detener la fluencia del tiempo, ya que la naturaleza de éste es el cambio, la mutación. El tiempo sólo es perceptible a través de los cambios y, a la inversa, sólo en la línea del decurso temporal fluyente es posible la existencia del cambio. Cuando el tiempo se para, se detiene la evolución; nada puede cambiar. Entonces el estatismo domina la situación, ésta se constituye en orden y el orden puede mantenerse inalterable. El tiempo, pues, se convierte para el poder en una puerta de acceso de la realidad y todo lo que ésta significa para el final de su orden de ficción. Su interés primordial será mantenerla cerrada, y el cerrojo más importante lo constituye el carácter ceremonial —repetitivo, de detención del tiempo— de todos sus actos, reforzado por la naturaleza específica de estas ceremonias. Por otro lado, y como una añadidura, el tiempo es detenido artificialmente, rompiendo el desarrollo lineal de su decurso, para hacerlo avanzar y retroceder de manera arbitraria e irregular, en saltos, o para congelarlo en paréntesis vacíos, haciéndolo retornar de cualquiera de las maneras, indefectiblemente, al punto de origen, para recomenzar con un nuevo ciclo.

A la vista del conjunto de rituales de permanencia, los podríamos dividir en dos subgrupos básicos, articulados en torno a una imagen mítica de carácter primario: el descenso a los infiernos de un lado, y el mito de Cronos de otro.

*El descenso a los infiernos.*— Si analizamos en esencia la naturaleza de la ceremonia de Gran Rey, simulando su muerte y su funeral, para acabar con ella —para revivir— en el momento que considera más oportuno, o las ceremonias de Dama tendentes a ilustrar su periódico

enfrentamiento con la muerte y su triunfo sobre ella, comprobamos que lo que subyace en estos ritos no es más que el deseo de vencer a la muerte por medio del enfrentamiento con ella, en el cual a la derrota aparente le sigue el triunfo final, aunque, eso sí, no menos aparente. Pero es en este ámbito, el de la apariencia y la simulación, donde se mueven estos personajes, y es allí donde intentan asentar las bases de su perpetuación. A través de la ritualización de la repetida muerte y resurrección se intenta recordar una serie de imágenes, culturales o vitales, cuya trascendencia se pretende alcanzar con la ceremonia, dotando al reflejo de la validez esencial de lo reflejado.

A partir de la periódica muerte y resurrección de la naturaleza en el ciclo de las estaciones, el hombre concibe la posibilidad de la renovación por medio del tránsito por la muerte —a través del descenso a los infiernos—, idea que encontramos tanto en la mitología griega —Perséfone, Orfeo, Heracles, Dionisios—, como en la religión cristiana, por hablar sólo de nuestras raíces culturales. Los personajes de Rianza toman esta idea y sobre ella construyen no el orden de la fluencia que caracteriza al mito, sino el orden cerrado e inmutable que sirve para sustentar su poder. Para ello simulan un decurso temporal detenido, inalterable y estático en su circularidad, basada en la repetición, como estructuras modulares, de cada una de las ceremonias que, a la manera de las piezas de un rompecabezas, constituyen la gran ceremonia del poder que es una obra riancesca.

*El mito de Cronos.*— Cuando la amenaza para la pervivencia no viene representada directamente por la muerte, sino por la posibilidad de sustitución, las ceremonias de permanencia adquieren una naturaleza diferente. Son los intentos de Don para evitar aumentar su prole (dar a luz muñecos e hijos muertos, pura carne de simulación) y los de Gran Rey (fingimiento de impotencia o de castidad voluntaria), o para neutralizar a la ya existente (mecanismos de alineación de Ti Prans, anulación de la realidad en las nupcias de Leidi o encarcelamiento de Pequeño Rey), ceremonias que hunden su raíz alrededor del mito de Cronos.

Rianza no trata de dar una versión literal del mismo, ni una revisión modernizada, como con diferentes mitos han hecho otros autores (Giraudoux, Anouilh, Camus, Espriu, Sastre, etc.) o incluso él mismo (en *Antígona... ¡cerda!* o en *Medea es un buen chico*), sino que el comportamiento de los personajes que se mueven en sus obras muestran un trasfondo subyacente paralelo al que animaba esta imagen. Como en el mito griego, Don y Gran Rey acaban con sus antecesores para ocupar su poder y, para mantenerlo, han de relegarlos, bien negándolos (“Harto sabes que jamás tuvimos antecesores. ¡Nos somos nuestro principio y nuestro fin!”), grita Don), bien recluyéndolos en el sótano de un mausoleo. Allí es donde Gran Rey descubrirá su radi-



cal identidad con ellos, al mismo tiempo que con sus sucesores, encontrando en ellos la verdadera forma de pervivencia o, al menos, la más afectiva. Pero este conocimiento es el que pone fin a las "ceremonias de Cronos" y abre un nuevo ciclo.

Una vez que el nuevo señor ha acabado con sus antecesores y ha ocupado el sillón del poder, se ve enfrentado con la maldición que comporta: Don ha de procrear incesantemente, pues, de lo contrario, perderá su más característico atributo de dominio, la paternidad. Lo mismo que él ha sustituido a los que le precedieron, otro vendrá que lo sustituirá a él, como la irremediable amenaza que comporta el poder. Al igual que Cronos intentó burlar la maldición desencadenada por la castración de su padre, devorando a sus propios hijos cuando nacían, Don y Gran Rey buscan evitar la sucesión por medio de la deglución de sus herederos: sorbiéndoles el seso con fascinantes mecanismos de simulación (la literatura erótica de San Juan de la Cruz como sublimadora del sexo o la música pop como sublimadora de la revolución), encerrados-alienados en el vientre paterno (Ti Prans bajo el lecho fundacional o Pequeño Rey en "La caverna roja"), o, cuando estos mecanismos fallan, recurriendo al expediente más directo del grillo y el cepo (Leidi encadenada y recluida en el sótano de las hembras). De lo que se trata es de sustraer al hijo del contacto con la realidad y evitar así el posible peligro de que sustituya al padre.

### *Ceremonias de sucesión*

A partir de la conciencia de la identidad entre el poder y sus herederos y de la posibilidad del cambio aparental dentro de la inmutabilidad esencial del orden establecido, se produce el cambio en la naturaleza de las ceremonias, ya que ha cambiado la naturaleza del poder. Ya no está representado por una sola figura, sino que a partir de *Los perros* son varios sus ocupantes. No se trata de garantizar la perpetuación a través de una figura con pujos de eternidad, sino de fundamentar una nueva forma de poder sobre la base de la anterior. De ahí que la ceremonia fundamental consista en resaltar la identificación entre heredero y heredado: Pequeño Rey acaba fundiéndose con su padre bajo el gran ropón de pieles de perro; Benito viste las ropas de Dama tras ocupar su lugar; Mayordomo, después de alcanzar el poder, oficia con Ama la repetición de los últimos momentos del Señor anterior, lo mismo que hará Cocinero cuando, a su vez, ocupe el poder, repitiendo ceremonialmente la muerte de Mayordomo.

### *El orden del poder y el principio de la libertad*

El entramado de las ceremonias de permanencia y sucesión es lo que constituye el orden del poder. Su destino no es más que conseguir su propio mantenimiento. Puro armazón, estructura vacía de conteni-

do, su única realidad es su apariencia, la fachada de fingimiento levantada para ocultar su degradación. Desvirtuado todo su significado, la ceremonia deja de constituir un recuerdo, para quedarse en reiteración pura y simple, sin ninguna finalidad de trascendencia o apertura, sino de mantenimiento y cerrazón.

Este orden, puramente arbitrario y sin más base que la repetición ciega de sí mismo, es el que se erige dentro de la estructura de la obra en la norma de la misma. Es la situación establecida que, con categoría de ley inmutable, atraviesa toda la obra, constituyendo el principio y el fin de sí misma, tras el esperanzador paréntesis del intento de rebelión. Lo excepcional no hace sino confirmar la norma, que se pliega sobre sí misma en una estructura circular, cerrada, que es la manera en que el escepticismo de Rianza concibe el desarrollo de la historia, especialmente en lo que se refiere a los mecanismos de las relaciones de poder. Como antítesis de este orden surge el espíritu de rebeldía. En él se manifiesta el principio de libertad que origina el chispazo del momento excepcional dentro de la repetición continuadora de la norma. A nivel dramático es el vértice fundamental de la acción y surge de la intersección de los dos ejes que parten de los dos polos de tensión básicos: el poder —la norma— y la libertad.

Dos son las expresiones bajo las cuales toma entidad dramática el principio de libertad: una, positiva, opuesta a los mecanismos de poder, desencadenante del momento de la excepción y que corresponde a la figura femenina de cada obra; otra, negativa, de pura apariencia, en la cual la libertad, bajo estereotipadas formas de protesta, funciona como señuelo encubridor de un estado de alienación, donde la rebeldía, puramente ilusoria, sólo funciona como consolador mecanismo de sublimación. Se centra en las figuras masculinas de los herederos del poder.

*La caverna platónica.*— La alienación del “principito traidor” se lleva a cabo por medio de los “rituales de escamoteo de la realidad” que Rianza pretende denunciar con su teatro, y que consisten, fundamentalmente, en la sustitución de la realidad por el signo. Su expresión teatral es la caverna, tomada en el valor simbólico que le dio Platón. Representa la oscuridad de la alienación, en la que las sombras de la apariencia se confunden con la realidad. Su configuración escénica se puede concretar en la reclusión de Ti Prans bajo la cama, en una parodia de la prisión de Segismundo, o en el turgurio en el que Pequeño Rey juega a la revolución entre humos consoladores y disfraces nocturnos.

Junto a esto actúa el efecto de fascinación que el poder ejerce sobre los de abajo con su ceremonial, para proveerse de unos espectadores admirados-enajenados sin los cuales sus ceremonias no tendrían validez. Aquí radica su correspondencia con las formas del tea-

tro. La reflexión sobre el poder se convierte, así en Riaza en una reflexión sobre el teatro, la cual constituye su metateatralidad, es decir, el-teatro vuelto sobre sí mismo (10).

La verdadera revolución de los pequeños principitos que pululan por las obras de Riaza no se produce, porque éstos nunca pasan en sus juegos de una mera simulación, con lo que encubren la ausencia de lo que no son capaces de realizar. Riaza contempla la rebelión del hijo como la tribal ceremonia de iniciación en la que el adolescente, para ser adulto y ganar su propio espacio vital fuera del ámbito donde el padre ejerce su dominio, debe matarlo y devorarlo, invirtiendo el mecanismo antes en manos del padre. Esta es la ceremonia con que los hijos riacescos disfrazan su falsa revolución, en unos irresolutos juegos con la categoría freudiana del Edipo, de la que tampoco está ausente el fingido incesto con la madre. Pero en manos de estos personajes la ceremonia ha perdido su valor real y ha quedado reducida a la condición de un simple disfraz encubridor. La acción no tiene lugar por la incapacidad de estos personajes para llevar a cabo la muerte del padre, sustituida por un proceso de sublimación de la realidad no cumplida apoyado en la ceremonia. Para ello, hay que desvirtuar su naturaleza, eliminando su significación primera, para convertirla en una forma de teatro en la que los actores nunca mueren realmente y que garantiza, tras la alteración de la representación, la vuelta al orden anterior.

*El destello de la excepción.* — En el otro extremo, pero apareciendo siempre al lado de la alienación del príncipe heredero, encontramos las figuras femeninas de Leidi, Madamita, Francisca y Chica de Botica, encarnaciones dramáticas de la realidad, enfrentadas con el poder hasta el extremo de que las tres primeras se juegan la vida en un envite del que siempre salen derrotadas, tanto por la capacidad de perpetuación del poder, como por la soledad en que el personaje femenino queda sumido a causa de la pasividad de quien debía acompañarla en su rebelión.

Los personajes femeninos representan sobre el escenario el único destello de luz que brilla en el teatro de Riaza. Pero su gran tragedia consiste en que son sólo un destello, una chispa que no llega a prender. Su impulso de libertad es el único verdadero y que puede enfrentarse a la ficción del poder, pero fracasa siempre, debido, precisamente, a su carácter individual, que despoja a toda rebelión personal de la dimensión de trascendencia necesaria para constituir una auténtica revo-

(10) Para un desarrollo más amplio de este concepto, véase RUIZ PEREZ, Pedro: "Teatro y metateatro en la dramática de Luis Riaza", en *Anales de Literatura Española*, Universidad de Alicante, n.º 3, 1984 (En prensa).

lución. La mujer oprimida se rebela, pero la radical soledad en que la coloca su propia rebeldía la neutraliza, a la vez que dota al personaje de toda su dimensión trágica, atrapado entre su incontenible impulso y el irrevocable destino de su fracaso.

La revolución queda totalmente frustrada. Sólo ha sido un breve momento excepcional dentro de la norma del poder, un momento que ha fracasado a consecuencia de la espantosa soledad a que se ve reducida su protagonista, que no puede encontrar entre los que le rodean un eco de su acción. Frustrada en un caso, el de los personajes femeninos, y nonata en otro, el de los herederos, la revolución, el tercero de los elementos que componen la estructura de los dramas del poder y que surge como resultado del enfrentamiento de los otros dos, nos muestra su esencial carácter de fracaso. El breve instante de la excepción, cuando no constituye un elemento más dentro del orden del poder, es rápidamente asimilado por el sistema.

De cualquiera de los dos modos, el resultado final es invariablemente el mismo: la derrota. Y ésta no queda impune, sino que se paga siempre, con la muerte en su sentido más literal, como les ocurre a Leidi y a Madamita, o con esa otra forma de muerte no menos cruel, que es la soledad absoluta en que quedan Francisca —si el cinturón de Benito no acaba con ella— o Chica de Botica, que ha de regresar al mismo encierro del que salió. El viaje ha sido en balde. Nada ha cambiado en la obra, ni nada cambiará después de ella. La rebelión sólo ha significado para el poder una ceremonia confirmadora de la perdurabilidad de su orden.