RETRATO DE DAMA CON PERRITO, DE LUIS RIAZA

Al Dr. A. R. Fernández González.

1. Introducción

La lucha del llamado «nuevo teatro español» para integrarse con pleno derecho en el panorama del teatro contemporáneo occidental no es ya tan nueva, a pesar del escaso éxito obtenido. Es posible que la misma marginación interna respecto al teatro comercial, y la precariedad de los grupos independientes que sustentan la mayor parte de este nuevo teatro, amén de otras conocidas situaciones históricas y políticas, hayan provocado el desconocimiento exterior que lamenta Ruiz Ramón [1].

Los intentos de renovación teatral, sin embargo, existen, y existen con eficacia. Nombres como los de Romero Esteo, Nieva o Riaza, entre bastantes más, son suficientemente demostrativos.

Esta renovación se plantea en muchas ocasiones como verdadera ruptura: es sintomática la creación de neologismos por parte de estos dramaturgos para bautizar las nuevas especies teatrales: teatroide, escritura teatrante, o denominaciones subgenéricas como reópera, teatro furioso, teatro de farsa y calamidad, ópera épica, grotescomaquia o dramas teatroscópicos [2].

---

[1] *Vid.*, «La invisibilidad del teatro español contemporáneo», en *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*, Madrid, Cátedra-Fundación Juan March, 1978. Para una visión general de las condiciones de desarrollo de este teatro, *vid.* la fundamental colección de documentos publicados por García Lorenzo, *Documentos sobre el teatro español contemporáneo*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1981.

[2] Cfr., por ejemplo, Romero Esteo: «El teatroide significa una perversión sistemática de las habituales técnicas literarias y una no menos sistemática perversión de las habituales técnicas teatrales» («La muerte del teatro», en *Pizzicato irrisorio y gran pavana de lechuzos*, Madrid, Cátedra, 1978, p. 67). De Romero Esteo es también la denominación de grotescomaquia. *Vid.*, «En torno a una nueva escritura teatrante» (en *Riaza. Hormigón. Nieva*, teatro, Madrid, Edicusa, 1973, pp. 155-164), de Francisco Nieva, a quien pertenecen las denominaciones de reópera, teatro furioso y de farsa y calamidad y otras. Riaza, por su parte, ha calificado de ópera épica su drama *El palacio de los monos* y utilizado en alguna ocasión el adjetivo «teatroscópico».

Si hubiera que elegir un rasgo representativo característico de dicha renovación, podría, quizá, resumirse como lo hace Dort [3]:

> Toda reflexión sobre el teatro contemporáneo nos conduce al acontecimiento que fundamenta literalmente este teatro: la diferenciación de la puesta en escena como arte autónomo.

Frente al tradicional predominio del texto escrito (literatura dramática), el teatro contemporáneo resalta lo fundamental de los elementos específicamente teatrales, lo que llama Díez Borque [4] el *texto B*. Las experiencias de Stanislawsky, Grotowsky, Brecht, Piscator, Craig, Meyerhold o Artaud marcan, entre otros, importantes hitos en el camino hacia la nueva concepción del fenómeno teatral.

Tal reivindicación de lo teatral será una constante en los autores españoles y se da en Luis Riaza con gran intensidad. *Retrato de dama con perrito* es un buen ejemplo de ello [5].

Me propongo estudiar en lo posible este drama (integral, aunque no exhaustivamente) en sus dimensiones textuales y escénicas [6].

Para el análisis del texto B se muestran particularmente útiles los instrumentos de la semiótica teatral, que adoptaré en bue-

---

[3] *Tendencias del teatro actual*, Madrid, Fundamentos, 1975, p. 37. Para Monleón «la historia del teatro moderno es indisociable de lo que podríamos llamar una investigación escenográfica, atenta a la expresión de las imágenes y de los espacios» («Espacio escénico y escenografía», en *Primer Acto*, núm. 184, 1980, p. 13).

[4] *Vid.*, «Aproximación semiológica a la escena del teatro del Siglo de Oro español», en *Semiología del teatro* (varios autores), Barcelona, Planeta, 1975, pp. 49-92. Por razones de brevedad y comodidad, utilizaré esta expresión de Díez Borque para referirme a lo escénico.

[5] *Retrato de dama con perrito* se estrenó por el Centro Dramático Nacional en el teatro de Bellas Artes de Madrid el 9 de marzo de 1979, bajo la dirección de Miguel Narros. En 1976 apareció la edición de Editorial Fundamentos, y en 1980, la de Editorial Vox (colección «La Farsa»), en colaboración con el Centro de Documentación Teatral. En adelante indicaré brevemente el título de la obra con las siglas *RDP*.

[6] Prescindo de los problemas teóricos respecto a la posibilidad de análisis teatral de un hecho irrepetible y fugaz como es una representación, y de los que supone basar el análisis en el texto escrito. Para estas cuestiones, *vid.* las observaciones de J. Urrutia, «De la posible imposibilidad de la crítica teatral y de la reivindicación del texto literario», en *Semiología del teatro*, cit., pp. 269-291, y de A. R. Fernández González, «La literatura, signo teatral: el problema significativo de las acotaciones dramáticas», en *La literatura como signo* (varios autores), Madrid, Playor, 1981, pp. 246-269, especialmente pp. 247-249.

na parte de mi estudio [7]. Comenzaré por lo que se pudiera llamar, *grosso modo,* el plano de la semántica y lenguaje [8] para continuar con los sistemas sígnicos que convergen en la puesta en escena, esto es, en la representación teatral en sí.

2. *RDP* en el teatro de Luis Riaza

RDP es, a juicio de Alberto Castilla, editor de dos piezas de Riaza, una de las más bellas ceremonias teatrales de este dramaturgo [9]. Elementos formales y temáticos que habían aparecido en obras anteriores, como *Representación de Don Juan Tenorio por el carro de las meretrices ambulantes,* y especialmente *El desván de los machos y el sótano de las hembras,* alcanzan en *RDP* una superior coherencia y unidad. Podría considerarse, junto con *Desván de los machos* y *El palacio de los monos,* formante de una trilogía [10] que merecería un detenido estudio de conjunto. Aquí me ocuparé sólo de la obra que me parece culminante de esa posible trilogía, si no por la riqueza de los sistemas sígnicos (igualada por las otras piezas citadas) sí por la integración, funcionalidad y eficacia de los mismos.

3. Análisis temático. El lenguaje

El drama se desarrolla en un «balneario como una isla vacía en medio de un mar vacío» (*Glosa,* p. 5) [11], dominado por la ruina

[7] Cfr. Pavis: «cette découverte de la théatralité, c'est-à-dire, de la spécificité du théâtre [. . .] consacrent définitivement la méthode sémiologique» («Theorie du théâtre et sémiologie», *Semiótica,* 16:1, pp. 45-66. cita en p. 46).

[8] No intentaré aquí una modelización semiótica rigurosa, porque el desarrollo actual de estas disciplinas no parece permitir con rentabilidad tales modelizaciones. *Vid.,* A. Tordera, «Teoría y técnica del análisis teatral», en *Elementos para una semiótica del texto artístico* (varios autores), Madrid, Cátedra, 1978, pp. 155-199, especialmente p. 193.

[9] Edición de *El desván de los machos y el sótano de las hembras. El palacio de los monos,* Madrid, Cátedra, 1978, p. 20. Fernández Torres, en su crítica de la representación, califica a *RDP* como «uno de los estrenos verdaderamente interesantes del Centro Dramático Nacional», *Ínsula,* número 390, p. 15.

[10] Cfr. Hazel Cazorla, «La invención de la libertad o el triunfo de la imaginación en el teatro de Luis Riaza», *Pipirijaina* (textos), núm. 18, 1981.

[11] Las palabras entre comillas con la indicación *Glosa* corresponden

y la decadencia, donde sólo quedan «las cáscaras de las cosas que tuvieron vigencia en un tiempo perdido» (*Glosa,* p. 5). El criado Benito imita, disfrazándose, a las duquesas que frecuentaban el balneario en tiempos de esplendor y ejerce la opresión sobre la criada Francisca. Estas prácticas imitatorias son interrumpidas por la llegada de la Gran Dama acompañada del Artista Adolescente [12], su «perrito domesticado», que tiene por misión embellecer el escenario y recuperar con su artístico verbo el tiempo perdido: «iluminador de presentes marchitos [. . .] artista dispuesto a rodearla del bello-morir y del tiempo-recobrado [. . .] el arte disimulando el olor de la carroña que desprenden las duquesas finales» (*Glosa,* p. 7). Dama va a protagonizar en este balneario fugazmente revivido por la palabra del poeta y el concurso de los fantoches que fingen ser los asistentes a una velada de alta sociedad, el ceremonial conjuratorio de su propia muerte: juega a morir con la esperanza de abolir la muerte verdadera mediante el rito de la falsa agonía.

Pero el poeta, rencoroso y lleno de odio por la esclavitud a la que está sometido, se rebela y destruye con un lenguaje brutal y escatológico el bello-lenguaje escamoteador anterior. Esta rebelión incompleta, ya que sólo se realiza en el área del lenguaje y se inhibe en la acción, es suficiente para desbrozar el terreno y desenmascarar el esplendor ficticio [13]. Todo queda preparado para el verdugo definitivo: el criado Benito, que se dispone a hacer realidad la mimesis de aprendizaje con que empezaba la obra, mata a la Dama, la despoja de sus vestidos, se disfraza con ellos y pasa a ocupar el gran sillón, instaurando la tiranía efectiva. La criada Francisca queda buscando frenéticamente en su caja de madera, de la que nunca se separa, el cuchillo con que poner fin al ciclo matando a Benito y conquistando así la libertad.

---

a la «Glosa por parte del autor de la presente comedia con sus paréntesis casi autobiográficos», que aparece al frente de la edición citada de Vox. Las indicaciones de páginas sin más precisiones remiten siempre a esta edición.

[12] Por brevedad, citaré a menudo a Dama por D y al Artista Adolescente por AA.

[13] «El perrito va royendo con sus dientecitos rencorosos el meollo de tal esperanza [. . .] sobre el terreno limpio de la yerba del antiguo esplendor, ya puede levantarse el catafalco y dar paso al verdugo», *Glosa,* pp. 8-9.

3.1. *El círculo de la dominación (Temas y sentido de los personajes)*

La estructura temático argumental, muy similar a la de *El palacio de los monos*, y constante en Riaza, refleja el círculo cerrado de la opresión y sustitución de los poderes tiranizantes cuyo final se profetiza:

> «siempre se repite el esquema de dominio: yo, Benito, honesto escalón medio, honesto tiranuelo medio, me alivio de la opresión del poder que desde arriba se ejerce sobre mí transmitiéndola al que por debajo de mí se encuentra» (*Glosa*, p. 6).

Mientras *El palacio de los monos* incluye la ruptura del círculo, pues Chica de Botica (el mismo actante que Francisca, *vid. infra*) mata al Portero, último encarnador del poder, *RDP* queda en el plano del augurio. Es importante señalar aquí que la primera edición de la obra termina con Francisca empuñando el cuchillo y esperando a Benito, pronta para matarlo; en cambio, en la edición de Vox, que corresponde a la representación, Francisca busca en vano el cuchillo en su caja. El esquema se continúa indefinidamente; no obstante, el anhelado final puede llegar en cualquier momento: basta que Francisca encuentre en alguna ocasión el cuchillo:

> «está profetizado que el cuchillo de las roñosas fregatrices vendrá a poner fin a los ciclos del balneario» (*Glosa*, p. 10).

Hasta entonces el ciclo sigue y Benito goza su dominio. La repetición de las primeras escenas del drama en el final, confiere a *RDP* una estructura totalmente circular, que es eficaz símbolo de la dinámica cerrada del poder opresivo [14]. La estructura se carga de significado y hay que rechazar la opinión de Fernández Torres, que califica este final de simple y esquemático, y narrado con cierta confusión y apresuramiento [15].

El mecanismo cíclico del poder se conforma del siguiente modo:

1) Decadencia del antiguo poder (Dama), encubierta por los

[14] Me referiré siempre al final de la edición de Vox, 1980; el drama termina cuando Benito se dispone a castigar a Francisca pegándole con su cinturón, continuando así una acción que había sido interrumpida por la llegada de D y AA. Sugiere una nueva llegada de D y vuelta a empezar.

[15] «Retrato de Dama con perrito», *Insula*, cit., p. 15.

suntuosos adornos y enmascarada por un lenguaje radicalmente falseador de la realidad, el de AA, sobornado y prostituido, con secretas ansias de rebelión que no se atreverá a materializar hasta sus últimas consecuencias.

2) El imitador (Benito) se alza con el dominio, desplazando a la corrupta aristocracia anterior.

3) Profecía de la rebelión del oprimido total (Francisca), que es de esperar no intente asimilarse a los dominadores y engendrar nuevas opresiones, sino alcanzar la libertad.

Tal esquema encarna el tema principal que recorre de modo obsesivo el universo teatral de Riaza, esto es, «la libertad, o quizá el anhelo instintivo de ella frente al misterio del poder» [16].

El desarrollo es bastante simple. Sólo cuatro personajes, arquetipos carentes de sicología, aunque no de lucha interna, y que representan funciones precisas en el ciclo descrito, llevan a cabo la acción.

Preside el ceremonial la Gran Dama, que pretende sin éxito sobrevivirse y continuarse *ad infinitum* recreando el tiempo pasado:

> «rodeada de máscaras acicaladas y puestas en escena por su perrito artista, Dama, ella misma una pura máscara entre las máscaras cómplices, juega a morir [. . .] conserva la esperanza [. . .] de que vivirá y pervivirá y revivirá, de que su hegemonía será eterna» (*Glosa*, p. 7).

Los principales papeles actanciales que la definen son el de sujeto de dominación y destinatario de la violencia de Benito que la destruirá.

Para su ficción salvadora necesita de AA, cuyos papeles actanciales son más complejos y contradictorios: sujeto de rebelión, objeto de represión, destinatario de la violencia de Benito, oponente al sistema de poder y a la vez ayudante de ese mismo sistema. AA está sobornado por D, fascinado en el fondo por su corrupta brillantez: basculando entre el amor y el odio, la aceptación y el rechazo, el artista reconstruye con su palabra poética la falsa realidad esplendorosa. En esa mecánica del poder «los poetas son los encargados de preparar, de repreparar el río escenario para la ceremonia final» (*Glosa*, p. 7).

La metáfora del título degrada ya la figura del artista y la coloca en el plano servil, esclavizado, de objeto condenado a una

[16] Hazel Cazorla, «La invención...», cit., p. 12.

función meramente ornamental o instrumental al servicio del sistema [17]. Esta esclavización provoca el odio íntimo del perrito, que atenta contra Dama destruyendo la ficción que su bello-lenguaje había erigido con otro lenguaje de «palabras drácula» [18], única rebelión que es capaz de llevar a cabo y que dejará en un ambiguo medio camino. No es el Artista Adolescente el destinado a cumplir la destrucción de D, ya que está inserto en su mismo mundo y contaminado por él en lo más hondo:

> «el artista, en el fondo dulce y podrido de su corazón, de su lengua de perrito lamerón de la belleza, ama a la puta pútrida y sobre todo ama el esplendor del tiempo perdido, del pasado cuyos rescoldos, aunque mortecinos, aún aguantan» (*Cátedra*, p. 99).
>
> «El perrito de alcoba en el fondo ignorado de su corazón podrido por el privilegio y el regalo amaba a su amita y sobre todo amaba su privilegio y su regalo» (*RDP*, p. 61).

Hacia el final de la primera parte del drama, en una escena clave (p. 31), se produce un intento de rebelión de AA truncado al recordarle D que todo sustento y comodidad dependen de su arbitrio. AA será también sometido por el criado Benito, musoliniano y sádico, brutal y expeditivo, cuando —él sí— mate a la dama y asuma el poder.

Benito representa el régimen de la violencia pura (p. 9). No necesitará (al menos no en igual medida que Dama) de la actividad intelectual falseadora: el privilegio no existirá para el artista en el nuevo balneario (p. 66). El poder de Benito es más repugnante, no por ser remedo del de Dama, ficción de ficción [19], sino por su desnuda dureza: es mucho más efectivo y por eso puede prescindir de la fascinación estética que el boato confería al régimen anterior [20].

Esencialmente sujeto de dominación, sus papeles actanciales de objeto de represión o ayudante del sistema encarnado por D son hipócritas simulaciones. El nombre mismo actúa ya como mecanismo referencial para el espectador que posea el contexto

---

[17] Ya Bilbatúa señala la presencia en el teatro de Riaza del artista como ser asimilado por el sistema e incapaz de una acción transformadora eficaz. Cfr. su «En torno a la dramaturgia española actual», en *Riaza, Hormigón, Nieva*, cit., p. 22.

[18] Cfr. «Preaviso para el paciente lector», en ed. cit. de *El desván... El palacio...*, p. 42. Citaré este libro por *Cátedra*.

[19] Como opina Fernández Torres, «Retrato...», cit.

[20] « . . . tristísimo balneario sin ni siquiera poder contar con el exquisito encanto de las viejas damas... entre las delicuescencias del crepúsculo». *Glosa*, p. 9.

cultural [21], en una evidente evocación del fundador del fascismo Benito Mussolini.

En el exterior, en las sórdidas dependencias de servicio, Francisca, la fregona, sufre todas las opresiones. Se trata de un actante muy característico en el teatro del autor: es la Chica de Botica de *El Palacio de los monos* o la Leidi de *El Desván...* El mismo Riaza, al comentar su amor por determinados personajes señala que «mejor sería hablar de personaje, sin s, en singular, pues siempre se trata de una única perra apaleada y explotada», que se repite en todas y cada una de sus piezas («Preaviso...», *Cátedra,* pp. 103-104).

Este actante se define siempre como objeto de opresión y destinatario de la maldad y la violencia, emanaciones de una radical injusticia social y política. Frente a ella, D se muestra condescendiente, con cierta hipócrita amabilidad: le regala vestidos y le invita a presenciar las ceremonias —desde fuera, naturalmente—. Benito la trata con brutalidad y la somete a torturas y abusos.

Francisca incuba la rebelión simbolizada en la continua presencia de la caja donde guarda su cuchillo. Incitada por AA, no hace caso; parece esperar su turno y despreciar la revolución del Artista. En realidad, D no representa ya el mayor peligro en el círculo de la dominación: el mundo de Francisca está separado radicalmente del aristocrático; no accede a él, pero tampoco sufre una sevicia directa. La incomprensión del código lingüístico funciona como signo de la separación de ambos estratos. Francisca no comprende el lenguaje de D ni el de AA:

> no sé lo que el señorito me dice (p. 34).
>
> Perdóneme el señorito, pero sigo sin saber lo que se quiere de una (p. 34).
>
> Perdone la señora que no sepa qué tela es esa (p. 35; D ha dicho *bagatela*).

En cambio comprende perfectamente las torturas de Benito (le retuerce una oreja, le amenaza con el cinto, la somete a violencia sexual), y a él se dirige su odio, como descubre cuando, creyéndolo dormido, se acerca a escupirle y gritar su rechazo (p. 20).

Eso no significa que no sea consciente de que por todas partes

[21] Cfr. TORDERA, «Teoría y técnica...», volumen cit., p. 192. El cráneo rasurado de Benito y la acotación explícita «musoliniano» (p. 20) son reveladoras. *Vid.*, infra las líneas que dedico al maquillaje y peinado.

se ejerce sobre ella una violencia injusta, lo que expresa en sus canciones de lavandera [22].

Las relaciones entre los personajes se expresan o subrayan con diversas marcas lingüísticas que actúan de signos de la estratificación y las actitudes de cada uno. La situación de Francisca se manifiesta por la presencia de una importante isotopía léxica [23] formada por los constantes insultos con que los demás se dirigen a ella: estúpida (p. 17), especie de lela, majadera (p. 18), puerca, zafia (p. 20), pingajillo, perro sarnoso, bichejo (p. 34), etc., y la condición de perrito de lujo de AA por la connotativa serie hipocorística: momó (p. 15), fifí (p. 18), rirrí, momó, nunú, fifí, dudú, zuzú (pp. 23-25), etc.

El sistema de las fórmulas de tratamiento contiene importantes connotaciones reveladoras o ironizadoras: el *nos* mayestático de D se opone al *nos* plural de modestia de AA (p. 37); el *vos* de respeto o la tercera persona dirigidos a D pueden señalar en ocasiones un irónico alejamiento de AA:

> AA.—¿Tan segura está madam que esta noche será la noche?
>
> D.—Apea esa mordacidad del tratamiento. Compórtate como en los momentos de abandono. Tutéame.
>
> AA.—De acuerdo, marranita... Te preguntaba... (p. 38).

A Benito, por su parte, se le trata de «Mi señor don Benito», ya sea humildemente (caso de Francisca) o con cierta ironía (caso de Artista Adolescente) [24].

Excurso 1.º: El simbolismo sexual

Dramática y poéticamente, los signos más evidentes de las relaciones de opresión se articulan a través del simbolismo sexual. La vejación sádico sexual es el medio expresivo más frecuente en *RDP* y en gran parte de la obra de Riaza [25] para significar la tiranía y la humillación del sometido. La manifestación formal de dominio consiste en obligar al dominado a procurar placer

---

[22] *Vid.*, infra el punto 4.7.2.

[23] Para el concepto de isotopía, cfr. Rastier, «Sistemática de las isotopías», en Greimas y otros, *Ensayos de semiótica poética*, Barcelona, Planeta, 1976, pp. 107-140.

[24] Cfr. pp. 19, 32, 51, etc., de *RDP*. *Vid.*, infra el punto 3.2.2, donde se trata de otros rasgos y marcas supratextuales que complementan este apartado.

[25] Cfr. *Glosa*, p. 6.

mediante un juego degradado y cruel. Así actúa Benito con Francisca (pp. 18-19) o Dama con AA (p. 61) en las respectivas escenas de la mimetización de Benito y la original o mimetizada. La diferencia esencial radica en que mientras AA acepta la sumisión por motivos interesados, Francisca no la acepta nunca, y sólo la compulsión violenta la obliga a ceder. La misma Francisca da por supuesto que cada llamada de lo alto para que acuda al plano superior responde a la concreción de su esclavitud en forma de abuso sexual, cuya penosidad se resalta por la acumulación de numerosos rasgos sórdidos y degradantes, apoyados en un eficaz manejo de elementos del decorado, accesorios (bidé desportillado) y gestuales (se sienta despatarrada) concebidos con gran detallismo (muy lejano del decorado detallista «naturalista» o «realista»), y cuya capacidad connotativa se explota al máximo, integrándolos en un sistema coherente [26].

Excurso 2.º: La experimentación con el trabajo del actor

Muy relacionados con el tratamiento del personaje en el teatro de Riaza se hallan los aspectos atinentes al trabajo del actor. Uno de los postulados del dramaturgo es la «destrucción de los actores en su misión convencional» («Preaviso», *Cátedra,* p. 111), lo que significa en última instancia el rechazo de personajes con «una individualidad, una idiosincrasia, una psicología enteras y verdaderas» (*ibíd.*). La no aceptación de esas tranquilizadoras formas teatrales (personajes de psicologías convencionales que actúan según una acción desarrollada en el tiempo lineal, etc.) se manifiesta en la experimentación con los actores, que se libran de ser «vampirizados» por el personaje (*Cátedra,* p. 111) y pasan a encarnar toda una serie de ambiguas posibilidades. Los desdoblamientos, intercambios, mimetizaciones, disfraces y metamorfosis son una de las características de este teatro [27] que enraiza en la propia concepción dramatúrgica de Riaza, y coincide con importantes tendencias contemporáneas, para las cuales el trabajo del actor es uno de los principales medios de renovación de las formas teatrales.

Personajes y actores, rota la univocidad personaje-actor, no son ya entidades cerradas y definidas. Se hacen protagonistas y antagonistas a la vez, toman diversos papeles: en *Represen-*

[26] Cfr. p. 34. Para todos estos aspectos, *vid.*, infra los puntos 4.3 y 4.6. Todos los sistemas sígnicos funcionan simultáneamente: la separación en este comentario es puro imperativo de ordenación metodológica.

[27] Cfr. Castilla, ed. cit. de *El desván...*, p. 25.

tación de Don Juan el mismo actor incorpora a Don Juan y a Doña Inés; en *El desván,* Boni representa a Don y Don a Boni, en un característico intercambio de papeles; en *El palacio,* los diversos criados van encarnando en papel del difunto dictador.

En *RDP,* ya el comienzo de la acción muestra a Benito representando el papel de D y a Francisca disfrazada de AA; D se desdobla en otra ocasión dirigiéndose a dos fantoches, uno de los cuales representa a ella misma (p. 42); AA se ve obligado a tomar el relevo de D y a imitarla cuando ésta se cansa de la representación que protagoniza en el balneario. Toda la compleja red de metamorfismos y simulaciones, implica un gran desarrollo de las técnicas de simulación y disfraz, y, en oposición, una igualmente compleja serie de marcas desenmascaradoras: gesticulación, vestido, paralingüística y cinésica toman, como se analizará más adelante, esencial importancia en este sentido [28].

Hay una estrecha relación entre la tendencia (presente en gran parte del teatro contemporáneo, especialmente en el del absurdo) a la disgregación del personaje y rechazo de la psicología convencional, y la calidad de ceremonia, alteración y disfraz (en términos de Francisco Nieva) que se confiere al teatro; pero sobre todo es en *RDP* un eficaz signo de toda la falsificación general, de la oquedad de la acción, que forja una «comedia de la comedia» (p. 65), un «teatro en el teatro», donde cada personaje lucha consigo mismo, lucha que se manifiesta en las dobles y encontradas fuerzas que los mueven y en las constantes simulaciones: servilismo y jactanciosa soberbia en Benito, sumisión y rebeldía profunda en Francisca, lirismo y encanallamiento en Dama, humillación y rencor en el Artista Adolescente.

3.2. *Teatralización y literaturización. Ceremonial y lenguaje*

3.2.1. *Los ceremoniales*

Esta temática de la corrupción del poder y sus intentos de supervivencia se materializa en ceremoniales huecos y vacíos

[28] La calidad metamórfica del teatro de Riaza haría interesante un análisis actancial exhaustivo de *RDP.* Dada la orientación y el espacio de este trabajo, y teniendo en cuenta las dificultades señaladas por Tordera («Teoría y técnica...», cit., p. 193, prefiero limitar mis observaciones al sentido general de los personajes y su concepción por el autor. Cfr., sin embargo, Greimas, «Los actantes del teatro», en *Semántica estructural,* Madrid, Gredos, 1976, pp. 266-268 y ss.; Pavis, «Theorie...», cit.; Hamon, «Pour un statut sémiologique du personnage», *Littérature,* 6, 1972;

que intentan mágicamente reanudar los tiempos y abolir las decadencias. Insistentemente se ha señalado la calidad ceremonial del teatro de Riaza, y el mismo dramaturgo lo ha explicado:

> estimo que el teatro ceremonial puede atacar más la conciencia del espectador burgués [29]
>
> la ceremonia es el medio más eficaz con que cuenta Riaza para construir su teatro [30]
>
> muy importante para nuestra consideración de la obra de Riaza es la idea del teatro como ceremonia casi litúrgica [31].

Imagino por mi parte que la fascinación plástica que conlleva no es ajena a tal intensidad ceremonial.

En *RDP* la acción se desarrolla, en gran parte, ceremonialmente. Las acotaciones subrayan esta calidad: Benito saca un frasco que «lleva con gran ceremonia» (p. 46), Dama lo coge y lo eleva «como una copa ritual por encima de su cabeza» (p. 47); AA lo deja caer al suelo «con la misma ceremonia» (p. 49); D va mojando a la serie de muñecos con las aguas rescatadoras en una «ceremonia» (p. 57); y para Benito todas estas actividades constituyen la «liturgia del adviento» (p. 55). Bailes, cantos, diversos ritos mortuorios van forjando la «gran ceremonia» total [32].

La primera que sucede en *RDP* es la mimetización de Benito, que encarna a D, disfrazado con sus pelucas y muselinas, en un aparente intento de sacralización de su dominio injusto sobre Francisca, pero las principales corresponden a D: son ceremoniales de pervivencia y renovación, ritos del eterno retorno, que fracasan: el recital de canto que D dirige a los supuestos asistentes a su fiesta es un «canto de cisne» que forma parte del ritual mortuorio general: representando su propia muerte cree D poder conjurarla, puesto que la muerte en el teatro implica siempre la resurrección al caer el telón. La ceremonia de las aguas lustrales (pp. 58-59) en que D vierte sobre una serie de fantoches aderezados igual que ella las aguas restauradoras, no es sino un fallido intento de procurarse la eternidad mediante la infinita repetición de sí misma (lo que también se sugiere simbó-

---

García Lorenzo, «La literatura, signo actancial. Estatuto y función del personaje dramático», en *La literatura como signo*, cit., pp. 227-245.

[29] «El dante riaza entre el más acá y el más allá», entrevista con García Pintado, *Primer Acto*, núm. 172, 1974, p. 11.

[30] Castilla, introducción a la ed. cit., p. 26.

[31] Hazel Cazorla, «La invención...», cit., p. 19.

[32] Cfr. *Cátedra*, especialmente pp. 106-108 para estas cuestiones.

licamente con el motivo de los espejos, pp. 43-45, y los ecos, p. 49, *vid. infra*).

Riaza muestra sutilmente la inversión de los efectos de las ceremonias. Señala Hazel Cazorla [33] que «al examinar el misterio del poder, Riaza revela que tiene su existencia en el ceremonial, que se alimenta del ceremonial y en el ceremonial se hace perpetuo e invulnerable»; pero si se examina con cuidado esta ceremonia de las aguas lustrales de *RDP,* lo que revela es que toda ceremonia destinada a sostener la corrupción y el orden injusto (y no a sacralizar, a consagrar un orden justo) señala inequívocamente la falsedad de tal orden: en efecto, D no consigue sino asimilarse a los fantoches. En la pretendida multiplicación de sí misma se pierde confundida entre los muñecos convertida ella misma en un fantoche más, una calavera tapada por una máscara; el coro que la rodea y acompaña sus cantos es un coro de papeles que reemplaza grotescamente la realidad añorada: D pertenece a un mundo muerto del que no se puede salir con simulaciones. Pasajeramente los muñecos toman vida gracias a la actuación servil de AA, que continúa con el gesto su recuperación poética, encarnando, metiendo sus brazos en las mangas vacías, moviendo las ropas y tomando las copas servidas. Pero toda esta *representación* (p. 48) está destinada al fracaso.

Fracaso que se va apuntando por multitud de indicios, ataques que surgen de todos los lados. La misma injusticia de la situación augura la rebelión definitiva. Es evidente el vacío del mundo que aspira a ser recreado: objetos, cortinajes, alfombras, son harapos polvorientos; los invitados fantoches y calaveras. Los ritos se degradan al quedar inmersos en tal decrepitud y al revelarse sucias y sangrientas parodias las acciones que tomaban un aparente cariz heroico o trágico; véase la escena clave a este respecto, en la evocación del amor de D por el capitán del Quinto de Coraceros de Su Majestad Imperial (p. 49), cuyo corazón conserva la Dama en un frasco: en vez de corazón, el frasco contiene un trozo de bofe sanguinolento que D apostrofa líricamente en un pastiche degradado de la escena shakespeariana de Hamlet con la calavera de Yorick (*vid. infra*). La distorsión lenguaje/acción-ojeto es reveladora. La acotación sugiere el tono en el que ha de ser montada la escena citada:

> Dama se acaricia las mejillas con el trozo de bofe, llenándose, lógicamente de hidrosangrucha. También puede besarlo o mordisquearlo «tiernamente».

[33] «La invención...», cit., p. 24.

Nótese el léxico de la acotación que descubre la intención de Riaza: bofe, hidrosangrucha. Todo esto degrada la ritual elevación del frasco con el corazón del capitán, cuyas connotaciones litúrgicas se potencian al máximo, ya que la escena constituye una clara imitación del alzamiento ritual del cáliz en la Consagración de la misa.

Gran parte del drama se construye con la técnica de teatro en el teatro, que responde a dos objetivos fundamentales:

a) Exacerbación de los valores específicamente teatrales, de espectáculo plástico, con todo lo que ello supone de teatralización, subrayado del movimiento, etc., que puede potenciarse extraordinariamente por medio de los elementos ceremoniales [34].

b) Mostración de lo esencialmente falso de esa pretendida realidad instaurada por D, y a la vez de su debilidad interna, ya que

> cuando el sistema tiene necesidad de adornamientos, es justamente en el momento en que ha perdido su antigua dureza fundamental, cimentada en la violencia y en el porque sí, sin tener que recurrir a teatros ni a otras fascinaciones simuladoras (*Glosa*, p. 8).

La teatralización se manifiesta en la jerarquía otorgada a los recursos paralingüísticos y cinésicos y en la misma concepción del espacio escénico y decorado. Las acotaciones dan la pauta de cómo se desarrolla la acción, subrayando la expresión corporal y el tono de la declamación, y sobre todo muestran la *exageración* de estos elementos, en la que parece haber innegables sugestiones del esperpento valleinclanesco [35].

La denuncia de la representación como tal representación (ficción) se lleva a cabo explícitamente en *RDP:* la descripción del balneario que hace AA para D es una descripción técnica de escenario teatral:

> D.—Evócame la escena. A mis pobres ojos les está vedado el contemplarla.

---

[34] Cfr. «Preaviso», *Cátedra*, p. 109, donde expone Riaza como uno de los postulados de su teatro la «teatralidad por los cuatro costados», teatralidad espesa, específica, estructura resplandeciente de colores, movimientos y sonidos...

[35] *Vid.*, 4.3. Para Ruiz Ramón el teatro de Riaza muestra una magnífica asimilación de la óptica del esperpento (*Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1977, p. 553).

> AA.—Una mesita junto al ventanal del foro. A través de los cristales se distinguen unos tamarindos u otras plantas delicadas. Un cubo para el hielo del champagne a mano izquierda, lado del público. Y en el centro mismo del proscenio las dos hermanas (p. 41).

La imitación parodizante del estilo de acotaciones técnicas teatrales revela la falsedad artificial de tal evocación, que D quiere aceptar como recuperación de un pasado esplendoroso. En parecido recurso se basa el cinismo de Benito al burlarse de Francisca cuando ésta no encuentra el cuchillo en su caja:

> No te apures. Tal vez en la próxima representación tengas más suerte (p. 66).

3.2.2. *Degradación y lenguaje: lenguaje máscara vs. lenguaje desenmascarador (Palabra y paralingüística)*

Pese a la fundamental importancia del «texto B», Riaza no quiere de ninguna manera abdicar de un lenguaje literario muy complejo y elaborado. El lenguaje de sus textos es, como ha señalado Nieva [36], «uno de los más bellos, imaginativos y fluidos que es posible observar en el nuevo teatro».

No se puede obviar la consideración de este lenguaje si se quiere llegar a la cabal comprensión de *RDP*. Intentaré en este apartado estudiarlo en su funcionamiento dramático, integrado en la acción [37].

La conjuración del tiempo y de la muerte que pretende D no es posible sin el concurso del poder falseador de la palabra, cuyo demiurgo es AA:

> ninguna sensibilidad como la de tu verbo sería capaz de recobrarlo y hacérmelo recobrar a mí misma (p. 22).

Sólo cuando «llega» el poeta «Miguel Marcelo Rainer María Orfeo» es posible pasar a «transmutar los tiempos de la momificación presente en las plétoras de la edad de oro, los tristes aparatos de la agonía en la reencarnación de los paraísos perdidos» (p. 25).

---

[36] Introducción a *RDP* en la edición Fundamentos, cit., p. 12.

[37] Adelanto que para el estudio del texto B adoptaré el útil esquema de Kowzan, con leves modificaciones. Estos apartados dedicados al lenguaje y recursos paralingüísticos de *RDP* corresponden al punto 1 y 2 del cuadro de Kowzan. *Vid.*, infra punto 4, «Los sistemas operantes de la puesta en escena».

El lenguaje máscara se caracteriza por una intensa poetización (imágenes coloristas, lirismo, evocaciones nostálgicas, metáforas enaltecedoras, idealización del ambiente). Forma un registro o isotopía caracterizada por el ensalzamiento estético de la realidad. Son componentes esenciales del mismo:

a) Las abundantes *imágenes y metáforas* o *perífrasis enaltecedoras:* armario ancho y profundo como un río (p. 17), huesecitos de nieve (p. 18), efluvio de tu carne joven, tierna como una rosa tierna, turgente como una rosa turgente (p. 18), ojos de cervatillo (p. 19), el balneario fulgía como una hoguera naranja encendida en el corazón del otoño (p. 21); una mano es un marfil envuelto en encajes delicados (p. 39), unos caballos tronco de alazanes, nobles brutos (p. 27); o el amanecer se describe en una perífrasis culterana: «las primicias de la aurora filtran sus vapores evanescentes a través de los terciopelos que cubren la balconada» (p. 55), etc.

b) Buena parte de estas imágenes son *imágenes cromáticas,* de colores delicados y plenos de connotaciones positivas, de suavidad o poder: malva del crepúsculo (p. 42), hojas leonadas (p. 45), el mar que se desangra en un abandono ciclamen (p. 16), hoguera naranja (p. 21), teorías de púrpura y oro (p. 22), gotas de oro (p. 22), últimos añiles de la tarde (p. 25), intimidades de ámbar en el cono luminoso (p. 39), albura de un mantel, rojo de unos labios anhelantes (p. 39).

c) *Cultismos* [38] que resultan, por una parte, signo de la elevación estetizante del lenguaje y además signo de la categoría social de los usuarios, hasta el punto que D ordena que se «traduzcan» sus palabras (p. 46) para que Francisca pueda entender lo que sucede [39]. Benito, por su lado, muestra la asimilación del sistema al emplear expresiones del nivel superior, como reconoce AA:

> B.—Le será restituido impoluto como una camelia.
>
> AA.—Bravo, mi señor don Benito. Ya os vais empapando de las líricas esencias de los que pronto sustituiréis (p. 51).

Algunos de estos cultismos (no he intentado un recuento exhaustivo, que me parece ocioso) son: cítaras, efluvio, equinoccial, eva-

[38] Uso aquí el concepto de cultismo en su acepción literaria o axiológica y social, connotativa, no en su acepción estricta lingüística (fonética).

[39] *Vid.,* supra, lo anotado sobre la incomprensión del código lingüístico que muestra Francisca. Cfr. infra las observaciones sobre otros signos supratextuales.

nescente, flamear, fulgir, fulguración, fútil, impoluto, inescrutable, ingerir, irisadas, ofrenda, plétoras, sustentáculo, transida, transfiguración, transmutar, turgente, etc.

d) Otros motivos literarios y recursos retóricos de variada índole muestran a su vez la elaboración artística del lenguaje y comportan connotaciones poéticas, líricas: la melancolía otoñal (p. 21), la niebla sobre los chopos (p. 59), las sonoridades de las cítaras, el Bósforo bajo la magia lunar (p. 59); *aliteraciones:* «en el centro de mi entraña frutal, aquel cálido calor de rosa cálida» (p. 20); *repeticiones:* «la tierra, la tierra toda se replegaba» (p. 21); *paralelismos:* «tierna como una rosa tierna, turgente como una rosa turgente» (p. 18), «tu proximidad cálida como una rosa cálida, tu proximidad turgente como una rosa turgente, mi compañera tierna y dorada en aquellos tiempos tiernos y dorados» (p. 42), etc.

Resulta paradigmática la recreación de la llegada al balneario decrépito:

> Recuerda cómo los tejos centenarios tapizaban con sus hojas leonadas todos los caminos que atravesó nuestro cabriolé hasta conducirnos aquí, y cómo al llegar, en el centro del inmenso parque, el balneario fulgía como una hoguera naranja encendida en el corazón del otoño. Y la tierra, la tierra toda, se replegaba en el interior de su melancolía equinoccial (p. 21).

El lenguaje fascina y enajena, lo mismo que sucede en *El desván,* donde Don y Boni declaman fragmentos poéticos que intentan transformar el baile de Leidi con los maniquíes en un baile real, o donde Ti Prans, aislado de todo contacto con la hembra hace a la literatura (bello lenguaje) vicaria de la experiencia real, impedida por la represión de Don.

Esta descripción somera de los recursos poéticos del lenguaje máscara nada nos dice, sin embargo, de las tensiones a que está sometido en el drama. Minado, como los huecos ceremoniales, realiza una lucha enconada con los ataques que surgen desde su mismo centro. Es evidente que por su misma función enmascaradora ha de estar en desacuerdo radical con la situación: en esa lucha lenguaje/acción-situación se desmontan sus mecanismos simuladores, y lo que era metáfora poética se convierte en parodia grotesca. En la escena inicial de la mimesis que he comentado desde otros puntos de vista, el bello-lenguaje enmascara el abuso sexual de que es víctima Francisca, desnudada «solapadamente» (p. 18) por Benito:

B.—Y creerás que es el fin de las horas del alba y entonces pe-

> netrarás en mi lecho, transida por el propio misterio, intentando transmitir a mis huesecitos de nieve el efluvio de tu carne joven, tierna como una rosa tierna, turgente como una rosa turgente *(Comienza a acariciar* [. . .] *el cuerpo de Francisca* [. . .] *le quita solapadamente la ropa. Francisca permanece pasiva* [. . .] *la mano exterior continúa manoseándola y desnudándola)* (pp. 17-18).

Y la escena culmina la distorsión cuando Benito «le retuerce una oreja lenta y sádicamente [. . .] le retuerce con mayor delectación la oreja».

Otro caso representativo se da en la ya citada elevación ritual del corazón (bofe) del capitán amado: D se dirige a la «pieza de asadura» (acotación de la p. 50) en una invocación cuyo lirismo resulta grotesco por su distorsión:

> Ingrato, amadísimo ingrato... Tú te retiraste a tu trasmundo y a mí solamente me dejaste tu núcleo más íntimo, tu centro más secreto (p. 48).

Los rasgos paralingüísticos resaltan eficazmente el sentido grotesco de estas dislocaciones desenmascaradoras: Benito, por ejemplo, «Llama con voz meliflua que contrasta con su actitud de jactanciosa marcialidad» (p. 65); AA «recita superlírico a la tapa del bidé» (p. 34), destruyendo el tono lírico por la conjunción con un objeto perteneciente a una esfera axiológica opuesta. En otras ocasiones es el referente el que resulta desproporcionado a la expresión lingüística, llegando a una especie de grotesco culteranismo o parodia del lenguaje barroco, que Riaza, por otra parte, admira:

> Y de la cantimplora de plata que contenía el jugo de limón, echábamos unas gotas de oro en aquellos lenguados que muy pronto dejaban en nuestros platos las panojas de sus espinas, rizadas como una pluma, sonoras como una cítara... (p. 22).

> Contemplaremos el mar, mientras ingerimos el líquido ambarino... el pálido líquido [40].

> Mis desgraciados progenitores carecían de todo sustentáculo donde colocar los alimentos a bendecir antes de ser ingeridos (p. 31).

Las modulaciones de la entonación son un formidable instrumento en *RDP* para lograr resultados generalmente degradado-

[40] Se refiere al té. Texto de ed. Fundamentos, p. 31. Ha desaparecido en la redacción de ed. Vox.

res, paródicos o desenmascaradores: cambios de entonación, esquemas tonales contrapuestos, velocidad del recitado, etc., actúan sobre el texto de modo fundamental. Existe una permanente dialéctica entre el *enunciado* y la *enunciación* [41]: dentro del propio discurso hablado el tono lírico contrastará con el léxico escatológico (no ya con el referente u objeto):

> AA.—*(Lírico)* . . . de la mierda, de la mierda, de la mierda... (p. 61).

Benito, en un éxtasis aparentemente sublime revela la degradación de su placer mediante el contraste entre su inicial discurso lírico en tono «Exaltado», y la grotesca serie de exclamaciones que expresan el momento climático de su goce:

> B.—Luego penetramos juntos en la profunda estancia de aquel hotel, noble como un palacio de los antiguos duxes, mientras tú lo contemplabas todo con tus ojos de cervatillo febrilento...
>
> F.—¿Ya, mi señor Don Benito? ¿Ya termina?
>
> B.—*(Exaltado)* Venecia, Zaragoza, Clairfontaine... ¡Mérida, Salamanca...! ¡¡Frómista...!! *(Cada vez más ido)* ¡Ana Karenina! ¡Auvepines en flor...! (p. 19).

El tono declamatorio es constante: sustentado por la teatralización comentada y la solemnidad ceremonial, su exageración llega a convertirlo en una marca de falsedad tragicómica: Benito comienza el drama con esta exclamación:

> ¡Ay! ¡Y cuánta hondura pueden alcanzar, a veces, las diferencias humanas! Ciertos seres apegados a sus fútiles banalidades y otros, en cambio, transportados por la llamada que les llega desde el fondo de las edades (p. 15).

Las acotaciones indican la frecuencia de los esquemas exclamativos: «Lánguido» (p. 15), «transcendente» (p. 15), «alta recitación» (p. 16), «lírico» (p. 16), «doliente» (p. 17), «exaltado» (p. 19), «evocador» (p. 22), «recita» (p. 28), «vuelve al tono romántico» (p. 43), «patética» (p. 43), «lírica de nuevo» (p. 45), «lírico» (p. 56), etcétera. La abundancia de la acotación «lírico» responde a la realización del bello-lenguaje indicado.

Una de las marcas más importantes de su hipocresía es el cambio brusco de la entonación: se pasa de un tono a otro, lo

[41] Cfr. Pavis, «Theorie...», cit.

mismo que de un registro a otro e incluso de un código lingüístico a otro (en las citas y fragmentos en francés e italiano). Los personajes declaman una comedia de la que salen y a la que entran, rompiendo la ficción: «pasa de nuevo del acento imperativo al lirismo» (p. 17), «recita [. . .] neutro de nuevo [. . .] voz ronca llena de desprecio» (p. 29), «patética [. . .] Se detiene, neutra» (p. 41), «Cambia de voz, ronca un instante [. . .] Vuelve al tono anterior» (p. 42). En solo una página de texto se encuentran los siguientes cambios de entonación en el mismo parlamento de Dama: agria, lírica, impositiva, lírica de nuevo, agria, dulce, chilla, comienza a cantar suavemente (p. 45).

De pareja importante es la ruptura de los registros lingüísticos: al lado del esencial lenguaje poético, Benito explaya sus perífrasis formularias de encargado de hotel (pp. 23, 32-33); o la irrupción de lo brutal y vulgar en los contextos líricos provoca un choque destructor, a menudo apoyado por la entonación:

> B.—Entonces te dirigirás al armario ancho y profundo como un río, con su luna espejeante como una luna sobre el río y de lo profundo del armario sacarás el manto de agonizar.
>
> F.—*(Atenta a su papel)* Sí, eso...
>
> B.—¡No basta con afirmar! ¡Saca el manto de agonizar, especie de lela! (p. 17).

Así aflora la personalidad velada de D en el éxtasis degradatorio, y rompe abruptamente su sublime declamación: «¿No te queda más saliva en esa lengua, hijo de puta?» (p. 61), entre otros muchos ejemplos aducibles.

El gran ataque a este lenguaje de poesía recreadora que oficia AA proviene, sin embargo, de la misma acción del Poeta Adolescente. El arma de que dispone el rencor del perrito amaestrado es precisamente la palabra, y frente a la poesía de los esplendores esgrimirá un lenguaje agresivo, grosero, proscrito por los buenos modos [42].

Es en la escena clave del baile con la Dama donde se lleva a cabo la rebelión parcial (lingüística) del Artista:

> AA.—Y llegada fue la hora en que empezaron a narrar las historias los narradores de historias. Escucha, vieja y maldita zorra.

[42] Cfr. *Cátedra*, p. 101, para este aspecto; otro de los postulados del autor en su parte de intención destructiva y corrosiva.

D.—¡No, no! ¡Esos palabros no! ¡Conservemos los modos! ¡Guardemos las maneras!

AA.—*(Acentuando, pero muy lentamente el ritmo del baile.)* Érase una vez una vieja y maldita zorra que andaba a la caza de tiernos adolescentes, de poetas sensibles y de otros descojonados parásitos de su calaña...

D.—Bailaré contigo. Seré tu compañera de danza. Pero tendrás que hablarme de la niebla sobre los chopos, de las sonoridades de las cítaras, del Bósforo bajo la magia lunar...

AA.—Y los perritos, con tal de que los libraran de sus úlceras y de sus piojos ancestrales lamían a la zorra y puerca vieja todo lo que había que lamerle...

D.—*(Se lleva la mano al pecho.)* ¡Mi corazón! ¡Me duele el corazón, momó! ¡Recuerda lo mucho que ha latido mi corazón!

AA.—*(Feroz.)* ¡Me cago en tu puto corazón de perra vieja!

... ...

D.—Nuestra heroína, al anochecer, embriagada por los acordes de las mazurcas embrujadas...

AA.—Y la maldita y puerca zorra, hija de cien mil puercas zorras...

D.— . . . des rives de la Loire aux bords de l'Italie... (p. 60).

Queda claro que las connotaciones axiológicas en el eje de lo «poético idealizado» o en el del vulgarismo brutal y grosero son lo que definen a estos dos registros que luchan en la fundamental escena citada: los parlamentos de D, por ejemplo, carecen de sentido e ilación lógica; sólo la carga connotativa de la isotopía léxica de los vocablos «poéticos» es lo que se opone a las «palabras violadoras» de AA. El universo ficticio creado por el lenguaje ha sido destruido por el lenguaje, destrucción parcial que ha de ser continuada en el ámbito de la acción por la eliminación física de la vieja Dama a manos de Benito.

Breve excurso sobre otros signos supratextuales

Es evidente la complejidad del discurso dramático de *RDP*. No solamente porta en sí «presque tous les signes du discours poétique», sino que «fait partie de l'action dramatique» [43] con una

[43] Bogatirev, «Les signes du théâtre», *Poétique*, II, 1971, 8, pp. 517-530.

intensidad poco común. No hay que olvidar en esta rápida consideración del lenguaje del drama los signos supratextuales que indican sobre todo la clase, el *status* social de los personajes o sus íntimas pulsiones en la interrelación de fuerzas que constituyen el sistema opresores/oprimidos: el que la *-e* final de *madame* suene siempre que pronuncia la palabra Benito (p. 40) no es más que signo de su no pertenencia al mundo sofisticado de Dama y AA, al que por otra parte aspira, como expresa claramente su insistencia en utilizar el registro elevado de la clase dominante [44].

Ya he señalado la incomprensión del código lingüístico que muestra Francisca. La brevedad relativa de sus intervenciones habladas es signo de su marginación. Dentro de esa brevedad no faltan marcas que indican su condición social y cultural, como ciertas muletillas vulgares («sí que sí», pp. 18, 52, etc.) o vocablos como «tesorucos» (p. 35) y trangresiones como «maglonia» por «magnolia» [45].

3.2.3. *La intertextualidad*

Antes de pasar al análisis de los sistemas sígnicos del «texto B» me interesa comentar una última dimensión del lenguaje que implica intensas connotaciones irónicas y sarcásticas, y que se puede incluir bajo la rúbrica de la literaturización. Se trata de una modalidad peculiar de la intertextualidad [46]. Riaza siente un «infinito regodeo [. . .] en empapar [. . .] de espesa literatura [. . .] cada trasto escénico» (*Cátedra,* pp. 105-106), y el uso del pastiche y la parodia literaria alcanza en él extremos desconocidos en otros dramaturgos. La intertextualidad no se limita a la serie literaria, sino que implica a otras series artísticas como la pintura o la música [47].

RDP se construye así no sólo como un teatro a la deriva en lucha consigo mismo (*Cátedra,* p. 109), sino también en confrontación con otros textos. El título, por ejemplo, puede llevarnos a evocar desde el famoso *Retrato de dama con armiño,* de Leo-

[44] Cfr. p. 51. *Vid.,* supra, el estudio de los personajes y nota 39.

[45] P. 37, ed. Fundamentos.

[46] Este concepto propuesto por BAJTÍN y más elaborado por JULIA KRISTEVA necesitaría de una mayor delimitación y precisión para su uso práctico en el análisis literario.

[47] Cfr. p. 27, ed. Fundamentos, o p. 30, donde acota para la música «pastiche de Schubert»; *RDP* Vox, p. 36: AA aparece como el retrato de Proust de Jacques Emile Blanche; p. 27: se sugieren como modelo las pinturas expresionistas de Ensor, etc.

nardo, hasta los retratos de Goya de damas con perrito, como el de la marquesa de Pontejos, pasando por la novela de Henry James *Retrato de una dama*. Destacan sobre todo las alusiones y citas de Proust, *En busca del tiempo perdido* (pp. 36, 42, 54, 60, etc.), eficazmente sugeridoras de un mundo de decadente elegancia y preciosismo estetizante, pero sometidas a la óptica grotesca de múltiples deformaciones. Hay que tener en cuenta que D pretende precisamente una recuperación del pasado, lo que explica la frecuencia de este *leit motiv* intertextual. El mismo Artista Adolescente (clara alusión a la novela de Joyce, y quizá también al *Portrait of the Artist as a Young Dog*, de Dylan Thomas —paráfrasis a su vez de Joyce—), se nombra repetidas veces como Rainer María Marcelo (claras alusiones a Rilke y a Marcel Proust) y aparece vestido como «pequeño lord» (evocación de la novela de Hodgson Frances Burnett *Little Lord Fauntleroy* y de su idílico mundo sentimental) o como el retrato de Proust de Jacques Emile Blanche.

La escena del reconocimiento de los dos fantoches por la Dama, donde se desencadenan sus recuerdos al tocar el camafeo familiar (pp. 41-42) es una indudable parodia del final del cap. I de *Du côté de chez Swann*, cuando el sabor de la magdalena impulsa al escritor a la rememoración del tiempo pasado:

> *En cuanto palpé el camafeo de familia...* toda, toda la *vieja casa* donde pasábamos los estíos, el sillón de mimbre de papá, la tetera de plata y el plato con las *magdalenas...* todo, todo vino a ordenarse en mi memoria *como una decoración de teatro* ante la cual se levantase el telón del tiempo.
>
> *Et dés que j'eus reconnu le goût du morceau de madeleine* trempé dans le tilleul . . . aussitôt la *vieille maison* grise sur la rue . . . vint *comme un décor de théâtre* s'appliquer au petit pavillon donnant sur le jardin [48].

La escena del frasco con el corazón del capitán se propone como un pastiche de la escena de Hamlet con la calavera, escena favorita de Riaza, que ya había utilizado paródicamente en *El palacio de los moros*. La acotación (p. 38) «con dolorido sentir» es cita parcial de los famosos versos de Garcilaso «No me podrán quitar el dolorido / sentir, si ya del todo / primero no me quitan el sentido» (*Egloga* I, vv. 349-351). Otras menciones de la *Ana Karenina*, de Tolstoi (p. 60), alusiones a poemas de

[48] MARCEL PROUST, *Du côté de chez Swann*, Gallimard, La Pléiade, Bruges, 1954, p. 47. Los subrayados son míos.

Villon (p. 22), o la parodia de la famosa frase del rey Sol («La saison c'est moi», p. 25) dan idea de la importancia del recurso, y nos plantean el problema de la posesión del código cultural por parte del espectador que ha de interpretar y valorar estas alusiones.

4. Los sistemas operantes de la puesta en escena

4.1. Una representación teatral, se ha repetido mucho, está compuesta por múltiples sistemas que constituyen una «polifonía informacional», un espesor de signos (según la conocida definición de Barthes); un «derroche semiológico» (según señala Kowzan). La acción es compleja: diversos códigos funcionan simultáneamente y, si es posible, de modo coherente [49].

Para un estudio ordenado de los códigos teatrales el esquema propuesto por Kowzan me parece bastante útil y productivo [50]. A efectos prácticos, prescindiendo de matizaciones o reparos teóricos, proporciona un rendimiento muy aceptable.

Distingue Kowzan hasta trece sistemas de signos. Los dos primeros, correspondientes a la palabra y paralingüística, ya han sido comentados. Intentaré analizar los aspectos más sugestivos de los restantes.

La puesta en escena, a decir de Artaud, que defendió intensamente la revalorización del «texto B», ha de considerarse «no como el simple grado de refracción de un texto en escena, sino como el punto de partida de toda creación teatral». Las posibilidades de realización del teatro, para Artaud, «pertenecen por entero al dominio de la puesta en escena considerada como lenguaje en el espacio y en movimiento» [51].

---

[49] Tordera («Teoría...», cit.) utiliza una expresión ambigua al señalar que los códigos teatrales funcionan «heterogénea y simultáneamente»: son códigos heterogéneos, pero su funcionamiento no lo es (no debe serlo).

[50] Cfr. «El signo en el teatro», en Adorno y otros, *El teatro y su crisis actual*, Caracas, Monteávila, 1969, p. 52; reproducido, entre otros, en *Semiología del teatro*, cit., p. 273; Tordera, *op. cit.*, y Fernández González, «La literatura, signo teatral», cit. Para los aspectos teóricos generales, *vid.* también Tvrtko Kulenovic, «Le basi teoriche del teatro europeo moderno e di quello asiatico classico», en *La semiotica nei paesi slavi* (varios); a cura di C. Prevignano, Milano, Feltrinelli, 1979, pp. 724-728. Una interesante aplicación de García Lorenzo al teatro de Buero Vallejo, «Elementos paraverbales en el teatro de Buero Vallejo», se puede ver en *Semiología del teatro*, cit., pp. 103-126.

[51] *El teatro y su doble*, Barcelona, 1980, pp. 106 y 49.

Si a la tendencia expresada por Artaud, general en el teatro actual, se suma la exaltación de lo teatral que vengo señalando en *RDP*, es fácil ver el interés que ofrece para la comprensión integral del drama el análisis de estos sistemas sígnicos.

4.2. *Espacio escénico y escenografía*

4.2.1. *El espacio escénico*

El sistema significativo más inmediatamente perceptible al espectador es el aspecto y disposición del espacio escénico. El escenario de *RDP* está distribuido en dos niveles principales: una parte central, ligeramente elevada que constituye el balneario, y otra parte que la flanquea y que figura ser las dependencias de la criada Francisca.

En la parte central existe, en una posición más elevada, hacia el fondo del escenario, un espacio denominado «planta noble», a la que se accede por una escalerilla. Quedan, en suma, tres alturas distintas, tres espacios enfrentados: los territorios marginales de la criada, por un lado, frente a los territorios de los dominadores, en los que se distingue un espacio central que incluye a su vez otro más restringido y más alto. La diversidad de alturas significa las relaciones y jerarquías de los personajes. Ruiz Ramón ha señalado [52] el efecto conseguido por los dos espacios escénicos «contiguos y en contradicción». Hazel Cazorla [53] interpreta tal distribución como «metáfora fundamental de un mundo escindido, macrocosmo del alma humana dividida dentro de sí». Tal metáfora visual de los espacios escénicos, que se da también en *El desván*, tiene, creo, una función mucho más concreta e inmediata que la señalada por Cazorla: se trata de expresar los *status* sociales que corresponden a los personajes como antagonistas mutuos: es un claro indicio de la estratificación en el universo de los tiranos/oprimidos, y altos/bajos.

4.2.2. *El decorado*

Acumula una enorme riqueza de signos expresivos de las relaciones entre personajes y fuerzas temáticas, y no se limita a situar en el espacio la acción del texto A.

---

[52] «Una caja de sorpresas», *Triunfo*, XXXVI, núm. 842, 17 de marzo de 1979. Más que de espacios en contradicción habría que decir en oposición.

[53] «La invención...», cit.

Riaza sugiere una alternativa entre la gama posible de decorados para el balneario:

a) Un conjunto de gran barroquismo, pero degradado y podrido, con colgajos de terciopelo y otras telas nobles, y algo que recordará a tejidos babosos y coloidales, pendientes de columnas salomónicas, con muebles y espejos (p. 13).

b) Una recreación de inspiración gaudiana retorcida y decadente, con tono general de la belle époque o art nouveau, con su hipertrofia formal de la decadencia del imperio burgués (p. 14).

Sea cual fuere la elección del director de escena, queda claro, a mi juicio, que hay dos rasgos determinantes, presentes en ambas posibilidades, y que las hacen equipolentes:

1) La calidad espectacular, barroca, de exultación visual, en el sentido teatralizante que se indicaba anteriormente, coherente, por otro lado, con la apuntada hipertrofia formal de las decadencias.

2) La putrefacción y degradación total, signo de la profunda realidad que subyace a las ficciones del balneario.

Respecto a la zona de dependencias, queda definida, además de por su nivel inferior, por la ausencia de los pretendidos esplendores, que establece una oposición radical con el ámbito anterior: no hay ninguna opulencia exornativa; sólo objetos funcionales, instrumentos de trabajos serviles o que muestran la sordidez de la vida de Francisca: un palanganero, un bidet, el fogón herrumbroso, una cortina vieja, una tina de lavar (p. 14).

El decorado resulta en cierto sentido del tipo que denomina Pavis icónico: el que busca crear una atmósfera general, que permanece la misma durante toda la obra, como un telón de fondo que no sirve directamente a la acción, sino a la caracterización de los personajes y del medio [54].

Sin embargo, hay que señalar que este decorado es polifuncional (en un fenómeno de economía significativa muy característico del teatro) y se prolongará en frecuentes aspectos indiciales; es muy destacable la capacidad connotativa explotada en este escenario. Riaza no pretende denotar un balneario (que difícilmente tendría una decoración como la descrita), sino connotar mediante los signos del decorado el proceso de descomposición del poder representado por D.

---

[54] PAVIS, «Theorie...», cit., para estos conceptos y delimitaciones sobre decorados icónicos y decorados indiciales. *Vid.*, puntos 4.4 y 4.6 para completar este apartado. Los objetos y accesorios son a menudo difícilmente distinguibles del decorado propiamente dicho.

4.2.3. *El sistema del color*

Dentro del sistema de signos del decorado y disposición escénica es primordial el subsistema de los colores. En la zona de los señores sólo funcionan los tonos rojos y dorados (p. 13) calificados por el propio Riaza de «colores imperiales». AA, en su disposición del escenario para la ceremonia de D, no olvidará este aspecto:

> AA.—¿Los colores predominantes?
>
> B.—El carmesí y el púrpura, como el joven señor percibirá por sí mismo (p. 32).

Estos colores siguen dominando en muebles y espejos cuando se levantan las fundas que los ocultan; el cordón que bordea la planta noble es asimismo rojo. Frente a esta exaltación de los colores simbólicos, en la zona de la criada todo reviste colores negro y sepia (p. 14), tonos apagados y lúgubres radicalmente contrapuestos a los anteriores. Cuando AA desciende a las moradas inferiores a llamar a Francisca, contempla los «sepias y los negros del infierno» (p. 34).

La funcionalidad y el sentido de tal oposición y su convergencia con los objetos y estratos de elevación es obvia y no requiere mayor comentario. El sistema de los colores seguirá funcionando con diversas connotaciones en el vestuario y allí remito para completar estas observaciones.

4.3. *Cinésica y prosémica*

Los puntos 3 (mímica), 4 (gesto) y 5 (movimiento) del esquema de Kowzan pertenecen todos a la expresión corporal del actor. Para los dos primeros la disciplina de la cinésica o kinésica viene intentando últimamente profundizar estudios y sobre todo encontrar un método de notación simbólica científico y productivo para clasificar y describir los gestos [55].

---

[55] Cfr., entre otros: Birdwhistell, «L'analyse kinesique», *Langages*, núm. 10, 1968, pp. 101-106; Bouisac, *La mesure des gestes*, The Hague, París, Mouton, 1973; Eco, «Elementos preteatrales de una semiótica del teatro», en *Semiología*, cit., pp. 93-102; Koechlin, «Techniques corporelles et leur notation symbolique», *Langages*, cit., pp. 36-47; Kristeva, «Le geste, pratique ou communication?», *id.*, pp. 48-64; Scotto, «Analyse sémiologique des gestes et mimiques des chanteurs d'opera», *Semiotica*, IX, 1973, pp. 289-317; Ester Torrego, «Lingüística y cinésica», *Revista de Filología Española*, LIV, 1971, pp. 145-159.

Para el estudio del movimiento y manejo significativo de las distancias y espacios, la disciplina bautizada como prosémica puede dar buenos resultados operando en estas zonas de las formas artísticas.

4.3.1. *La cinésica*

El gesto, según apunta Torrego [56], es la forma más compleja de los sistemas comunicativos humanos no verbales. La cinésica se ocuparía del estudio de los actos corporales que intervienen en la comunicación. En una obra como *RDP*, donde las metamorfosis, falsificaciones y ficciones sobrepuestas a la realidad son continuas, los signos cinésicos resultan componentes esenciales. Hay que recordar la exageración gestual y la impregnación plástica de toda la pieza. Sin intentar la exhaustividad, las acotaciones proporcionan una buena guía para el análisis gestual: Benito, simulando la agonía, «deja pender una mano, lacia» (p. 17); acaricia y desnuda con esa mano a Francisca, que permanece «pasiva» (p. 18); la hace arrodillarse (p. 18); continúa «manoseándola y desnudándola» (p. 18); le retuerce la oreja «lenta y sádicamente... con... delectación» (p. 18); Francisca hace gesto de escupir a Benito (p. 20), se retira abrazada a su caja, en una actitud muy persistente en toda la pieza (p. 21); Dama golpea una puerta imaginaria creando así con el gesto un decorado inexistente [57] (p. 22); AA declama «con grandes gestos y recorriendo todo el ámbito del balneario» (p. 25), etc. Son muy frecuentes las reverencias de AA y Benito a Dama (pp. 32, 38, 43, 47, 49, 56, 58...) y los grandes gestos ampulosos como algunos de los citados (pp. 36, 49, 56, 58...).

Una superficial clasificación general de todos estos gestos y actitudes podría arrojar esencialmente los grupos siguientes [58]:

a) Gestos signo de las relaciones sumisión/dominio, con sus implicaciones de vejación, caracterización de personajes, rebelión, etc. Tendríamos en este apartado las posiciones de Francisca o AA, frecuentemente arrodillados, como signo de su humillación o servilismo: la criada se arrodilla delante de Benito (p. 18), está arrodillada delante de su tina (p. 52), coge unos

---

[56] «Lingüística y cinésica», cit.

[57] Lo que señala R. Ingarden («Les fonctions du langage au théâtre», *Poétique*, 8, 1971, pp. 531-538) para el lenguaje se puede hacer en este caso extensivo al gesto.

[58] No intento, claro está, observar todos ni exclusivizar la clasificación. Muchos gestos pueden estar en varios grupos a la vez.

cubos y se pone a fregar el suelo (p. 52); y AA «queda de rodillas abrazado a la Dama» (p. 60), D «empuja lenta, pero inexorable la cabeza de AA hacia abajo» (p. 60), etc.

Otra variada serie de posturas tienen igual sentido, como las reverencias; la actitud de AA tras el fracaso de su rebelión «abatido, la frente contra el suelo» (p. 63), o la de Francisca «despatarrada» (p. 34) en el bidet, posición que resalta lo degradante de las vejaciones sexuales a las que es sometida. La relación Benito/Francisca queda subrayada por la actitud *pasiva* (p. 18) de la criada, mientras el mayordomo la desnuda. La brutalidad y fruición sádica del tirano se revelan en la lentitud del gesto al retorcer la oreja o al estrangular a Dama: «Coge una de las muselinas de dama y se la enrosca al cuello con delicadeza. Luego, de repente, aprieta» (p. 64); «La ahoga sádica y parsimoniosamente» (p. 65); y en otros variados movimientos de violencia: «le coge de un brazo y se lo retuerce hasta que AA cae al suelo doblegado» (p. 65), después de mostrar su talante dominador con su postura: «Abre las piernas en actitud de jactanciosa marcialidad» (p. 65), postura que contrasta fuertemente con la de AA postrado en el suelo y abatido.

Dentro de este grupo son importantes los signos cinésicos que muestran la profunda rebeldía de Francisca, constantemente abrazada a la caja donde guarda su cuchillo, en una actitud obsesiva «se encuentra dando vueltas y vueltas a un largo cordón, alrededor de una cajita de madera» (p. 14); permanece en su rincón «abrazada a su caja» (p. 21); se retira «abrazada, como siempre, a su caja» (p. 33) o «desata la caja... ata la caja de nuevo» (p. 35)... El mismo sentido tiene la rabia con que arroja las muselinas y pamela (regalos de D) al suelo y la actividad febril con que busca en la caja para tomar el cuchillo (p. 66). También AA había tenido alguna breve impulsión rebelde manifestada en su rabia al hundir los hocicos en el regazo de D (p. 61) o en el «gran salto» con que se arroja contra los fantoches y la patada y golpes que dirige al bidet y las muselinas regaladas a la criada cuando la intenta convencer de que la hora de la revolución ha llegado (pp. 62-63).

b) Gestos de fingimiento y desenmascaramiento. El ámbito de lo grotesco: no merece la pena establecer una división entre los gestos propiamente de fingimiento (por ejemplo, en todas las imitaciones de Benito o AA, que aunan gesticulación, voz, entonación, registro lingüístico...) y desenmascaramiento (todos aquellos que rompen la ficción que se pretende instaurar), y otra serie

que pertenece al ámbito de los estetizante, gestos que Koechlin [59] ha denominado «estéticos y decorativos», tales como los ceremoniales y las danzas. Ambos tipos [60] se dan en *RDP* indisolublemente unidos y no permiten la distinción: danzas y gestos rituales son gestos simuladores, sacralizadores de una ficción que enmascara la realidad corrompida.

Las dimensiones estéticas de la danza escoran hacia el terreno de lo grotesco, perdiendo su elevación y degradándose. Todos los gestos amplios y solemnes que forman las ceremonias desembocan en parodias y gesticulaciones grotescas, y las versallescas reverencias se convierten por su insistencia y exageración en guiñolescas inclinaciones:

> AA *da un gran taconazo y se envuelve en la capa de agonizar, dando un amplio revoloteo a la misma. Reverencia.*
>
> AA.—¿Danzamos, madam?
>
> D.—*(Con un respingo.)* ¿Quién eres tú? No te conozco.
>
> AA.—Vuestro triste artista tierno Rainer María Thánatos. El cumplidor de los horóscopos. El pinchador de vejigas. El destripador de viejas. *(Acompaña cada «título» con otra reverencia)* (p. 58).

Exageración sin duda muy influida por el esperpento de Valle Inclán y que va asimilando a los personajes a los mismos peleles que pueblan el escenario: AA se presenta con una «actitud de espantapájaros, con los brazos en cruz y las manos lacias» (p. 36) o D saluda al nuevo día: «Se pone en pie súbitamente, grita hacia los espectadores al tiempo que abre los brazos con un gran gesto hacia el futuro» (p. 56), y agoniza entre repelentes vómitos: «Benito acerca el paño blanco... hace mímica de vomitar sobre él... AA lo recoge y lo restriega... Dama se sienta... le tapa la cabeza con el paño ensangrentado» (p. 50).

La rebelión lingüística de AA se lleva a cabo en una escena montada estetizadamente sobre un tema musical «reverencial y cortesano» (p. 59), que AA obliga a danzar «lentísimamente» a D, ciñéndola por el talle y acentuando el ritmo de la danza conforme acentúa la ferocidad de su ataque verbal. La danza es, por su parte, un elemento cuyo esplendor visual y teatral no pasa desapercibido a Riaza, que lo utilizará a menudo en sus obras.

---

[59] «Techniques corporelles...», cit.
[60] Es decir: 1) ocultación-revelación, y 2) estetizantes.

Último excurso: cinésica y lingüística

Cuando el gesto revelador se opone al lenguaje que pretende ocultar la realidad, las relaciones entre ambos se hacen muy complejas. Ya he señalado los desacuerdos entre la palabra y la situación. Naturalmente el lenguaje se hallará en desacuerdo con el gesto (es difícil separar a veces la situación del gesto). Los cinco casos que distingue Larthomas [61] se dan evidentemente en *RDP* y entre los ejemplos comentados se podrán extraer bastantes de todos ellos, pero es preciso añadir un caso más, que me parece fundamental en el teatro y que Larthomas no señala: el caso de los gestos que se oponen al lenguaje, formidable instrumento de revelación. La exageración de un gesto, su lentificación o aceleración, su oposición al discurso hablado, etc., pueden ser utilizadas funcionalmente hasta lograr que un mismo texto se haga parodia de sí mismo.

Mientras Benito declama líricamente un texto imitado, acaricia brutal y sensualmente a Francisca: las obscenas ondulaciones del manto que lo cubre denuncian lo que hay debajo de las metáforas poéticas (pp. 18-19); cuando D intenta encubrir una realidad lúbrica con la poesía (pp. 60-61) la expresión del rostro, «mezcla de éxtasis y podredumbre... canalla hasta el límite» se suma a la repentina ruptura del registro lingüístico y a la curva de entonación exclamativa [62] para expresar la verdadera y depravada condición del personaje.

El estudio detenido de las relaciones entre éste y los restantes sistemas se hace inexcusable.

4.3.2. *Prosémica*

Muy cercana a la cinésica se halla la prosémica, disciplina que observa los comportamientos de traslación del cuerpo humano y su valor significante [63].

Señala Umberto Eco que «no existe la más mínima alteración de las distancias espaciales entre dos seres que no tenga un significado diferencial» [64].

---

[61] Cit. por García Lorenzo, «Elementos paraverbales en el teatro de Buero Vallejo», en *Semiología*, cit. (pp. 106-107 para la cita de Larthomas).

[62] Cfr. el doble signo de admiración (Ed. Vox) o triple (Ed. Fundamentos) como indicio gráfico en el texto de la especial entonación.

[63] Cfr. Torrego, «Lingüística y cinésica», cit.; Eco, «Elementos...», cit.; Fabbri, «Considerations sur la proxémique», *Langages*, cit., pp. 65-75.

[64] «Elementos...», cit., p. 101.

En Francisca y Benito, sobre todo, las distancias espaciales y sus comportamientos de traslación forman un rico sistema: la criada está constantemente marginada: sus acercamientos al plano noble son siempre esporádicos y tras una llamada de lo alto, guarda respetuosas distancias, cohibida y arrinconada, y sólo se le permite asistir a la fiesta del balneario desde fuera, desde la lejanía de sus dependencias:

> «Francisca, saliendo de su arrinconamiento, se acerca» (p. 24).
> «Benito hace señas a Francisca para que se retire. Ésta lo hace hacia sus dominios» (p. 33).
> «Francisca se retira unos pasos... Ata la caja... se retira a sus dependencias» (p. 35).
> «Coge el taburete y puesta en pie, y a veces de puntillas escudriña el balneario» (p. 36).

La Dama misma ha marcado con rigor los límites territoriales al invitar a la criada: «Sin duda habrá algún sitio en vuestros lugares desde donde se puedan ver los salones» (p. 35).

Las distancias, en suma, han de ser inexorablemente mantenidas. Benito y AA muestran su servilismo en la premura y cercanía a D: cada llamada de los señores tiene a Benito dispuesto a acudir con prontitud:

> AA.—Maestro.
>
> B.—*(Acercándose.)* A las órdenes del joven señor (p. 25).
>
> D.—Maestro.
>
> B.—*(Adelantándose.)* ¿Me llamaba la señora? (p. 39).
>
> D.—Maestro.
>
> B.—*(Avanzando.)* ¿Madame? (p. 40).

Y el Artista mantiene parecida actitud:

> D.—Momó.
>
> AA.—¿Señora?
>
> D.—Retorna a mi lado.
>
> AA.—Al instante, señora. *(Se acerca a Dama)* (p. 39).

La velocidad de las traslaciones puede ser igualmente significativa: AA acude rápidamente a las dependencias para instar a Francisca a rebelarse: «Se precipita al sitio donde se encuen-

tra Francisca» (pp. 51-52); pero en ese momento se acerca Benito, y AA, fracasado su intento, «vuelve, caminando despacio, junto a D» (p. 52).

4.4. *El vestuario*

Nada más comenzar la representación capta la atención la espectacularidad de los vestidos de Benito y Francisca: el primero viste atuendos «de la belle époque, pamela o gran sombrero negro y muselina», y Francisca, un traje masculino, estilo pequeño lord, de terciopelo negro con camisa de pechera escarolada de un tono delicado, malva o rosa (p. 14). Son en realidad los vestidos que corresponden a D y AA, y constituyen en este caso un medio de simulación que permite el ensayo mimético de Benito y denuncia su acecho del poder, ya que los trajes lujosos y refinados son el emblema de los situados en el nivel superior. Por eso, al final de la obra, el signo de la asunción del poder será despojar de los vestidos a Dama y ponérselos él ya definitivamente.

En otro sentido, la belleza y el esteticismo decadente del vestuario es también medio de simulación en lo que respecta al mundo de la vieja Dama: son adornos del vacío. Se da de nuevo el fenómeno de la polivalencia: son iconos que caracterizan a los personajes en D y AA; tienen función indicial en el caso del disfraz de Benito, y desempeñan la función, privativa del teatro, de la espectacularidad [65]. Frente a esta belleza suntuaria se coloca la bata de criada de Francisca. Para Benito, el versallesco atuendo: peluca blanca, calzón corto, medias de seda, casaquín bordado (p. 21) subraya por contraste la violenta y barbárica actitud del personaje. Un gran manto de color negro (el manto ritual de agonizar, p. 17) interviene en las escenas ceremoniales con parecida intención de belleza y significación dramática que la que guía a Artaud a proscribir del teatro el ropaje moderno y recomendar los trajes tomados de ciertos modelos rituales de mágica belleza [66].

La profusión de ropajes y tocados (encajes, mantillas, faldas, corpiños, vestidos desusados, uniformes militares decimonónicos con sus relumbrones de entorchados y alamares, trajes de chambelanes, etc., p. 26) que han de acumularse en el espacio escénico y revestir a los fantoches y personajes, ha de alcanzar un resultado final de «esplendor obsoleto y grotesco» (p. 27) en una con-

[65] Cfr. Díez Borque, «Aproximación semiológica...», cit., p. 74.
[66] *El teatro y su doble*, cit., p. 108.

vergencia de significado fácil de captar con los demás sistemas sígnicos. En este último caso el límite entre vestuario y accesorios e incluso decorado es muy impreciso [67].

4.5. *Maquillaje y peinado*

Junto al traje, son los principales sistemas que atañen a la apariencia externa del actor (puntos 6, 7 y 8 de Kowzan). Además del disfraz con que aparece Benito al principio de *RDP*, está «pintarrajeado» y lleva una «peluca rubia y pestañas postizas» (p. 14).

Maquillaje y peinado alcanzan gran valor en las operaciones previas a la ceremonia de las aguas lustrales (pp. 53-59) en las que AA realiza la toilette preparatoria de D, en su atribución de «severo maquillador» (p. 52). Se suman al vestido para conseguir que D alcance una apariencia final igual a la de todos los fantoches, simbolizando así su oquedad: marionetas y Dama, por medio de idénticos vestidos e idéntico maquillaje ya no se distinguen: «los fantoches enmascarillados, empapelados y enmuselinados, ya idénticos entre sí e idénticos a la misma Dama, máxime que AA habrá ido maquillando a ésta hasta que su rostro haya tomado la apariencia de una mascarilla más» (p. 55). Si se tiene en cuenta que el rostro de los fantoches (y de D) tiene una apariencia «lívida y cadavérica» (p. 57) el sentido es obvio.

Por la misma operación de maquillarse a sí mismo igual que a los muñecos comienza la rebelión de AA, al colocarse en la fila de peleles para sorprender con sus taconazos y grotescas inclinaciones las expectativas de Dama, que se siente multiplicada y sobrevivida en los reflejos de tanto dócil muñeco. Asimilable a los elementos que comento en este apartado es la calva de Benito, que aparece súbitamente cuando Francisca le quita la peluca: es un cráneo «totalmente rasurado, musoliniano» (p. 20): las connotaciones que este signo porta para cualquier espectador en posesión del contexto son evidentes en su alusión al dictador italiano, símbolo a su vez de un sistema de inhumana dominación. El rasurado total, además, ejerce en nuestro contexto cultural una innegable sugestión de exótico barbarismo, sobre todo si lo unimos al resto de las características que definen al personaje.

4.6. *Objetos y accesorios*

A veces indistinguible de la escenografía, de la cual puede formar parte, se halla el sistema de los objetos, elementos del

[67] Cfr. 4.2 y 4.6.

espacio escénico que toman en un autor «barroco», como es Riaza, un papel relevante, como ha señalado recientemente Monleón:

> para cuantos han montado sus obras, la composición del mundo objetal correspondiente ha sido una obsesión obligada [68].

O. Zich y Pavis [69] proponen sendas clasificaciones análogas para el análisis de los objetos que intervienen en la representación teatral. Para Zich los objetos sirven para caracterizar a personajes y lugar de la acción, o bien son signos funcionales que participan en la acción dramática. Los primeros quedan muy cerca de los que Pavis llama icónicos, y los segundos corresponden a los que denomina indiciales. En *RDP* desempeñan (como el decorado o el vestuario) ambos objetivos: la oposición comentada de los espacios escénicos (traducida en diferencia de niveles y de color) se manifiesta también mediante la oposición de objetos icónicos: tina de lavar, fogón, cubos... frente a veladores, sillones, muebles y espejos.

Pero es mucho más importante la función indicial de objetos como el bidet de las dependencias, viejo y desportillado. El taburete desde el que Francisca observa las ceremonias del balneario se opone al gran sillón-trono de Dama, y dentro de la misma planta noble todo el mundo de poder simbolizado por este sillón queda enfrentado a la silla de ruedas que necesita D para moverse, y destruido por ella. Las relaciones opositivas entre todos estos objetos muestran una sutil estructura significativa de los conflictos temáticos.

Muebles y espejos están cubiertos por fundas polvorientas que se levantan y se sustituyen por manteles blancos cuando se intenta la resurrección del pasado (pp. 26-27). Dos elementos del equipaje de Dama, ya comentados a lo largo de este trabajo, son nucleares: la reliquia del «gran amor» de D (el frasco del corazón) y sobre todo la colección de muñecos «especie de fantoches o espantapájaros» (p. 26), y las caretas, de sentido obvio en su denuncia [70].

Algunos otros accesorios serían susceptibles de comentario,

---

[68] «Espacio escénico...», *Primer Acto*, cit., p. 19.

[69] Zich cit. por Bogatirev, «Les signes...», cit.; Pavis, art. cit.

[70] Recuérdese el aspecto de las mascarillas «como las caras de las muñecas de china antiguas, cadavéricas y exangües» (p. 41), y la falta de facciones o facciones grotescas de las cabezas de los muñecos (p. 26); uno de ellos tiene por cabeza una calavera (p. 46). Todos los signos escenográficos convergen en la misma unidad de sentido que he resaltado repetidamente.

especialmente el ramo seco que recibe D al evocar un encuentro con su enamorado capitán que se supone le ofrenda un ramo de mimosas (p. 42), y los espejos que pueblan la planta noble, detrás de cada momia, y que sugieren la infinita repetición (=supervivencia) de Dama, como la sugerían la serie de muñecos idénticos a ella. El Artista va desenfundando los espejos al paso de su ama:

> D.—¿Qué haces, momó?
>
> AA.—Quito las veladuras que impiden la debida reproducción de madam. Doy paso a los reflejos, a los reflejos de los reflejos, a los reflejos de los reflejos de los reflejos... y así hasta la apoteosis infinita de madam (p. 47).

La calidad ficcional de la representación se denuncia en la esfera del objeto [71] por el libro de los textos, donde se van apuntando las frases afortunadas o del que se recaban las olvidadas cuando flaquea la memoria de la protagonista [72].

Aunque son mucho más abundantes los objetos pertenecientes a la planta noble (de acuerdo a la hipertrofia exornativa supradicha) no faltan los objetos en el ámbito de los otros personajes. Quizá uno de los más importantes de toda la pieza y de más obsesiva presencia sea la caja que lleva siempre Francisca (cfr. pp. 14, 21, 24, 33, 63...). Esta caja simboliza la rebeldía íntima de la criada y su propósito de liberarse: encierra el arma destinada a matar al tirano. Las primeras palabras del drama sugieren al espectador el sentido del citado objeto:

> B.—¿Puedes... prestarme... más atención? Por lo menos tanta como a esa cajita de la que no te separas ni para dormir... ¿Qué guardas en ella? ¿Tu salvación futura? (p. 15).

Y también D queda intrigada por la caja:

> D.—¿Qué llevas en esa caja, ahí tan pegadita a ti? No me digas que se trata del cofrecillo de tus venenos (p. 35).

La obra terminará con la inútil búsqueda de Francisca que desata febrilmente su caja sin encontrar el arma:

---

[71] Ya se han comentado las marcas reveladoras en este sentido que afectaban al lenguaje.

[72] Cfr. pp. 54-55. Comparar la función del mismo objeto en *El desván de los machos y el sótano de las hembras.*

B.—¿Qué buscas, bichirrinín? ¿Acaso has perdido el célebre cuchillito definitivo? (p. 66).

Símbolo antagónico de la caja de Francisca es el cinturón de Benito, esgrimido por éste como instrumento de castigo (p. 66), haciéndolo chasquear amenazadoramente cuando se dispone a azotar a la criada.

Los objetos, en suma, funcionan con el mismo nivel de importancia que las imágenes verbales, en un espectáculo integral, tal como quería Artaud [73].

4.7. *Música y canciones*

4.7.1. La música desempeña una primordial función ambientadora, connotadora del mundo refinado de Dama. El momento climáctico musical se produce en la mentada escena de rebelión de AA: suena una «especie de coro cantado por voces blancas sobre un tema reverencial y cortesano» (p. 59). Sobre este fondo musical danzan lentamente D y AA mientras sus discursos se enfrentan: uno (el escatológico de AA) se opone a las sugerencias musicales; otro (el poético de Dama) se apoya en la música: la cinésica hace evidente esta relación: Dama sigue levemente el ritmo de la música mientras se evoca a sí misma «embriagada por los acordes de las mazurcas embrujadas» (p. 60).

La puesta en escena del ceremonial de la agonía incluye un recital de canto, exquisitos gorgoritos (p. 39), arpegios y trémolos (pp. 40-43), que son destruidos al someterlos al cáustico del pastiche y la exageración esperpéntica del tono, y el contraste de la situación. El *leit motiv* melancólico de la canción «Quand refleuriront / les roses de l'automne?» se degrada sistemáticamente, hasta culminar en el coro de peleles que acompaña con su «ruido cacofónico» el canto de cisne de la Dama en una repetición cíclica, igual a la de un disco rayado, lo que sugiere un sentido paralelo al de los espejos:

D.—¿Los oyes, momó? Son ellos.

AA.—Los oigo, madam. Ecos, ecos de ecos, ecos de ecos... y así hasta la apoteosis de madam (pp. 49-51).

Riaza mismo ha explicitado tanto el valor sublimizante de la música y los cantos, como su degradación: «tras los... desolados trinos de nostalgia, ausencia y abandono... gran Dama gorgajea

[73] *El teatro y su doble*, p. 110 y passim.

y vomita sangre y bofes sobre su pañuelo de mucho encaje color barquillo, color hoja leonada» (*Cátedra,* p. 108).

Los motivos musicales recurrentes (el ya citado de las rosas de otoño y el operístico «Lo vide giá cominciar del giorno») se reiteran desde una óptica grotesca: Benito canta el segundo en una situación obscena (p. 19) y el Artista se lo recita superlírico a la tapa del bidet. En la edición de Fundamentos, Benito canta «groseramente y fingiendo una voz femenina» la frase musical de las rosas [74].

Esta canción se acompaña con una «música de lied romántico. Pastiche de Schubert o algo por el estilo».

4.7.2. *Las canciones de Francisca*

En dos ocasiones principales canta Francisca, siempre mientras friega: pueden considerarse un tipo de canciones de trabajo (si se quiere, una sola canción dilatada en varias ocurrencias), en las que se trasluce su conciencia de oprimida y su protesta:

> El agüilla de la fuente
> se lleva la suciedad;
> el mármol de los señores
> lo tengo yo que fregar...
>
> Restriega que te restriega,
> friega que te fregarás
>
> [...]
>
> Golpea que te golpea,
> golpe que golpearás,
> la ropa de los señores
> yo la tendré que lavar...
> Qué gusto verles tan limpios
> cuando de visita van
>
> [...]
>
> Restriega que te restriega,
> lava que te lavarás,
> yo seré más que dichosa
> de poderlas contemplar
> desde mi buen ventanuco
> de las cocinas de atrás (pp. 53-54).

Estas canciones, que Benito califica de «estúpidos cuplés», se contraponen a las canciones de Dama.

---

[74] Fundamentos, p. 30. Quizá haya que ver en estas frases musicales una evocación paródica de la de Vinteuil en Proust.

4.7.3. *Las canciones del Artista Adolescente*

También contrapuestas a las exquisitas modulaciones de su ama, están las canciones de AA, que denuncian la vaciedad del mundo que él mismo está contribuyendo a sostener y recuperar: mientras prepara el escenario canturrea irrespetuosamente:

> Érase una vez
> una Gran Dama
> que de un paraíso
> perdiera la ganga
> y afuera moría
> llena de nostalgias...
> Y patatín y patatán
> Y patatín y patatana (p. 26).

o ironiza sobre las ansias de perpetuación:

> A la humilde siempreviva
> siempre preferí entre todas;
> mi flor favorita, siempre,
> fue la humilde nuncadobla... (p. 38).

La más importante de sus canciones es la de «Don Muerte y la Doncella» [75], que va desarrollando simultáneamente a la ceremonia de las aguas lustrales: mientras Dama pronuncia su letanía rociando a los muñecos con las aguas eternizadoras, AA revela el fracaso de la liturgia:

> Don Muerte quiso acudir,
> aburrido como estaba,
> disfrazado de doncella
> a cierto baile de máscaras
> [. . .]
> Acudió a la misma fiesta,
> de juvenil porcelana
> camuflando sus pellejos
> y de doncel disfrazada,

[75] Las canciones son en algún caso distintas en las dos ediciones de *RDP*. Esta canción se titula de «Lily la Mort», en Fundamentos. La función es parecida. El título de Vox remite paródicamente al del famoso cuarteto de Schubert «La muerte y la doncella», acabado en 1826, y recuerda también el cuadro de E. Munch, de igual título.

cierta marquesa más vieja
que mear en una tapia
[. . .]
El doncella y la doncel
en el baile se encontraran
y entre asmas y gargajos
un rigodón se marcaran
y llegado fue el momento
de dejar caer las máscaras
[. . .]
En cuanto a la condeduca
que ya se sintiera el anca
traspasada de doncel
cuando el rigodón cesara,
de pensar no tuvo tiempo
absolutamente en nada.
Don Muerte, incluso en los dancis,
de tal suerte se las gasta (pp. 56-58).

4.8. *Iluminación*

Menos indicaciones explícitas se encuentran en *RDP* relativas a los efectos de iluminación. Sólo en dos momentos las acotaciones permiten ver un uso muy marcado de los efectos luminosos: un foco destaca la sombrerera situada en la planta noble (p. 47) y la «luz lívida y espectral» de una lamparita que ilumina el tocador ante el que D se acicala para la agonía final. Es una lamparita igual a la que en cada velador ilumina las caras de los fantoches: las luces pueden resaltar las facciones grotescas de los muñecos dejando el resto en penumbra. La lámpara que ilumina a D puede ser sustituida por un candelabro de muchos cirios, que tendría la ventaja, sobre el efecto luminoso, de las connotaciones litúrgicas.

El oscuro del entreacto (p. 36) que divide a la obra en dos partes, puede (si se optara por hacer entreacto) subrayar la ridícula aparición y actitud esperpéntica del Artista inmediatamente antes de hacerse el oscuro.

A pesar de las pocas acotaciones explícitas, la concepción eminentemente visual y colorista de *RDP* ofrece sin duda muchas posibilidades para los efectos de esta clase.

5. Conclusión. Breves observaciones sobre la pragmática

El fenómeno comunicativo en que consiste el hecho teatral plantea por su lado numerosos problemas entre los cuales no es el menor el que afecta a la dimensión pragmática del eje autor-obra y la determinación del emisor (¿autor, director, escenógrafo, actores, emisor complejo?) [76].

En lo que a la relación autor-obra se refiere, considero emisor primordial y básico el dramaturgo autor del texto teatral. Riaza mismo ha comentado la peculiar relación que lo une a su obra, entendida como una:

> expurgadera de nuestra podrida conciencia de manipulador de signos, de edificador de imaginarias teatralidades, de inventor de libertades de papel en lugar de actuar sobre los sucios (y peligrosos ¡qué leches!) lugares donde aquellas se consiguen» [77].

El dramaturgo se reconoce parcialmente en su personaje de Artista Adolescente (cfr. *Glosa,* p. 7), tanto por la fascinación que siente por la belleza como por la restricción de su rebeldía al plano lingüístico. No hay que olvidar, con todo, que esta rebelión tiene cierta eficacia revolucionaria, aunque limitada al *juego* que provoca la beligerancia del espectador [78].

A la vez que actúa de exculpatorio, el espectáculo sirve de compensador de las frustraciones (*Cátedra,* p. 45) del artista, y sustituto de la realidad no conseguida o que no ha conseguido crear con la acción.

Respecto a la recepción de la obra por el espectador, ya indica Diez Borque [79] que el código de los signos de teatro no es aséptico, en cuanto hay que referirlos a la experiencia individual, social o de cultura literaria, lo cual se agrava en un autor de tan intensa afición a lo que he llamado literaturización, pastiche y parodia literaria. Sin la posesión del contexto cultural (Proust, Rilke, Tolstoi, Garcilaso, Schubert...) muchos de los efectos sarcásticos no se aprecian. El sentido global no parece resultar afectado esencialmente por la ignorancia de este contexto cultural, pero si muchos e importantes matices tragicómicos.

---

[76] Cfr. Tordera, «Teoría y técnica...», cit.

[77] «Pequeño paseo ante el retrato de una dama y sus perritos resplandecientes», en *RDP,* Ed. Fundamentos, p. 20.

[78] Cfr. *Cátedra,* p. 113.

[79] «Aproximación...», cit., p. 58.

En relación con el contexto sociohistórico de *RDP*, se ha podido proponer una interpretación política según la cual Francisca podría representar «el pueblo español viviendo en la España franquista, que tiene mucho de balneario deslucido» [80], pero esta interpretación en todo caso no ha de ser exclusiva: el sentido de la obra tiene un alcance más general: «se ha pretendido [. . .] mostrar [. . .] la manera de cómo dicho poder y sus acólitos caninos intentan llevar a cabo tal recuperación [. . .] de su propia y fascinante imagen, hasta el infinito» [81].

RDP es, en suma, una metáfora teatral que gira sobre la impotencia de todo poder marchito para perpetuarse y su sustitución: la experimentación con formas y técnicas teatrales, la brillantez estética del lenguaje, la espectacularidad visual y sensorial confieren una teatralidad multicolor a este espectáculo de sugestiva oscilación entre degradación y luminosidad, que sólo la contemplación específicamente teatral permite apreciar en su total dimensión.

Ignacio Arellano
Universidad de Navarra

[80] Cfr. Hazel Cazorla, «La invención...», cit., p. 14.
[81] «Pequeño paseo...», cit., pp. 18-19.