

"EL SIMULACRO DEL PODER EN *EL DESVAN DE LOS MACHOS Y EL SOTANO DE LAS HEMBRAS*, DE LUIS RIAZA"

ANGEL ABUIN

Université de Bourgogne

C'est une image vraie, née d'un spectacle faux.

Jean Genet.

Cuando la actualidad teatral todavía permanecía acostumbrada a la «palmaria castidad»¹ de autores como Buero o Sastre, surge en los años sesenta una serie de voces disidentes que, constituidas poco después, pese a su extremada variedad de formas, en una especie de grupo bajo el rótulo conciliador de «Nuevo Teatro Español» o bajo el más arriesgado de *generación simbolista*, se propondrán como objetivo instaurar sobre la escena española un orden de cosas bien distinto del que le había precedido². Las innovaciones formales llevadas a cabo por estos

¹ Con esta expresión define Gonzalo Torrente Ballester el teatro de Antonio Buero Vallejo en un artículo publicado en la revista *Primer acto* en el año 1962. Cito por Gonzalo Torrente Ballester, "Nota de introducción al teatro de Buero Vallejo", en Paco, M. de (ed.), *Estudios sobre Buero Vallejo*, Cátedra-Universidad de Murcia, Murcia, 1984, p. 31.

² El año 1972 conoce dos acontecimientos que ayudarán a consolidar este «Nuevo Teatro»: la publicación del polémico libro *Spanish Underground Drama*, de

dramaturgos, lejos de un vanguardismo gratuito, van a verse acompañadas, naturalmente, de una flamante gama de temas inéditos, originales, frescos, entre los que destaca sobre todos el tratamiento empecinado de la «sexualidad». Aparte de un afán ciertamente decidido de provocación, hay en un Francisco Nieva (*La carroza del plomo candente* o *Coronada y el toro*) o en un Luis Riaza una voluntad precisa de utilizar el simbolismo erótico para dar cabida en escena a una serie de situaciones represivas generalizadas, de las que los personajes pretenden liberarse, no siempre con éxito, a través de un movimiento intencionado y repetido de transgresión del poder.

En continua revuelta contra la «inquisición» más puritana, siempre enfrentado a la coartación malsana de las libertades individuales, el teatro de Luis Riaza se viene caracterizando desde sus inicios por el "desenmascaramiento de los criterios y valores totalitarios impuestos por la minoría oligárquica, [...] de los gobiernos despóticos y tiránicos"¹; por la enorme capacidad de reproducir, en una suerte de microcosmos, las relaciones sociales propias de la España más carpetovetónica, reducidas en todo caso a la oposición elemental entre "unos que mandan y otros que soportan ese mandato, bien sea desde el nivel familiar o desde el gubernamental"²; en definitiva, por la

George Wellwarth (versión española de Alberto Miralles, Madrid, Villalar, 1978); y el lanzamiento colectivo, por parte de críticos (Wellwarth o Berenguer) y dramaturgos (Ruibal, Nieva o Martínez Ballesteros) del llamado «Manifiesto de la Sorbona», en contra de la censura y a favor de la libertad de expresión. Por desgracia, la mayor parte de los nombres inventariados por Wellwarth (Juan Antonio Castro, Luis Matilla, Angel García Pintado...), en una lista siempre incompleta, ha tenido que luchar contra la ausencia de representación de sus obras. Cf. sobre el Nuevo Teatro Español, además del trabajo citado, el artículo de Wellwarth *Teatro español de vanguardia* en el nº119 (abril de 1970) de *Primer acto*, que incluye asimismo obras de Ruibal, Martínez Ballesteros y Bellido ; las reflexiones de Nieva, García Pintado y Ruibal en la misma revista (123-124, agosto-septiembre de 1970), acompañadas de piezas de Pérez Dann, Matilda y García Pintado ; y las visiones panorámicas de César Oliva, *El teatro desde 1936*, en *Historia de la literatura española actual*, III, Alhambra, Madrid, 1989, pp. 345-ss; María Pilar Pérez-Stanfield, *Direcciones de teatro español de posguerra*, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1983, pp. 279-323; y Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español. Siglo XX*, Cátedra, Madrid, 1981 (5a. ed.), pp. 527-571.

¹ M. P. Pérez-Stanfield, *op. cit.*, p. 287.

² César Oliva, *op. cit.*, p. 383. Es muy poco el espacio dedicado por Wellwarth a Riaza, en un escueto párrafo que, dentro del capítulo "Otros autores", da noticia de *Las jaulas* como "una obra de experimentación técnica, hasta el punto que el significado tiende a subordinarse al virtuosismo de la construcción" (cito por la ed.

obstinación en atacar con la máxima violencia las arraigadas estructuras de un castrante «machismo tribal» que acabará por aniquilar irremisiblemente la identidad humana de sus protagonistas femeninos. En este sentido, *El desván de los machos y el sótano de las hembras* (1974)¹, quizá su obra más redonda hasta el momento, servirá aquí de paradigma para buena parte de su teatro, por cuanto en ella se encuentran reflejadas en una lograda conjunción artística aquellas obsesiones temáticas que han nutrido, a modo de constantes, la trayectoria dramática de Luis Riaza, tomando como punto de partida dos de sus rasgos formales preferidos: una disposición espacial en dos o más planos ocupados por personajes muy diversos; y el uso del teatro dentro del teatro, la aparición de personajes que intercambian sus papeles delante del público².

española, p. 233), y que es completado por Alberto Miralles en nota (p. 235). Sobre el teatro de Riaza, véase, además de los trabajos ya citados: Miguel Bilbatúa, "En torno a la dramaturgia española actual", en Luis Riaza, Francisco Nieva y J. A. Hormigón, *Representación del don Juan Tenorio por el carro de meretrices ambulantes. Teatro furioso. Judith contra Holofernes*, Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1973, pp. 21-23; Alberto Castilla, "Introducción", en Luis Riaza, *El desván de los machos y el sótano de las hembras. El palacio de los monos*, Cátedra, Madrid, 1982, pp. 11-34; Angel García Pintado, "El Dante-Riaza: entre el más allá el más acá", en *Primer acto*, 172 (sept. 1974), pp. 8-11; y Francisco Nieva, "Luis Riaza o la subjetividad heroica", en Luis Riaza, *Retrato de dama con perrito*, Fundamentos, Madrid, pp. 7-13.

¹ Las páginas corresponden siempre a la edición de Alberto Castilla y del autor (*El desván de los machos y el sótano de las hembras. El palacio de los monos*, Cátedra, Madrid, 1982. Aparte de la obra, la "Síntesis crítico-argumental" (pp. 127-132) elaborada por Riaza también será en ocasiones aquí citada.

² Pedro Ruiz Pérez, en un revelador trabajo que, por su calidad, merece una mención aparte, define así el teatro de nuestro autor: "En todas y cada una de las obras de Riaza toma cuerpo la conciencia que el autor tiene del teatro como mecanismo de alienación, que funciona sirviéndose de procedimientos de fingimiento y simulación" ("Teatro y metateatro en la dramaturgia de Luis Riaza", en *Anales de literatura española*, 5 (1986-1987), p. 479). Como el propio Riaza sugiere, es éste uno de los fundamentos de su dramaturgia: "Siempre se escribe la misma obra. Los oscuros gusanos de cada dramaturgia siempre son los mismos y siempre procura uno librarse con los mismos exorcismos" (Luis Riaza, "Pequeño paseo ante el retrato de una dama y sus perritos resplandecientes", en *Retrato de dama con perrito*, ed. cit., p.15) Véanse también las páginas dedicadas a la dramaturgia de Riaza por Ruiz Ramón, "El poder y sus máscaras" en *Celebración y catarsis* (leer el teatro español), Universidad de Murcia, 1988, en especial su lectura de *Retrato de Dama con perrito*, pp.204-207.

LA JERARQUIA DEL PODER: ARRIBA VS. ABAJO

El sistema social arcaico, entre feudal y barroco, evocado por Riaza en *El desván...*, reconoce abiertamente la existencia de relaciones de fuerza basadas en una pura jerarquización sexual, en el interior de una alegórica falocracia en la que la cima de la pirámide del poder está ocupada por el grado máximo de virilidad¹, representado en la figura de Don, enano omnipotente en el extraño castillo donde se desenvuelven los acontecimientos de la obra. Don es el dueño y señor del espacio y del tiempo; Don es su propio principio y su propio fin; Don es, por lo demás, el único maestro en la ceremonia de la perduración del poder absoluto ejercido por el macho sobre la hembra. Existe, sin embargo, un doble peligro que amenaza con interrumpir la incesante comedia dirigida por el señor Don. En el Libro de las Crónicas se ha escrito una edípica profecía según la cual uno de sus hijos acabará con la vida del Rey. El peligro no parece proceder de Pti Prans, una especie de Segismundo revisitado, varón nacido del vientre del Creador, quien vive en su locura dedicado a la alienante contemplación de las estampitas que le facilita su Padre, como medio de satisfacer, y a la vez de reprimir, sus instintos más primitivos. En ese proceso de autofecundación, Don ha cometido un segundo error, mucho más grave: ha dado a luz a una mujer, a una hembra, una excepción a la Ley que quiere gobernar el universo dramático del castillo. Recluida en un negro sótano, aislada de todo contacto con carne diferente de varón, Leidi no está, al contrario que su hermano Pti Prans, enajenada o loca, sino que conserva una plena conciencia de su calidad de explotada, de su injusta e injustificada prisión. Si en la primera parte de *El desván...*, Riaza constata sobre todo una ausencia, la del sexo femenino, en la segunda nos cuenta los preparativos de una rebelión y también la inevitabilidad de su trágico fracaso, la ilusión y el desengaño de una transgresión.

El discurso feminista nos ha habituado a pensar en la diferencia sexual como una cuestión que, siendo fundamental en el horizonte de

¹ Se perdonará que introduzca en este punto un párrafo de Jean Baudrillard, referido a la propia definición de «sexualidad», que ayudará, esperamos, a delimitar mejor el terreno en que se mueve este trabajo: "Freud a raison: il n'y a pas qu'une sexualité, qu'une seule libido -- masculine. La sexualité est cette structure forte, discriminante, centrée sur le phallus, la castration, le nom du père, le refoulement. Il n'y en a pas d'autre. Rien ne sert de rêver de quelque sexualité non phallique, non barrée, non marquée" (*De la séduction*, Galilée, Paris, 1979, p. 16).

nuestra época, permanece, sin embargo, latente, oculta, silenciada¹. La práctica sexual se desenvuelve a través de dos mundos paralelos, el del hombre y el de la mujer, condenados a no conocerse, a no encontrarse fuera del espacio de la reproducción, del momento tradicional y breve de la fecundidad. Reducida la mujer a la necesidad de esta función biológica y, en consecuencia, al papel político de una simbólica Hestia², el Occidente tradicional ha establecido el hecho de que los varones «crean y sustentan» la familia, el clan y el Estado: así no resulta en absoluto raro confundir *poder patriarcal* y *poder* a secas. Si examinamos la «topografía» de la situación inicial propuesta en *El desván...*, ya muy ostensible desde el mismo título, observamos en seguida que la escena se articula de una vez por todas en torno a dos polos, uno inferior y otro superior. He aquí un mundo escindido físicamente en dos niveles muy diferenciados: una habitación cerrada, una plataforma elevada sobre la oscuridad que colma el nivel normal de la escena; un *arriba* que se constituye de inmediato en el centro del universo y un *abajo* intuido, vislumbrado tan sólo por el público. En palabras de Don, el protagonista:

Cada carne ocupa un nivel del castillo y se ha dispuesto que ambos queden cerrados sobre sí, incomunicados, estancos... A mí mismo, con ser el que soy, no me es permitido enfangarme en cohabitaciones bochornosas. He de ser fecundado por el poder de mi propia mente. Así se dispuso (152).

¹ Véanse las reflexiones en este sentido de Luce Iriagaray, *Éthique de la différence sexuelle*, Éd. de Minuit, París, 1984; Kate Millet, *La politique du mâle*, Stock, París, 1971; Sheila Rowbotham, *Féminisme et révolution*, Payot, París, 1972; o de Amelia Valcárcel, *Sexo y filosofía. Sobre «mujer» y «poder»*, Anthropos, Barcelona, 1991.

² "La *structure* Masculin/Feminin se confond avec le privilège donné à la *fonction* génitale (reproductrice ou érotique). Ce privilège de la génitalité sur toutes les virtualités érogènes du corps se répercute dans la structure d'un ordre social de dominance masculine. [...] le Phallus devenant le signifiant absolu, auquel viennent se mesurer et s'ordonner [...] toutes les possibilités érogènes. Ce *Phallus* *échange standard* gouverne toute la sexualité actuelle, y compris sa «révolution»" (J. Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, Gallimard, París, 1976).

Hija de Cronos y Rea, Hestia es, como la Vesta romana, la diosa que encarna el Hogar, protectora de las familias, de las ciudades y de las colonias.

En este espacio vertical, asegurado en la polaridad del desván y del sótano, la parte inferior y oscura queda reservada a las mujeres¹. Si damos crédito a las palabras de Amelia Valcárcel, quien cita para confirmarlos los testimonios de Virginia Wolf o Adrienne Reich, el rasgo definitorio del colectivo de mujeres es que, "definido un espacio como público o común, si hay concurrencia de varones y mujeres, los varones se lo apropian. [...] Pues bien, con idéntica espontaneidad los varones dejan a las mujeres fuera de cualquier tipo de pacto en el que se establece el rango o el dominio"². Tal podría ser, en efecto, un argumento aproximado de la presente obra, en la que esta singular y extrema incompatibilidad, en obvio detrimento de la mujer, se erige en el núcleo mismo de la acción.

Pero, en realidad, Riaza va mucho más allá: *El desván...* es nada menos que el relato trascendente de una «creación», la extraña representación de unos nuevos fundamentos cosmogónicos, que serán leídos paulatina y fragmentariamente ya por el propio Don, ya por el humilde bufón Bonifacio, Boni, en el Libro de las Crónicas que recoge la stirpe del amo: "Pues resultó que el jardín de vuestro padre infestado estaba de culebras malmetedoras. Y vos limpiasteis el jardín en nada de días. Y, cuando lo acabasteis de purificar, lo roturasteis. A un lado pusisteis el castillo de los elegidos y, al otro lado, hacia el occidente del meridiano, la leprosería" (135). Para los leprosos, animales sexuales y en consecuencia impuros, que viven "montándose unos sobre otros para reproducirse y reproducirse antes de acabar reventando" (*ibid.*) y que son, por tanto, los únicos seres a los que les es permitido "el sexo, la edad, la perversión y la muerte" (137), queda reservado el espacio exterior de la representación, los *extramuros* del castillo, un *afuera* presente en las continuas referencias de todos los personajes que habitan el espacio interior del castillo, erigido en verdadero *axis mundi*. Aunque algo podamos deducir del simbolismo

¹ Gaston Bachelard analiza la dialéctica entre *cave* y *granier* desde presupuestos psicoanalíticos bastante alejados de nuestro planteamiento. Cito: "On peut opposer la rationalité du toit à l'irrationalité de la cave" (*La poétique de l'espace*, PUF, Paris, 1981, p. 35; cf. 36-ss). En este sentido, puede entenderse el viaje de Don y Boni desde el desván hasta el sótano como una incursión literaria y, por qué no, onírica, por el subconsciente colectivo, allí donde están radicadas nuestras creencias más profundas.

² *Op. cit.*, p. 148.

apuntado en la cita precedente¹, el papel atribuido a la mujer dentro de este mundo cimentado en el arbitrario privilegio del dominador sobre el dominado, del amo sobre el esclavo, es el de potencia negativa y maléfica, "origen del mal, causa del mal, transmisora del mal y heredera del mal"². Rianza no hace más que renovar aquella ecuación «ideal» establecida, desde los tiempos más antiguos, entre el *mal* y el término genérico de *mujer*, a través de narraciones míticas que separan el orden del caos. En el castillo de los machos, la mujer, como ser corrupto e innoble, queda suprimida, proscrita, inenabarrable:

BONI. [...], olvidas que en el centro de la oscuridad inferior te espera una carne de...

DON. (*Tapando su boca con una mano.*) ¡No pronuncies la palabra proscrita!

(*Leidi, abajo, enciende en este momento un fósforo que apaga rápidamente.*)³

BONI. (*Librándose de la mano amordazadora, con rabia*)
¡Te espera una carne diferente! ¡Te espera una carne de
HEMBRA!! (144)⁴.

El diálogo concluye con la repetición incesante de la palabra maldita, «hembra», que Don recibe dolorosamente, tapándose los oídos como si le "azuzaran". Distanciación y jerarquía: la mujer es de naturaleza «sucias» e impura, está «deshumanizada» según el concepto arbitrario personalizado por Don y, como tal, debe ser desterrada del reino de los machos⁵.

¹ Para la relación mítica Mujer-Serpiente, véase Françoise d'Eaubonne, *Les femmes avant le patriarcat*, Payot, Paris, 1976, *passim*. La tradición judeo-cristiana ha tomado de la «serpiente» sólo su vertiente negativa, como representante de la vida, de la fecundidad, de la sexualidad, de la *libido* (cf. el mito de la Caída de Adán en el Paraíso por el engaño de la serpiente, *Génesis*, 3, 1-24).

² A. Valcárcel, *op. cit.*, p. 82.

³ Las fugaces apariciones de Leidi en la parte inferior de la escena acentúan en el espectador la sensación de ausencia de lo femenino en el nivel más alto y, como ya queda indicado en el título, recuerdan la disposición en niveles como elemento esencial de la misma obra.

⁴ Cf. estas palabras subsiguientes de Don: "Nombraste el sexo *inexistente*, de manera harto cruda y directa. Y, a mayor abundancia, repetidas veces" (148; la cursiva es nuestra).

⁵ "Participant entre autres de la nature du sale ou de l'impur, bien entendu, les fonctions mystérieuses de la femme, le saignement et la saleté qui préside à la venue

En una huida hacia delante, según la máxima de Don que así lo enuncia, "¡Nos somos nuestro principio y nuestro fin!" (135), este universo riacesco, que, no por inexistente en la realidad cotidiana del espectador, resultará menos revelador para sus conciencias, deja desprovista a la mujer de todas sus funciones, incluso de la reproductiva, relegándola al extraño papel de invisible en un mundo habitado exclusivamente por machos. En «el ritual del escamoteo de lo real», el Padre/Madre, Don, no podrá engendrar hembras, sólo parirá "machos hijos de macho y de imaginación de macho..." (150), criaturas de un único sexo, pero criaturas fingidas, figuradas, falsas: cuervos, puercoespines, gatos monteses, ardillos, bueyos, águilas "machamente imperiales", arañas..., todos animales terminados "en hermosa *o* de macho", nombres todos adecuados al castillo, sin "sucias" desinencias femeninas que alteren este dominio ideal.

LAS OBLICUAS REGLAS DEL JUEGO O LAS ESTRATEGIAS FATALES DEL PODER

En el proceso de manipulación de la realidad por parte de Don, quien, como acabamos de ver, se ha atrevido incluso a alterar el conjunto de signos que la denominan, el público se ve confrontado al desdoblamiento de la ficción a través de su propio *simulacro*, de tal forma que resulta difícil distinguir, dentro de la realidad interna de la obra misma, las relaciones entre *juego* y *no-juego*, entre, si se quiere, la verdad y la apariencia de los acontecimientos. Los personajes de Riaza se despojan de su identidad primera, la abandonan pasajeramente para aparentar una distinta, si no opuesta; intercambian sus papeles, se disfrazan del otro, a través de una constante simulación en la que cada uno representa obligatoriamente una cosa, fingiendo ser lo que no es. Así, Don aparece al principio de la pieza sometido a la autoridad de

au monde d'une nouvelle vie, un sentiment de respect mêlé de crainte, auquel s'ajoutent la douleur et la gêne. L'acte de mettre au monde, avec tout ce qu'il comporte d'animalité, trouble l'individu qui cherche à se distancier de la nécessité de faire face à sa propre nature animale. L'institutionnalisation de la «pureté» dans n'importe quelle société contribue par conséquent à créer un refuge mental et physique contre l'impur, l'animalité, contre le démoniaque et le terrifiant. Celles qui, par leurs actes mêmes, rappellent aux hommes ce à quoi ils ne peuvent échapper, sont considérées comme impures et sont rejetées dans un statut inférieur d'impureté" (George A. De Vos, "Distanciation et hiérarchie. Caractéristiques psycho-culturelles de la stratification humaine", en Poitiers, J., y Raveau, F. (eds.) *L'autre et l'ailleurs. Hommage à Roger Bastide*, Berger-Levrault, Paris, 1976, p. 495).

Boni, transfigurado momentáneamente en amo del castillo. Al criado, quede claro, no le estará permitido «ser» el señor, sino tan sólo *actuar* de señor. En esta extraña comedia, cuyos cambios de escena se miden por los vaciados de una clepsidra, reloj de agua, Boni es únicamente "el ACTOR-QUE-HACE-DE-SEÑOR: instrumento mediante el cual el señor se recrea en su contemplación distanciada, como espectador de su propia magnificencia" (128). Consciente de su incapacidad, Boni rompe a veces las «convenciones» de tan singular espectáculo para evidenciar ante el espectador su verdadera condición servil:

BONI. [...] ¡Perdonadme, mi maestro y señor! ¡Se me va el santo al cielo! ...Sólo soy un humilde bufón a quien le ha sido negado el gran arte de hacer comedias. Permittedme que os devuelva vuestros nobles atributos.

DON. ¡Cesa, loco...! ¡Continúa en tu papel! Sólo el teatro es capaz de disimular este fatigoso cetro y corona. ¡Continúa, te digo...!

El juego en el que participan los personajes de *El desván...* no es un acto libre o autónomo, sino que es el todopoderoso Don quien, para su propia recreación, impondrá la repartición de los papeles, quien decidirá el marco espacial y temporal, los límites en que cada uno ha de moverse¹. El juego tiene unas reglas imperiosas e indiscutibles que sólo dejarán de funcionar cuando el silbido del árbitro reestablezca por un instante el mecanismo del «mundo habitual»².

Sólo un personaje puede atentar contra la supremacía del señor Don haciendo realidad la profecía según la cual "los hijos asesinarán al padre corrupto y liberarán a los leprosos" (144). La descendencia asesina ha de nacer de la carne impura de una mujer, de la sola excepción, Leidi, la única hija, la única criatura femenina que, a modo de doloroso accidente, ha brotado del vientre del Padre: Leidi participará en la segunda parte de *El desván...* en un juego de liberación cuyas rígidas reglas la conducirán, sin embargo, a la muerte.

De nuevo transmutadas, esta vez en señora y en vieja sirvienta, en madre y en nodriza, Don y Boni van a descender al sótano de las

¹ Fronteras de las que Boni es consciente: "Hay límites, pobre mío, que el teatro no puede traspasar. Los bufones no fuimos destinados a perpetuar la raza. Todo lo más a embadurnarla con arpegios. La otra excelsa misión corresponde a la clase de los señores" (154).

² Cf. Huizinga, *Homo ludens*, Gallimard, París, 1988, p. 32.

hembras, en donde Leidi aguarda a la hora de la cena, para dar comienzo, como todas las noches anteriores, a la ceremonia de la procreación. Don adereza ante el espectador un nuevo simulacro, más sutil que nunca: para Leidi es posible el matrimonio, la cohabitación, el sexo, siempre que no sobrepase el plano de lo figurado e imaginario, tal y como ha sido dispuesto por su Padre. Leidi habrá de conformarse entonces con el amor de unos muñecos vestidos de almirante, de oficial de notaría o de capitán de húsares, héroes de la enésima ficción creada por el manipulador de signos; maniqués de mimbre o trapo que, disfrazados para la ocasión por Boni, serán del todo "incapaces de dar simiente fecundadora de asesinos de Señores" (130). En sus sueños, Don descubrirá al espectador sus verdaderas intenciones:

DON. (*Como agitado por una pesadilla*) ¡Cierra la espita de parir, hija maldita! [...]

¡No más sangre! ¡No más partos! La llanura está llena de hijos sanguinolentos expelidos de tus sucias tripas! [...]

¡Que me traigan al instante mi verdugo mayor! ¡A rastras si fuera preciso! ¡Y que no coma ni duerma ninguno de su oficio hasta que me dejen limpio de recién nacidos el reino! (167-168)¹.

Mientras Boni juega el doble papel de instigador a la rebelión y también el de incitador a la represión y al castigo; y mientras Don se esfuerza en tejer y destejer un jersesito para un nieto que nunca nacerá, Leidi colabora paciente y fingidamente en este ritual grotesco mientras prepara en la cocina el «caldito de jugar» que esconde un veneno parricida. Su máxima aspiración es arrancarle las llaves del desván y alcanzar allí el conocimiento de carne diferente, la de su hermano Pti Prans; subir al lecho de arriba y convertirse en amo, o, según palabras de Boni, en "el que establecería los calendarios, el que fijaría las horas y, sobremanera, el único autorizado para parir" (170).

Pero el oráculo nos recuerda que "el vino del teatro puede convertirse en leche de matar" (196). ¿Conseguirá, entonces, nuestra heroína la ansiada libertad? Leidi asesina a su Padre, aparentemente inerte y, tras la danza de las exequias, se encamina al desván para "fundirse con su hermano en la suprema síntesis de la comunión de la

¹ Se evocan en *El desván...* otras figuras míticas, como la de Saturno, que devoraba a sus hijos a medida que salían del vientre de su esposa Rhea (135-167), o como la de Herodes, persiguiendo y dando muerte a todos los niños de Belén.

carne" (131). Por un momento, parece que el oráculo se ha cumplido. Sólo por un momento, porque en seguida conoceremos que Don conservaba el control de la situación. La rebelión no toma cuerpo; Pti Prans, aterrizado por la incursión de un ser extraño en el refugio de su caverna, estrangula a su hermana ante la mirada complaciente de su padre. El Señor ha vencido. Todo estaba previsto en su juego: el envenenamiento, la muerte; que la hija subiera al desván en busca de "carne diferente que la hinchase de sucesor" (152), para recibir allí el castigo que espera siempre a los que transgreden la Ley, la muerte. Todo formaba parte de una farsa en la que Leidi representaba, triste ironía, el papel de «rebelde». Nada ha cambiado, salvo que la comedia ha acabado por convertirse en tragedia inexorable. El final de *El desván...* es de un escepticismo absolutamente descorazonador: la realidad del individuo se disuelve en la apariencia de un desgraciado ritual eternamente repetido:

DON. Y recuérdame que mañana no dejemos de alumbrarnos otra hembra. ¡Supone tanta alegría para nos una compañía femenina! Tan sólo esas pequeñas satisfacciones son a mitigar la ruda aspereza del mundo (203).

El triunfo de Leidi sólo habría sido posible si, renunciando por completo al espacio y al tiempo del juego, abandonando su personaje de rebelde en un mundo de sometidos, hubiese dirigido sus pasos hacia el *afuera*, el espacio exterior habitado por los leprosos y totalmente ajeno a las reglas desplegadas por Don, que expresa así este temor:

DON. ¡Así es! Deseosa está de que le suelten las riendas para acercarse al dichoso desván. ¿Tú comprendes eso?

BONI. [...] Y, sin embargo, un día llegaré, mucho me temo, que buscaré otros lugares en donde empollar su enconado rencor.

DON. [...] ¿Habló del afuera?

BONI. Por un momento. Pero fueron vuestras malhadadas pesadillas las que estuvieron a punto de alumbrarla. No dormís de nuevo o me temo lo peor (172)

Mientras no suceda así, mientras una nueva Leidi no huya de este castillo imaginario, cualquier tentativa de cambio o de rebeldía se verá trastornada por la necesidad de ajustar nuestros actos a los estrechos límites definidos por el otro, por la exigencia de seguir el papel que

nos ha sido otorgado. "Le domaine du jeu ne constitue après tout qu'une sorte d'îlot réduit, consacré artificiellement à des compétitions calculées, à des risques limités, à des feintes sans conséquences et à des paniques anodines"¹. La ceremonia es por lo mismo el equivalente de la fatalidad: aunque carezcan de todo sentido fuera del marco preciso de sus estrictas convenciones, nadie podrá escapar a este orden establecido sobre la ausencia de cualquier modo de libertad y comprometido en un movimiento de predestinación. Todo se queda al fin en una funesta mascarada. Riaza expresa, con la ausencia de libertad de sus personajes, simbolizada en este caso por la prisión y muerte de Leidi, una visión existencialmente determinista de la realidad. *El desván...*, obra que se concentra en la sexualidad como relación de fuerza y opresión, describe sin más una revolución que está para siempre condenada al fiasco, una *revolución de trapo*, para utilizar el título de otra obra de Riaza (1980)², porque el combate emprendido por Leidi no tiene lugar en el plano de la realidad sino en un mundo que, habiendo sido inventado para la perpetuación de su poder, impone como principio absoluto del juego el narcisismo del macho: así, como ningún otro ser puede por definición parecersele, la mujer se presenta como desviación, como repugnante desecho.

MITO Y METATEATRO

Mircea Eliade ha explicado en sucesivos trabajos que el mito "narra cómo algo ha sido producido, ha comenzado a ser"³: «*incipit vita nova*», un «retorno hacia atrás» que se justifica por la importancia de conocer los orígenes para comprender mejor al *hombre*, abriendo ante nuestros ojos la posibilidad de renovar y de regenerar la existencia del que se atreve a efectuarlo. La reactualización de un acontecimiento mítico, el regreso al Tiempo del Origen en el que una realidad, por injusta que sea, ha sido creada, o manifestada por vez primera, nos introduce en una dualidad elemental entre el bien y el mal con el fin básico de suscitar en nosotros, tras un primer golpe de sorpresa, una

¹ Roger Caillois, *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige*, Gallimard, Paris, 1958, p. 167.

² Inédita y no representada.

³ Eliade, *Mito y realidad*, Labor, Barcelona, 1983, p. 12. Cf. Pérez Ruiz, art. cit., p. 489

suerte de reflexión crítica¹. Riaza no da, sin embargo, respuestas, sólo plantea en *El desván...* una situación censurable, la de un mundo regido por valores exclusivamente viriles, llevada hasta el máximo de sus extremos.

El castillo riacesco es, como el prostíbulo de Genet², una «*maison d'illusions*» que refleja la sociedad en la que todos vivimos desempeñando un determinado papel. Riaza se enmarca así en una amplia tradición que utiliza las formas metateatrales para evitar, en un nuevo nivel de lectura, por así decirlo, más sofisticado, una perspectiva demasiado ingenua de la realidad, basada en una elemental concepción negativa del poder como enfrentamiento entre dos adversarios o dos principios, el del bien y el del mal. La primera parte de *El desván...* afirma, míticamente, una lógica de la sexualidad asentada en la «prohibición» (no permitir los actos, impedir las palabras, negar la existencia). La segunda parte va, sin embargo, más allá de esta

¹ Parece evidente, incluso después de una rápida lectura, que, en *El desván...*, el sexo femenino oprimido, o suprimido, representa por metonimia a toda clase explotada, según el principio de que "la libération de la femme présuppose la libération de tous les humains" (Rowbotham, *op. cit.*, p. 7), y que el éxito de su lucha instaurará en este universo cerrado la posibilidad de otras. Véase el interés de la primera acotación de la obra, referida a la indumentaria de Don y Boni: "Estos dos trajes, vestidos a medias por los actores, pueden ser los propios de sus papeles sociales complementarios: señor feudal y bufón, verdugo y rey-sol, etc... Se sugiere que, en todo caso, figuren una serie de grabados como apoyatura de la decoración [...] en que aparezcan, como diversos cartelones, estos papeles complementarios de distintas épocas" (134).

² Tanto Genet como Riaza beben en la fuente común de Artaud (cf. Ruiz Pérez, *ibid.*) y consideran el teatro como movimiento de liberación del subconsciente humano y de sus deseos e instintos, gracias al cual las fuerzas sociales represivas quedan al descubierto; los dos hablan de "la fascinación que los dominadores ejercen sobre los dominados a partir de la imposibilidad de estos últimos para vencerlos" (L. Goldmann, "El poder del subproletariado", en *Primer acto*, 113, octubre 1969, p.22). Esto es, la literatura sirve para expresar el mal, no para derrotarlo. El uso del «role playing» es tan frecuente en Genet como en Riaza. En ambos se encuentra también la consideración de la obra dramática como una propuesta de un problema al espectador: "L'artiste n'a pas -ou le poète- pour fonction de trouver la solution pratique des problèmes du mal. [...] Mais l'oeuvre sera une explosion active, un acte à partir duquel le public réagit, comme il veut, comme il peut" (Jean Genet, "Avertissement", en *Le balcon. Oeuvres complètes IV*, Gallimard, Paris, 1968, p. 35). Sobre el uso de formas metateatrales por Genet, véase June Schlueter, *Metafictional Characters in Modern Drama*, Columbia University Press, New York, 1979, pp. 35-52; y Manfred Schmeling, *Metathéâtre et intertexte. Aspects du théâtre dans le théâtre*, Lettres Modernes, Paris, 1982, pp. 71-79.

negativa. El hecho misógino, como toda relación represiva, desborda cruelmente el ámbito de los individuos para instalarse en las instituciones, para incrustarse en las estructuras mentales. De manera similar a Foucault¹, Rianza concibe el poder como una estrategia en la que *gobernar* significa ante todo construir el campo de acción de los otros, como una mecánica que quiere dirigir a través del engaño y el fingimiento los movimientos ajenos hacia un fin bien determinado. 'Agonismo', en vez de antagonismo; permanente provocación, he aquí la esencia del poder.

Según los preceptos de una dramaturgia que se quiera ortodoxa, un drama sólo ha de terminar cuando, dada una solución a los conflictos planteados, el espectador no se hace preguntas sobre el futuro de la acción representada. Rianza no es amigo de la fácil retórica de la esperanza: la trayectoria de sus personajes así lo certifica. Todo ha vuelto, finalmente, a su orden, en el hegemónico castillo infinitamente habitado por los machos.

¹ Véase M. Foucault, *Histoire de la sexualité*, I, Gallimard, Paris, 1976, *passim* (p. ej., pp. 60-61 o 121-122). Cf. el análisis de David Couzens Hoy, "Power, Repression, Progress: Foucault, Lukes, and the Frankfurt School", en Hoy (ed.), *Foucault: A Critical Reader*, Basil Blackwell, New York, 1986, p. 135.