

ALGUNOS CASOS DE TRANSMUTACIÓN DE LOS CLÁSICOS
GRECOLATINOS EN EL TEATRO ESPAÑOL DEL FINAL DE SIGLO XX
Riaza, Miras, Pérez Estrada, Resino y Vega González¹

PEDRO PABLO FUENTES GONZÁLEZ
ANA MANZANARES RUIZ
Universidad de Granada

Los cinco autores que vamos a considerar aquí presentan como nexo de unión el haber comenzado su andadura literaria a finales de los años 60 o principios de los 70 del pasado siglo, y asimismo el haber cultivado en mayor o menor medida el género teatral: en el caso de unos, como Luis Riaza, Domingo Miras y Carmen Resino, la producción teatral resulta sin duda la predominante en el conjunto de su obra; en cambio, en el caso sobre todo de Rafael Pérez Estrada, la producción más estrictamente teatral representa una parte mucho menos importante dentro de una extensa obra que, por lo demás, podemos calificar de «mixta» desde el punto de vista de los géneros literarios, al aunar de un modo muy singular narrativa y poesía, prosa poética y teatro. Por último, en el caso de Juan José Vega González, la producción teatral y la narrativa parecen repartirse más o menos a partes iguales el conjunto de su obra. En cualquier caso, a los cinco les une también el haber cultivado, junto al teatro, otros géneros literarios, fundamentalmente la narrativa (novela o cuento) y la poesía.

Para el estudio de la tradición clásica en estos autores nos hemos centrado en su producción dramática, donde quizá se refleje de modo más patente esa

¹ Este trabajo tiene su origen en una ponencia presentada el 11 de marzo de 2005 en el *XVI Coloquio Internacional de Filología Griega: La Tradición Clásica en la Literatura Española e Hispanoamericana del Siglo XX*, organizado por J. A. López Férez (UNED, Madrid).

tradición. Sin embargo, en el caso de Pérez Estrada nos habría parecido igualmente interesante analizar la tradición grecolatina en obras suyas que no pertenecen al mundo de la escena (mencionemos sobre todo su novela *Ulises, o libro de las distancias*², pero podríamos hablar de su producción literaria en general)³. No en vano, la únicas obras teatrales de este autor que comentaremos, tres pequeñas piezas publicadas bajo el título de *Edipo aceptado, los sueños* (cf. *infra*), fueron pensadas, según manifiesta el propio autor tras el título, «para ser leídas o representadas de forma unitaria». Es sorprendente el conocimiento que demuestra este autor de la literatura grecolatina en general y el empleo que hace de la cita erudita, a veces «inventada», como las mismas fuentes. Pero esto nos exigiría todo un estudio aparte. Es evidente, en cualquier caso, que no tenemos en Pérez Estrada a un hombre de teatro en sentido estricto, sino a un hombre de literatura que concibe su obra como un todo artístico donde se entrecruzan y dialogan entre sí los más diversos elementos formales, así como la tradición y la innovación.

Esta mezcla de tradición e innovación es igualmente una constante en el resto de los autores de los que nos hemos ocupado. El manejo de estos componentes resulta evidentemente muy variado en el caso de unos y otros, y en modo alguno podemos hablar de una tendencia común y mucho menos un estilo unitario en el empleo que hacen de los clásicos grecolatinos. Pese a todo, en el caso de algunos de estos autores las similitudes son destacables, al menos en lo que se refiere a las obras que aquí comentaremos: por ejemplo, en Miras y Resino podemos hablar sin duda de una misma tendencia del teatro histórico-simbólico en la línea de Buero Vallejo. A ellos quizá se pueda unir en el mismo sentido Vega González, aunque la estética vanguardista llega en este autor a manifestaciones más marcadas. Los experimentos vanguardistas más puros y transgresores destacan también en Riaza y Pérez Estrada, en la línea de las estéticas brechtiana y artaudiana y del simbolismo psicoanalítico. Sin embargo, aunque es cierto que en determinados autores es más patente la tradición del teatro realista (introducida en España por Buero Vallejo) y en otros la del teatro europeo del absurdo (en España, la escuela de Arrabal), no parece acertado establecer una oposición entre ambas en el caso del teatro español. Como uno mismo de nuestros autores, Miras, afirma en una entrevista⁴, en el teatro español ambas tendencias se influyen mutuamente y así, entre los rea-

² R. Pérez Estrada, *Ulises, o libro de las distancias. Novela*, Huerga & Fierro, Madrid, 1997.

³ Cf. R. Pérez Estrada, *Antología 1968-1988* (estudio y edición de A. M. Garrido Moraga), Excmo. Ayuntamiento de Málaga, 1989; *La palabra destino: antología poética* (prólogo, selección y edición de J. C. Mestre & M. A. Muñoz Sanjuán), Hiperión (col. Poesía Hiperión, 396), Madrid, 2001.

⁴ Cf. V. Serrano, «Entrevista a Domingo Miras», en la Universidad de Alicante, nov. de 2001, con motivo de la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos (disponible en la página web de la Biblioteca Virtual Cervantes en formato pdf, págs. 1-11; cf., «Domingo Miras, de los inicios al premio nacional», *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea*, 6, 2001, II, 5).

listas, ya desde Buero Vallejo, no se rechaza en modo alguno el componente simbólico (onírico).

Por otro lado, los estudiosos del teatro español del último tercio del siglo xx reconocen la dificultad de hablar en términos de generación o de corriente uniforme⁵. Los autores que aquí nos ocupan son buena prueba de ello. Lo que podemos decir en general es que se trata en todos los casos de un teatro vivo e «independiente», en el sentido de abierto a todo tipo de innovaciones y de transformaciones, y ello por igual en los planos de la forma y del mensaje, un mensaje que, por supuesto, nunca es unívoco y cerrado, pero sí resulta siempre desafiante y vivificador. Nuestros autores aspiran, a través de sus obras teatrales, cada uno a su modo, a proponer nuevos horizontes, nuevas visiones hasta de lo más trillado y conocido de nuestro acervo cultural colectivo, y quizá tanto más cuanto más trillado y conocido. Son, en fin, autores en los que influye grandemente la transición democrática, siendo en ellos los temas de la opresión y de la libertad, pero también de la desilusión, una constante.

Lamentablemente, su producción teatral, y en general la de los nuevos autores españoles que crean sus obras desde la transición democrática en adelante, no resulta familiar para el público no especialista. Ya las dificultades de estreno en el momento de la composición han sido grandes, y en muchos casos las obras han permanecido y permanecen todavía sin estrenar, e incluso inéditas. Es el caso de bastantes de las que interesarían aquí desde el punto de vista de la tradición clásica. Pese a todo, afortunadamente podemos contar ya hoy con los muy solventes trabajos de una serie de estudiosos que se irán mencionando en estas páginas: así, de la Universidad de Murcia, Consuelo Álvarez, Rosa M^a Iglesias Montiel y Diana de Paco Serrano; o Virtudes Serrano (de la Escuela Superior de Arte Dramático de la misma ciudad); de la Universidad Complutense de Madrid, Fernando García Romero; de la Universidad de Barcelona, María José Ragué Arias (dramaturga ella también); de la de Córdoba, Pedro Ruiz Pérez; de la de Valencia, Carmen Morenilla Talens y J. Vicente Bañuls Oller; de la de Granada, Aurora López López y Andrés Pociña Pérez. Todos ellos, junto a una serie también de estudiosos estadounidenses (como Michael Kidd, Hazel Cazorla o Iride Lamartina-Lens) han mejorado sensiblemente nuestro conocimiento, y a veces la misma accesibilidad textual, de esta producción teatral, sobre todo en los casos concretamente de Riaza, Miras y Resino.

Más aún, los mencionados estudiosos se han preocupado muy en particular del tema que aquí nos ocupa, de la tradición clásica en la obra de nuestros

⁵ Cf. C. Oliva, *Teatro español del siglo xx*, Síntesis (col. Historia de la Literatura Universal. Literatura Española, 22), Madrid, 2002, págs. 272 y sigs., 317 y sigs. Remitimos en general al capítulo 10 de esta obra, págs. 301-334 («El teatro español de fin de siglo»; cf. «Cuarenta años de estrenos españoles», en *Teatro español contemporáneo: antología*, coord. de C. Oliva, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1992, págs. 11-54; en colab. con F. Bernal, «Cronología», págs. 55-87). Véase además E. de Miguel Martínez, *Teatro español 1980-2000: catálogo visitado*, Ediciones Universidad de Salamanca (col. Obras de Referencia, 18), 2002.

autores. Nosotros nos hemos servido lógicamente de todos estos estudios ya realizados, aunque procuramos detenernos más en el análisis de las obras que no han sido objeto todavía, al menos que sepamos, de un análisis particular desde ese punto de vista. Nuestra pretensión no es otra que ofrecer una imagen representativa del tratamiento siempre transformador y recreador que se hace de la tradición clásica en la dramaturgia española finisecular del xx a través de nuestra selección de autores. Una imagen que no podrá ser aquí otra cosa que panorámica, dado el número de autores y de obras implicados, y el limitado espacio de que disponemos. Con uno solo de estos autores, y en algunos casos incluso con una sola de sus obras dramáticas, habría materia más que suficiente para un largo artículo, como queda de manifiesto en la bibliografía citada⁶.

⁶ Además de los trabajos que iremos citando a lo largo de estas páginas, remitimos también a otros de carácter más general o sobre dramaturgos no tratados aquí: M. J. Ragué Arias, *Los personajes femeninos de la tragedia griega en el teatro del siglo xx* (tesis doctoral), Universidad de Barcelona, 1986; *Lo que fue Troya: los mitos griegos en el teatro español actual*, Asociación de Autores de Teatro (col. Damos la Palabra, 1), Madrid, 1992; M. Kidd, *Stages of desire: the mythological tradition in classical and contemporary Spanish theater*, The Pennsylvania State University Press, University Park, 1999; F. García Romero, «El mito de Ulises en el teatro español del siglo xx», *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios Griegos e Indoeuropeos*, 9, 1999, págs. 281-303; D. de Paco Serrano, *La saga de los Atridas en el teatro español contemporáneo*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia (col. Tesis Doctorales, 2001), 2002 (1 CD-ROM); J. García Méndez, «Notas sobre la recreación del mito de Ulises en el teatro español contemporáneo (1946-1983)», en J. M. Maestre Maestre, J. Pascual Barea & L. Charlo Brea (eds.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: homenaje al profesor Antonio Fontán*, iv, Instituto de Estudios Humanísticos, Laberinto / Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Alcañiz / Madrid, 2002, págs. 2057-2070; A. López & A. Pociña (eds.), *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Universidad de Granada (col. Estudios clásicos, 14), 2002; M^a F. Vilchez de Frutos (ed.), *Mitos e identidades en el teatro español contemporáneo*, Rodopi (col. Foro Hispánico, 27), Amsterdam / Nueva York, 2005; C. Morenilla Talens, *Mitos griegos en el teatro español*, Cátedra de Eméritos de la Comunidad Valenciana (col. Debates Internos, 8), 2006; J. V. Bañuls Oller, P. Crespo Alcalá & C. Morenilla Talens, «Electra» de Sófocles y las primeras recreaciones hispanas, Levante (col. Le Rane, 45), Bari, 2006; Chr. Mougoyanni Hennessy, *El mito disidente. Ulises y Fedra en el teatro español contemporáneo (1939-1999)*, Academia del Hispanismo, Mirabel (col. Biblioteca de Theatralia, 4), Vilagarcía de Arousa, 2006; A. López Fonseca, «Rumor de clásicos: el grito de algunos autores "invisibles" del teatro español del siglo xx», *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios Latinos*, 26 /1, 2006, págs. 181-198; L. Romero Mariscal, «La tradición clásica griega en el teatro de Jacinto Grau: *En el infierno se están mudando*», en E. Calderón Dorda, A. Morales Ortiz & M. Valverde Sánchez (eds.), *Koinòs lógos: homenaje al profesor José García López*, ii, Universidad de Murcia, 2006, págs. 905-913; A. Ruiz Sola, «El teatro como 'furor jubiloso': un aspecto moderno de la tradición clásica», en *Koinòs lógos...*, ii, págs. 935-943 (sobre F. Nieva); F. García Romero, «Alfonso Sastre y la tragedia griega», en J. V. Bañuls, F. De Martino & C. Morenilla, *El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental*, ii. *El teatro clásico en el marco de la cultura griega y su pervivencia en la cultura occidental*, Levante (col. Le Rane, 46), Bari, 2007, págs. 481-501; A. López López & A. Pociña Pérez, «Pervivencia de los modelos grecolatinos en el teatro español de los siglos xix y xx», *Florentia Iliberritana*, 18, 2007, págs. 145-201; A. Pociña & A. López, *Otras Medeas: Nuevas aportaciones al estudio literario de Medea*, Universidad de Granada, 2007; *Fedras de ayer y de hoy: teatro*,

Una consideración previa que puede servir para el conjunto de nuestros autores es el empleo que hacen del mito como símbolo válido para los destinos del hombre de nuestro tiempo, un símbolo desde luego renovado y a veces incluso radicalmente cuestionado. Al respecto, resultan aquí muy apropiadas unas palabras de Diana de Paco Serrano⁷:

El resurgir del teatro clásico en la literatura actual es un hecho innegable; los grandes trágicos de la antigüedad son también hoy del gusto de nuestra escena y las nuevas obras dan testimonio de «la inagotable fecundidad de aquellas formas antiguas y de aquella forma genial de su conversación, que es reconfigurante configuración, transformación viva» [sic]⁸. El teatro español de nuestro siglo ha bebido de estas fuentes clásicas; Ifigenia, Electra, Orestes o Edipo, recreados con un nuevo espíritu, vuelven a ser protagonistas en las páginas actuales...

Para expresar esta recreación de los clásicos por parte de nuestros dramaturgos, hemos recurrido al término «transmutación» en el título de este trabajo, significando con ello que no se trata en modo alguno de una recreación puramente imitativa, siguiendo de forma más o menos esperable las directrices marcadas por los clásicos, sino de una recreación siempre muy personal, que explota, total o parcialmente, aspectos que en la Antigüedad grecolatina quedaban en un plano muy secundario, o eran incluso inexistentes, una recreación que puede llegar hasta convertir el mito clásico en irreconocible. Ni que decir tiene que los autores contemporáneos no hacen con ello sino seguir (como ya hicieran otros anteriormente en el mismo siglo xx y en siglos precedentes) la práctica que ya era corriente en la Antigüedad, donde todos los autores se tomaban sus licencias con respecto al mito y a las versiones dramáticas de sus predecesores⁹. Algunos, como Eurípides, lo hicieron de modo proverbial, y

poesía, narrativa y cine ante un mito clásico, (ed. de A. Pociña & A. López), Universidad de Granada, 2008; J. V. Bañuls Oller & P. Crespo Alcalá, *Antígona(s): mito y personaje. Un recorrido desde los orígenes*, Levante (col. Kleos, 16), Bari, 2008; A. López & A. Pociña (eds.), *En recuerdo de Beatriz Rabaza: comedias, tragedias y leyendas grecorromanas en el teatro del siglo xx*, Universidad de Granada, 2009. Remitimos asimismo al repertorio bibliográfico de J. M. Camacho Rojo, *La tradición clásica en las literaturas iberoamericanas del siglo xx: bibliografía analítica*, Universidad de Granada (col. Biblioteca de Humanidades. Estudios Clásicos, 17), 2004 (actualizado regularmente en la revista *Florentia Iliberritana*).

⁷ Cf. D. de Paco Serrano, «El espíritu de Edipo en un *Egisto* de nuestro siglo», en A. M. Aldama Roy et al. (eds.), *La filología latina hoy: actualización y perspectivas*. II. *Tradición clásica y humanismo*, Sociedad de Estudios Latinos, Madrid, 1999, 1139-1147, pág. 1139.

⁸ Cf. W. Schadewaldt, *La actualidad de la antigua Grecia* (trad. de M. López Calderón), Alfa, Barcelona, 1981, pág. 180.

⁹ Cf. L. Gil, «Mito griego y teatro contemporáneo», *Estudios clásicos*, xxxiii, 58, 1969, págs. 181-202; reproducido en *Transmisión mítica*, Planeta (col. Ensayos Planeta de Historia y Humanidades, 12), Barcelona, 1975, págs. 25-51; y en *Anthropos: Revista de Documentación Científica de la Cultura*, 104, 1990, págs. 22-230; *Transmisión mítica...*, págs. 12 sigs.;

algo más tarde otros hubo que llegaron incluso más allá, invirtiendo completamente la peripecia de las tragedias clásicas. Nos referimos en particular a los filósofos cínicos, que han sido estudiados últimamente en este sentido por Juan Luis López Cruces y Javier Campos Daroca¹⁰. Pues bien, también nuestros dramaturgos contemporáneos han alcanzado este extremo diríamos «cínico» de *paracharáttein tò nómisma* o, por decirlo en los términos de Nietzsche, de «Umwertung der Werte» («transmutación [revalorización] de los valores»). Es el caso en particular de Luis Riaza, por quien vamos a comenzar, cuya intención última no es otra que la destrucción de los mitos, la desmitificación.

Luis Riaza

Nace en Madrid en 1925, y es uno de los representantes de mayor relieve del llamado «nuevo teatro español», o, según otros, «teatro independiente»¹¹. Su actividad literaria se ha desarrollado siempre en circunstancias difíciles, no sólo por las dificultades inherentes al teatro independiente sino también porque su actividad profesional, que no guardaba ninguna relación con aquélla (ha sido funcionario de Correos), le ha obligado a ser un escritor en cierto modo «de ratos libres». Por lo demás, unas circunstancias económicas familiares particularmente adversas derivadas del encarcelamiento de su padre tras la Guerra Civil le obligaron a abandonar los estudios de Bachillerato, y le impidieron realizar estudios superiores. Según sus propias declaraciones,

J. M^a Lasagabáster, «La recepción del mito: ¿desmitificación o transmitificación?», en F. Ruiz Ramón & C. Oliva (coords.), *El mito en el teatro clásico español: ponencias y debates de las VII Jornadas de Teatro Clásico Español* (Almagro, 25 al 27 de septiembre, 1984), Taurus (col. Persiles 188), Madrid, 1988, págs. 223-234; A. Pociña, «Sobre la reescritura de los clásicos», *Las puertas del drama: Revista de la Asociación de Autores de Teatro*, 6, Siglo XXI, primavera 2001, págs. 4-10.

¹⁰ Cf. J. L. López Cruces & J. Campos Daroca, «Physiologie, langage, éthique: une reconstruction de l'*Edipe* de Diogène de Sinope», *Ítaca*, 14-15, 1998-1999, págs. 43-65; J. L. López Cruces, «Une Antiope cynique?», *Prometheus*, 29, 2003, págs. 17-36; «Diógenes y sus tragedias a la luz de la comedia», *Ítaca*, 19, 2003, págs. 47-69; «Sófocles, Diógenes y Cércidas», en A. Pérez Jiménez, C. Alcalde Martín & R. Caballero Sánchez (eds.), *Sófocles el hombre: Sófocles el poeta. Actas del Congreso Internacional con Motivo del xxv Centenario del Nacimiento de Sófocles (497 / 6 A.C.-2003 / 4)*, celebrado en Málaga, 29-31 de mayo de 2003, Charta Antiqua, Málaga, 2004, págs. 245-257; «P. Oxy. 2454 (*TrGF Adesp.* 653): cuestiones de datación, género y autoría», *Myrtia*, 19, 2004, págs. 5-22; «Anfis sobre Platón (fr. 13 κ.-A.)», *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios Griegos e Indoeuropeos*, 18, 2008, págs. 159-175; «El Aquiles de Diógenes o la negación de la bella muerte», en J. V. Bañuls, F. De Martino, C. Morenilla (eds.), *El teatro clásico en el marco de la cultura griega y su pervivencia en la cultura occidental. XI. Teatro y sociedad en la Antigüedad clásica: las relaciones de poder en época de crisis*, Levante (col. Le Rane, 50), Bari, 2008, págs. 189-217.

¹¹ Se trata de un grupo de autores que comenzaron su andadura en el marco del «Teatro independiente». El término proviene de G. E. Wellwarth, *Spanish underground drama*, Pennsylvania State University Press, University Park, 1972. Otros representantes: José Ruibal, Miguel Romero Esteo, Francisco Nieva, Hermógenes Sainz...

concibe la literatura como una forma de suplir una serie de carencias vitales y de liberarse de sus demonios personales, y sus obras giran fundamentalmente en torno al poder burgués y sus corrupciones¹².

Su primera obra dramática publicada, en 1973, fue *La representación de Don Juan Tenorio por el carro de las meretrices ambulantes*, donde es curioso indicar que aparece Sófocles, entre otros autores, en el preámbulo de agradecimientos¹³, lo que sin duda pone ya en evidencia el papel de los clásicos griegos en su obra¹⁴. Es más, ya en sus obras iniciales inéditas, compuestas entre los años 50 y los 70, aparecen distintos elementos míticos clásicos¹⁵, siendo en particular de destacar *El caballo dentro de la muralla* (1954), contra el poder franquista¹⁶.

Como adelantamos, su teatro aparece estrechamente vinculado a la corriente del absurdo europeo (Arrabal en España), con rasgos del teatro brechtiano, y a veces también del teatro de la crueldad (A. Artaud), en una formulación inconfundiblemente original¹⁷, contraria en cualquier caso al teatro realista: estamos aquí decididamente ante un teatro de tipo simbólico.

El principal tema del teatro riacesco, como el mismo autor declara, es el «teatro del teatro», es decir, el teatro como invención de la libertad y como sustitución de la vida real, y es de ahí de donde surgen como temas recurrentes en sus piezas la ambigüedad, la falsedad y la destrucción, vinculadas de uno

¹² Cf. A. Ramos, «Luis Riaza: el dramaturgo y su obra. Entrevista con Luis Riaza», *Estreno*, 8 / 1, 1982, 18-21, pág. 18; P. Ruiz Pérez, «Las ceremonias del poder en el teatro de Luis Riaza», *Alfinge*, 3, 1985, págs. 157-168.

¹³ Edícusa (col. Libros de teatro, 37), Madrid, 1973, pág. 31: «Se agradece la valiosa colaboración de las ilustres personalidades sin cuyo concurso desinteresado y noble no hubiera sido posible escribir esta obra, y los nombres de los cuales, por riguroso orden alfabético, se graban a continuación:...». Nótese el tono no exento de ironía, que delata sin duda una intención siempre renovadora y una actitud nada reverente del autor hacia los clásicos (antiguos o no).

¹⁴ Para una visión general de la importancia de la tradición clásica en Riaza, cf. C. Álvarez & R. Iglesias, «El teatro de Luis Riaza como pretexto», *Iris*, 1, 2001, págs. 10-11. Cf. asimismo L. Riaza, *Teatro escogido* (coordinación, introducción y bibliografía de P. Ruiz Pérez; prólogos de A. Castilla et al.), Asociación de Autores de Teatro (col. Teatro, 14), Madrid, 2006, 487 págs.

¹⁵ Cf. P. Ruiz Pérez, «Epílogo», en L. Riaza, *Calcetines, máscaras, pelucas y paraguas: (antitragedia recosida con retazos de poetas muertos)*, Asociación de autores de Teatro / Comunidad de Madrid / Consejería de Educación y Cultura, 1998, pág. 85, n. 1.

¹⁶ Cf. L. Riaza, «Epílogo tras el prólogo», en *Antígona... ¡cerda!; Mazurka*; Epílogo (prol. de D. Miras), Julia García Verdugo (col. La Avispa. Teatro, 4), Madrid, 1983, pág. 18 sig.: «Durante un larguísimo período, el asco no ya sólo físico sino, incluso, metafísico | (y hasta químico y metaquímico) | que uno ha venido sintiendo a causa del poder pardo | (es obvio que tal adjetivación quiere referirse no solamente al color enmierdado del tiempo aquél sino, también, al Palacio donde había plantado su casi real trasero el tal poder) | y asfijante que se ejercía sobre nosotros ha determinado el tema central de una serie de mis obras. Tal «El caballo dentro de la muralla», | (primitiva y arrumbada voluntariamente y no, como más tarde habría de suceder con otras, por las mordeduras de derecha a izquierda de los dedos índices de editores, directores, animadores de espectáculos y otros pasaporteros purgativos de la literatura patria)...».

¹⁷ Cf. H. Cazorla, «La indestructibilidad de Antígona en una obra de Luis Riaza: *Antígona... ¡cerda!*», *Estreno*, 8 / 1, 1982, 9-10, pág. 9.

u otro modo al poder¹⁸. Para Riaza, el hombre es ante todo «el único animal capaz de significar, de reducir el mundo a estampitas», y el teatro, en cuanto vehículo para representar el misterio que rodea siempre al ser humano, es importante como la forma menos mala de sustitución de la vida, desde luego mucho más digna que la televisión, a la que nuestro autor describe metafóricamente como la reina maga Circe seductora de los compañeros de Odiseo, que acaban convertidos en cerdos, mientras que éste se va al teatro de la isla a ver *Medea es un buen chico* (como veremos, una de las obras de nuestro autor): a juicio de Riaza, el espectador del teatro es un ser activo, mientras que el de la televisión se limita a tragar lo que le eche esa incontinente «circepantalla», interiorizando sus «platónicas sombras» «en la caverna de lo imaginario»¹⁹.

¹⁸ Cf. D. Miras, «Sobre Riaza y la sustitución», en L. Riaza, *Antígona... ¡cerda!; Mazurka*, págs. 5-17; P. Ruiz Pérez, «Teatro y metateatro en la dramaturgia de Luis Riaza», *Anales de Literatura Española*, 5, 1986-1987, págs. 479-494.

¹⁹ Cf. L. Riaza, «Algunos descuidados e informales vuelapalos, escritos a vuelapluma, sobre el pasto explicativo, la imposibilidad de vivir, la resucitación de los muertos, la hueca redondez de mi/nuestro cráneo y otros aspectos de la esqueletería teatral, o cuando uno tiene ocasión de llenar unos folios se aprovecha para soltar sus particulares rumiaduras; y, de postre, el descubrimiento deslumbrante de quien es Madame Medea», en *Medea es un buen chico*, Moisés Pérez Coiterillo (col. Pipirijaina. Textos, 18), Madrid, 1981, 1-10, págs. 6 y sig., aludiendo a las doctrinas de Marshall McLuhan sobre la comunicación de masas («The medium is the message») y a la televisión: «Y la reina maga era en dos dimensiones y no olía. Y la reinamaga metió a los marineros en el sótano del castillo y se puso a cagar sobre ellos, primero en blanco y negro, luego a todo color», y aquéllos se convirtieron en cerdos, «menos Odiseo, que se fue al teatro de la isla donde ponían *Medea es un buen chico*»; es posible, añade Riaza, que también Odiseo se convirtiera finalmente en cerdo, aunque, en su opinión, «existe una diferencia de grado entre convertirse en cerdo delante de una circepantalla o delante de un escenario»: «... la sustitución de la vida de que se viene tratando es diferente si uno se queda con la pasividad y el buche abierto para que arrojen a uno masticadillo de realidad desde el culo de la maga que si uno lo hace embutacado frente a unos entes de hueso —y algo de carne— llamados cómicos, los cuales también tienen culo y mean —aunque en tres dimensiones— dentro de la más estricta liturgia de la expresión corporal...»; «Epílogo tras el prólogo», en *Antígona... ¡cerda!...*, págs. 27 y sig.: «Hemos interiorizado, en efecto, las platónicas sombras techudas. Vivimos —¿vivimos?— en la caverna de lo imaginario | (échese cada cual una mirada al decurso de su existencia y véase, durante todo su tiempo libre —¿libre?—... colgado en el sillón de su cuarto de estar, delante de la Maga... Absoluta, como un saco boquiabierto y dispuesto a tragarse todo lo que le echen... besando los besos, odiando los odios, tragando la pitanza y hasta cagando la mierda de las imágenes heterónomas, todo empapado de transferencia e impropiedad. No, el hombre no es definible especialmente por ser el único animal que ríe y que habla, el hombre es el único animal capaz de significar, de reducir el mundo a estampitas y de alimentarse con ellas) | y —¿cómo no?— en pleno teatro. He aquí el tema de mi teatro... Teatro como suplantación, teatro como derivativo, teatro como último tablón al que agarrarse en este naufragio de la realidad. Y uno de los síntomas de la catástrofe, el más notorio, seguramente, de sus flotantes restos, viene dado por el hecho de que los personajes... se ven obligados, a partir de este punto de inflexión de nuestra peripecia, a la sacrosanta sustitución... de su entidad real... por su representación, de su ser por su parecer, de su acto por su gesto, de su vida por la mueca que anuncia la muerte»; H. Cazorla, «La indestructibilidad de Antígona en una obra de Luis Riaza: *Antífona... ¡cerda!*», págs. 9 y sig.

Entiende así Riaza el teatro como suplantación, como derivativo, pero también como «último tablón al que agarrarse en este naufragio de la realidad». Y como síntoma principal de esa catástrofe presenta siempre a sus personajes en un proceso incesante de sustitución: «de su entidad real... por su representación, de su ser por su parecer, de su acto por su gesto, de su vida por la mueca que anuncia la muerte». Es habitual que unos personajes hagan también el papel de otros, recordándonos esto sin duda la dinámica de la escena trágica antigua limitada al uso de tres actores. No en vano concibe en definitiva Riaza el teatro como una ceremonia anti-realista, de litúrgica sustitución de la vida, destinada a sacar al público de su letargo, y por ello defiende también la necesidad de que el teatro vuelva a sus orígenes más primigenios²⁰.

Son un buen número las obras de Riaza que interesan de lleno a nuestro tema: la ya mencionada *Medea es un buen chico* (escrita en 1980, publicada, como se ha dicho en una nota precedente, en 1981)²¹; *Antígona... ¡cerda!* (que se publica primero en la revista *Estreno* en 1982, luego como libro en 1983 junto a otras piezas)²²; *Ulises no vuelve* (escrita en 1983 e inédita)²³; *La noche de los cerdos (libro de cuentos)* (1989)²⁴; *Las máscaras* (premio Enrique Llovet 1990,

²⁰ Cf. Riaza, «Algunos descuidados e informales vuelapalos...», pág. 8: «...con lo que resulta que uno, que andaba criticando lo de la revalorización de las carroñas de hace tres o cuatro siglos, va a terminar por tener que aceptar la de hace trescientos mil, oficiando el anunciador de mitos y presentando la próxima salida a escena de los jóvenes recién hominizados, danzando, en la caverna, alrededor de la hoguera sagrada, con las tripas rellenas de asado de dios y de viejo padre. Pero la cosa no tiene nada de particular ya que, si bien se piensa, el mito y el símbolo son siempre el resultado de una falta de comunicación y dígame usted la que puede existir entre nosotros y el tristísimo culo de la circe...»; H. Cazorla, «La invención de la libertad o el triunfo de la imaginación en el teatro de Luis Riaza», en L. Riaza, *Medea es un buen chico...*, 11-27, pág. 19.

²¹ L. Riaza, *loc. cit.*, págs. 29-71 (cf. L. Riaza, *Teatro escogido*, págs. 191-242). Fue estrenada en 1984 en una coproducción del Círculo de Bellas Artes y del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Estéticas, dirigida por Luis Vera. Ha sido traducida al francés (*Medée est un brave garçon*, por Ángeles Muñoz [dir. de E. Brison en 1994], y *Médée est un chic type*, por Françoise Lhemann), al italiano (*Medea è un bravo ragazzo*, por Mía Mocquaro) y al portugués (*Medeia é bon rapaz*; representada en el Teatro Augusta de San Pablo, Brasil, en portugués brasileño, *Medeia é um bom rapaz* con adaptación de Vadim Nikitin por la compañía de la Asociación de Amigos del Teatro Augusta, dirigida por Marco Antonio Braz en 1999; cf. *EntreCajas*, Siglo xx, 5 / 1999, 4).

²² L. Riaza, *Antígona... ¡cerda!*; *Mazurca*, págs. 37-55 (cf. L. Riaza, *Teatro escogido*, págs. 243-276). Fue estrenada en Fuengirola (Málaga), dirigida por Manuel España en 1978, y representada en Jaén por el grupo Empatía, dirigida por Vicente Ruiz Raigal en 1987. Ha sido traducida al francés (*Antigone... chienne!*) por Françoise Lhemann.

²³ No debe confundirse con la obra homónima (publicada y estrenada) de Resino (cf. *infra*).

²⁴ L. Riaza, *Retrato de niño muerto (novela de amor)*; *La emperatriz de los helados (relatos de terror)*; *La noche de los cerdos (libro de cuentos)*, Julia García Verdugo (col. La Avispa. Teatro, 31), Madrid, 1990 (I. Arellano, pról. a *La noche de los cerdos*; cf. L. Riaza, *Teatro escogido*, págs. 341-430; introd. de M. A. Grande Rosales, págs. 333-339). En *La noche de los cerdos* se recrea entre otras la historia de Candaules y Giges (personajes de Rey Candaulo, Reina Nisia y Porquero Gyges). Aparte del referente herodoteo (Heródoto, I, 8 sigs.), la obra

publicada en 1997)²⁵; *Edipo café* (escrita en 1991 e inédita); *Los Edipos o ese maldito hedor* (publicada en 1991)²⁶; *Los pies* (de tema también edípico, escrita en 1994 e inédita); *Dioses, reyes, perros y estampas* (premio Teatro breve 1994, publicada en 1996)²⁷; *Calcetines, máscaras, pelucas y paraguas* (publicada en 1998)²⁸; y *El fuego de los dioses* (1999)²⁹.

Aquí sólo podemos detenernos con cierto detalle sobre algunas de ellas, no sin recordar antes las pocas simpatías que Riaza muestra hacia los que él llama «teoretas», entre los que se incluye desde luego a sí mismo cuando se mete a prologuista de sus propias obras. De ahí sus típicos prólogos «multidireccionales», llenos de envolventes paréntesis de paréntesis, que manifiestan el poco sentido que, en el fondo, tiene a sus ojos cualquier análisis teórico de su teatro.

Medea es un buen chico ha sido analizada de modo excelente hasta en sus más pequeños detalles por Kidd³⁰. Aquí nos contentamos con recordar la conclusión general de su estudio, a saber que la Medea de Riaza representa la falacia de la heterosexualidad masculina y el rechazo que la comunidad dominante heterosexual (representada por las imágenes evocadas de Jasón y Creúsa) ejerce sobre quien intenta exteriorizar sus deseos más ocultos. La Nodriza es aquí un doble y al mismo tiempo un rival de Medea, que representa quizá su lado más «ilusionante», mientras que Medea en sí misma encarna la parte del personaje sobre la que se ejerce la represión y el rechazo³¹.

contiene otros referentes intertextuales grecolatinos que remiten a Homero (los compañeros de Ulises convertidos en cerdos por Circe), Heráclito, Píndaro, Platón o Séneca (a través de diversas citas). El propio Riaza precisa las referencias en un «Añadido de pedantes citas» que figura al final de la obra.

²⁵ L. Riaza, *Las máscaras, «retrato del resurrecto rey Edipo»*, Excma. Diputación Provincial de Málaga, 1997, 108 págs.

²⁶ L. Riaza, «Los Edipos o ese maldito hedor», *Art-Teatral: cuadernos de minipiezas ilustradas*, 1991, págs. 63-68. Fue estrenada en Madrid, en 1994, dirigida por Teodoro López Lara; y representada en Misiones (Argentina), en 1999, bajo la dirección de Juan Carlos Staud.

²⁷ L. Riaza, *Dioses, reyes, perros y estampas*, Caja España, Valladolid, 1996, 81 págs. (contiene también *Amanecer en Orán* de Ignasi García Barba).

²⁸ L. Riaza, *Calcetines, máscaras, pelucas y paraguas (antitragedia recosida con retazos de poetas muertos)*, epíl. de P. Ruiz Pérez, Asociación de autores de Teatro / Comunidad de Madrid / Consejería de Educación y Cultura, Madrid, 1998, 96 págs. Ha sido objeto de lecturas dramatizadas en Málaga y Córdoba.

²⁹ Cf. L. Riaza, *Teatro escogido*, págs. 441-487; introd. de M. Pérez, págs. 433-439. Aquí la temática prometéica apunta al referente esquileo del *Prometeo encadenado*, transmutado en un Prometeo desdoblado y travestido (personajes de Prometea A [Abel] y C [Caína]). Llama la atención la forma *esticomítica* de los diálogos protagonizados por ambos personajes.

³⁰ Cf. M. Kidd, «Queer myth and the fallacy of heterosexual desire: Luis Riaza' Medea es un buen chico (1981)», en *op. cit.*, págs. 208-221, reimpr. en López & Pociña (eds.), *Medeas...*, págs. 1059-1071.

³¹ Al final, como venganza contra Jasón, Medea abre en canal a uno de sus hijos (muñecos de perros), y esparce por el suelo la arena de su relleno, diciendo, en alusión al mito de Edipo, que se mezcla con el de Medea en este pasaje: «Todo el sueño de degollar a tu padre y de yacer con tu madre en esto quedó: apenas un reguerillo de arena, sólo bueno para ser barrido...» (*Medea es un buen chico*, pág. 67). Luego Medea imagina que regresa Jasón a por sus hijos

Es sin duda interesante reproducir también una parte del análisis del propio Riaza:

Medea y su nodriza... encerrados en su espacio escénico, teatral, sin comunicación con el afuera... se «viven» las historias que los clásicos | (otros renombrados ensalmadores que necesitan reencarnarse y ocupar las oquedades de los vivos para no ser anegados por su muerte inapelable y sin memoria) | prefijaron en caracteres «inmortales». Medea y su nodriza, como cada uno de nosotros, chupan rueda de mito y se reviven en el mito. Porque, en su doble marginación de personajes y de maricas, no pueden ni el una /uno hacer suyo el de la otra / otro vengarse del abandono de Jasón puesto que Jasón || no existe sino en la imaginación impuesta por los «padres del teatro» y en la aspiración a darles de vivir sentida por sus moldes vanos, por sus troqueles en negativo, por sus matrices sin fruto y sin función, ansiosos de quedar repletos de cualquier sustancia, sea lo que sea, incluso inventada. Aquí el vacío del actor y el vacío del marica se conjugan y se imbrican. Y, a mayor inri, los hijos de Medea no son ya muñecos haciendo de actores ni actores haciendo de muñecos. Simplemente muñecos haciendo de perros... que hacen de los imposibles hijos de Medea, inexistente como mujer y como persona real. No ya sombras, sino sombras de sombras de sombras... | Sí, Medea soy yo. Como soy y somos todos nosotros...³².

(págs. 70 y sig.): «Ya regresas de tu vivir en el ajeno afuera, tú, Jasón... Ya regresas con los ojos huidizos y los testículos hueros, después de haberlos vaciado en ese limo femenino repleto de gusanillos oscilantes que un día serán como tú, todos seducción y engaño... Ya regresas después de haber esparcido tu esperma de la perpetuación... Después de haber traicionado al pobre y estéril invertido, al triste marica que Medea es...». Rectifica sobre su esterilidad: «Pero no, estéril no... Conmigo tuviste hijos no enviados por las divinidades preñadoras...». Refiriéndose al segundo de sus hijos (perros): «Tú fuiste el hijo de la imaginación, capaz de vencer al dios embutidor de vida hasta la repetición y el estrago y la náusea... Tú fuiste el hijo del hombre Jasón y del hombre Medea y no del dios que dispusiera que el hombre naciera del preceptivo vientre de mujer... ¿A qué vienes ahora y tan urgido? Seguro que a recuperar a tu hijo... Pero a tu hijo lo perdiste cuando perdiste a Medea y perdiste la imaginación y te convertiste en esclavo de la vida y en compinche del dios de ahí afuera...». Ahoga al niño en la bañera y lo tira al suelo. Nodriza coge al muñeco y se abraza a él: «¡No te tendrá! ¡Tú danzarás siempre en la caverna de la caverna. Sólo conmigo...». Nodriza aparece disfrazada de Medea misma, diciendo: «Es un homenaje a Medea, la fúnebre diosa de la nada... La dueña del teatro...» (pág. 70). Por su parte, Medea, que sigue esperando a Jasón y creyendo que llama a la puerta, al saber por Nodriza que no es éste quien llama sino el lechero, le pide a Nodriza que haga el papel de Jasón, para encontrarse finalmente sin remedio con Nodriza (su doble), que comienza a borrar la puerta del escenario: «No hay puerta. Sólo existe el interior y en él, también solamente, Medea y su doble...». La última frase de Medea: «Si al menos me existieras tú, Jasón...».

³² Cf. L. Riaza, «Epílogo tras el prólogo», en *Antígona..., ¡cerda!...*, pág. 29.

En fin, como dice Ragué Arias:

Del mito clásico sólo ha quedado la soledad de Medea como exilio, la frustración como sustitución de la maternidad y la imposible muerte de unos que sólo existen en el deseo de Medea, perros de trapo llenos de arena, vacíos de vida y de existencia³³.

En cuanto a la pieza titulada *Antígona... ¡cerda!*, representa la traición de los ideales de la rebeldía política. Más precisamente, demuestra la corruptibilidad del poder político y el deseo inherente al ser humano de resistirse a su influencia. En su papel de destructor, de trasgresor (más que de recreador) de mitos, Riaza convierte a Antígona en una traidora de sus ideales³⁴. Como dice Cazorla³⁵: «Su Antígona no se muere: se desdobra y sobrevive en dos figuras contradictorias y antagonistas»; en este doble suyo, que no es sino un muñeco, «reconoce Antígona al otro yo canallesco que lleva dentro, un yo deseoso de pactar con el poder», y de ahí el calificativo de «cerda» que la propia Antígona se lanza, reconociendo la verdad: que «es capaz de ser ella y su contraria, las dos a la vez».

Así, acaba asimilándose a Ismene-Creón-Hemón, un personaje triple, que representa al Poder en sus diferentes facetas. Siguiendo su habitual empleo de la ambigüedad sexual, Riaza presenta aquí a Ismene como un travestí, cuya parte masculina representa sin duda su asociación con el poder. En efecto, como dice Cazorla, Ismene es «un joven “progre” que juega a la revolución sin querer poner en peligro su comodidad personal, contribuyendo... a perpetuar el sistema de siempre». Define así Cazorla acertadamente esta pieza, en el marco de la transición española a la democracia, como «una alegoría pesimista sobre la España contemporánea, buscando una libertad nueva pero conservando todavía los rescoldos de odios antiguos». No en vano el coro aparece formado en esta obra, en un indudable ejercicio de distanciamiento brechtiano, por un grupo de campesinos castellanos, vestidos como en un cuadro de Zuloaga.

Una pieza breve es *Los Edipos o ese maldito hedor*. Cuatro son aquí los personajes: Rey (cuyo trasunto es sin duda Edipo), Reina (que aparece representada por un personaje mudo o directamente por un muñeco, metido en la cama, y trasunto de Yocasta), Joven (que representa al servidor del Poder) y Niña (hija de los Reyes, un trasunto sin duda de Antígona, pero que sirve aquí más bien para fundir el llamado «complejo de Edipo» con el «de Electra»). Todo el argumento transcurre en la indagación sobre el origen de ese «mal-

³³ Cf. M. J. Ragué Arias, *Los personajes femeninos de la tragedia griega en el teatro del siglo xx*, pág. 112.

³⁴ Para otros tratamientos de Antígona en la escena española del s. xx, cf. *supra*, n. 5.

³⁵ Cf. H. Cazorla, «La indestructibilidad de Antígona en una obra de Luis Riaza: *Antígona... ¡cerda!*», pág. 9.

dito hedor» que se respira en la estancia donde los Reyes se encuentran encaustrados, en permanente oscuridad y aislamiento, un hedor con el que Rey quiere acabar definitivamente (se funden así la investigación que en las tragedias clásicas realiza Edipo sobre el asesinato de Layo con la evocación de la peste por cuya eliminación se hizo con el poder). La indagación se lleva a cabo con ayuda de Joven, que recurre primero a sacar de la habitación un orinal de debajo de la cama, sin que ello acabe con el hedor. En el proceso, Joven se ha referido a Reina como madre de Rey, provocando las iras de éste. El propio Joven se supone a sí mismo como posible origen del hedor, lo que también provoca las iras de Rey, que ve en esa suposición un gesto de engreimiento impropio de un pobre servidor real: «...el mundo huele igual contigo que sin ti» (pág. 65). Unas palabras de Joven parecen evidenciar que éste es un trasunto, entre otros, de Creón, a quien Edipo culpa de complot, como es sabido, en la tragedia sofoclea. No en vano, Joven menciona también como enemigo a un «alegre, rico y significativo sabio», que resulta sin duda un trasunto de Tiresias (también acusado de complot en el argumento sofocleo). Y no en vano este personaje aparece evocado expresamente en varias obras de Riaza, así en *Las máscaras* y en *Dioses, reyes, perros y estampas*, caracterizado siempre, según una imagen de ambigüedad sexual que proviene ya de la misma Antigüedad, como travestí³⁶. En nuestra pieza, este enemigo parece identificarse con la camisa que Rey lleva puesta, como quien se aferra a los

³⁶ Cf. N. Loraux, *Les expériences de Tirésias: le féminin et l'homme grec*, París, 1989 (trad. ital., Bari, 1991; trad. ingl., Princeton, 1995; trad. esp., Barcelona, 2003); L. Brisson, *Le mythe de Tirésias: essai d'analyse structurale*, Brill (col. Études Préliminaires aux Religions Orientales dans l'Empire Romain, 55), Leiden, 1979; *Le sexe incertain: androgynie et hermaphrodisme dans l'Antiquité gréco-romaine*, Les Belles Lettres (col. Vérité des Mythes. Sources, 13), París, 1997. En *Las máscaras* Tiresias aparece como hombre ciego vestido de mujer, o inversamente como mujer, llamada Pitonisa o Sibila, con atuendo de hombre: Cf. También, L. Riaza, *Dioses, reyes, perros y estampas*, págs. 12 sig., donde A=Rey (trasunto de Herodes), B=Mayordomo etc., y C=Ciego que conmina a A a inclinar su corona ante el nuevo, auténtico Rey (representante de Dios), que anuncia: «A.– Haz que suba ese buen hombre... B.–Me permito sugerir a Vuestra Alta Grandeza que sólo se trata de un loco que se cree dueña de todo el porvenir. Siempre y cuando el mismo entrañe desgracias. A.–El porvenir siempre está preñado de desgracias. Puede tardar más o menos en parirlas pero, al final, siempre acaba por echarlas al mundo. Haz que suba. B.–Me permito sugerir a Vuestra Alta Grandeza que, a mayor y más retorcido abundamiento, esos locos y esas locas, que de todo hay e, incluso, los dos sexos andan enganchados en la misma persona, decía que esos idos siempre se vienen de anunciadores de nuevos Tetrarcas que se vienen de cambiadores, arregladores y mejoradores del mundo. Cuando es sabido y notorio que Vuestra Alta Grandeza ha arreglado y mejorado el referido mundo hasta dejarlo sin arreglo ni mejora posibles. A.–Te ordeno por tercera vez que le hagas subir. B.–Cúmplase lo que ordenó por tres veces Vuestra Alta Grandeza. Pero, a lo peor, el agorero, mientras sube, se nos ha transmutado en agorera. Las desgracias nunca vienen solas. (B. *avanza hacia el proscenio*.) A.– ¡No por ahí...! ¿Acaso pretendes que utilice esa especie de Tiresias ambiguo la Gran Escalera de palacio? ¡Que trepe por la de servicio! (B. *hace gesto hacia el patio de butacas señalando las traseras escénicas*. Entra C. *Lleva una desgredada peluca blanca y va vestida con un abrigo negro, de hombre, que llega hasta sus pies y que, incluso, arrastra. Se cubre con un gran sombrero hombruno y lleva unas*

despojos de sus propios enemigos («los enemigos de Su Majestad no son descolgados de las almenas de este castillo hasta que no se caen a puros y pochos pedazos», *loc. cit.*). «Todos estaban acusados de matar a su padre», precisa Rey (evocando claramente el episodio de Layo). Joven, que le recuerda que estaban acusados también del otro crimen (innombrado), diciéndole que lo más fácil es siempre cargar a los enemigos muertos «con nuestra porquería», le propone cambiarse de camisa, sacando una nueva de un baúl, pero ello tampoco elimina el hedor. El siguiente objetivo de la sospecha es Reina, que, según Rey, «duerme desde siempre» (*loc. cit.*). La única expresión de amor que Rey confiesa haberle dirigido nunca es que se «abiera de carnes» para darle un heredero. Por su parte, ella le dijo sólo algo parecido a «Tú tienes ganas de bailar, pero yo tengo que expiar» (pág. 66). Sacan, pues, también su «dulce cadaverito» a rastras junto al orinal etc., y el hedor sigue en la estancia y por el palacio todo. Rey piensa en destruirlo, con las estatuas de todos sus antepasados, y hacer que se construya un urinario público sobre las ruinas: «El orín público huele menos que las deyecciones privadas», comenta Joven más bien escéptico, añadiendo que se construirá un nuevo palacio sobre los escombros del urinario, y que seguirá oliendo. Dirige su atención ahora hacia un perro muerto que yace tras el baúl, y que representa al heredero (he aquí sin duda un trasunto de Polinices). Rey pide a Joven que lo saque junto al resto, pero que le traiga otro cachorrillo «de mirada limpia y nuevita» que será su verdadero príncipe heredero. Joven se está esforzando al máximo en ayudar a Rey, en la esperanza de obtener de él un alto favor: parece aquí el trasunto del mensajero de Corinto sofocleo³⁷. Como el hedor persiste, se decide a descorrer las cortinas y abrir el balcón. Inmediatamente llega Niña, sin duda el nuevo cachorro requerido. Joven evoca de nuevo al Rey muerto, cuya desaparición no acabó con la peste, y Niña confirma la persistencia del hedor, comentando: «La peste tiene siempre dos fondos, dos caras y dos vueltas: la peste de cada uno y la peste de los otros; la peste del ayer y la peste del mañana; la peste de la sangre y la peste de lo otro...» (pág. 67). Esta última expresión introduce el destino inmediato de Niña, como sustituta de su madre: «¿Cree Su Majestad que le gustará a Su Majestad el perfume de mi cuerpo nuevito?» (pág. 68), a lo que Joven comenta: «Desde luego que sí. El olor de tu cuerpo nuevito disipará del todo el maldito hedor». Cuando Niña pregunta por el nombre de su perfume y Joven imagina que se trata de «Sueño de amor», Niña concluye la pieza con los peores presagios diciendo, antes de hacerse la oscuridad: «No. Se llama peste» (*loc. cit.*).

Riaza simboliza en esta obra la ceguera opresiva del poder y su búsqueda permanente de la culpa en el exterior, todo ello unido a la expresión del inson-

gafas, ambos del anterior color. Tantea el piso de la escena con un bastón de ciego, esta vez blanco).»

³⁷ Cf. Edipo Rey 1005 sig., trad. de A. Alamillo, *Sófocles: Tragedias*, Gredos (BCG, 40), Madrid, 1981, pág. 349.

dable mundo interior que describe los límites más ambiguos y oscuros de la condición humana.

Si en esta pieza el referente clásico era claramente Sófocles, en *Calcetines, máscaras, pelucas y paraguas* lo son ante todo Homero y Eurípides. En esta pieza, que Riaza califica de «antitragedia recosida con retazos de poetas muertos», se recrea con ambiente moderno y a la muy particular manera riazca el mito de Ifigenia. Reproducimos, al respecto, parte del comentario de Ruiz Pérez:

[...] al margen de lo que quedó registrado en la memoria legendaria o en los textos de Homero o de Eurípides, lo que Riaza nos presenta no es una guerra entre griegos y troyanos, entre átridas y priámidas, aunque sí es una lucha de conquista y reconquista alrededor de esa imaginación compartida que es la ausencia de Helena. La guerra de Troya, apenas una premonición en las cartas de Casandra o una excusa en la retórica de Agamenón, lo que deja al descubierto es una serie de guerras más civiles. Hay guerra entre los sexos, que tejen y destejen redes de seducción para reducir al otro a objeto de deseo, sublimando la violencia en las construcciones de los celos, de la honra, de la usurpación. Hay guerra entre las generaciones, verdadera constante en el teatro de Riaza, cruzado de padres dominantes y castradores, cuando no directamente devoradores de sus propios hijos, Saturnos impasibles que buscan su permanencia en la negación del cambio, de la sangre nueva de la juventud, impotente, por otro lado, para alterar ese orden; todo lo más, para acabar ocupando el papel del padre y recomenzando un ciclo ininterrumpido. Hay una guerra, finalmente, entre dioses y hombres, perplejos ante el capricho de aquéllos, incómodos con su voluntad tiránica, inquisitivos ante sus contradictorios designios y desamparados delante de su poder. La violencia se encuentra así con su forma última de sin sentido y fuerza oscura en unos comportamientos que no pueden sustraerse al peso del poder, o a la autofagocitación que éste realiza por medio de sus ceremonias..., por más que en este caso sea... de un muñeco, carne de sustitución³⁸.

³⁸ Cf. P. Ruiz Pérez, «En la raíz del grito y la violencia. Epílogo», en L. Riaza, *Calcetines, máscaras, pelucas y paraguas*, págs. 83-96, en pág. 91 sig. Cf. asimismo D. de Paco Serrano, «La figura de Ifigenia en la tragedia de Agamenón. De la literatura griega a la dramaturgia española contemporánea», *Myrtia*, 16, 2001, 275-299, en págs. 295-299; «Nuevos procedimientos de recreación de la tradición clásica en *Calcetines, máscaras, pelucas y paraguas*, de Luis Riaza», *Estudios Clásicos*, XLV, 124, 2003, págs. 71-94. En la obra de Riaza *Danzón de Perras* (estrenada en Málaga en 1995, dirigida por Luis Vera, y publicada por la Sociedad General de Autores Españoles, Madrid, 1998) aparece un personaje Rey Agamenón. Sobre Agamenón en la dramaturgia española del s. XX remitimos a D. de Paco Serrano, *La tragedia de Agamenón en el teatro español del siglo XX*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia (col. Cuadernos de Teatro, 23), 2003, donde se excluye el tratamiento de la obra de Riaza. Sobre la saga de los Atridas, cf. asimismo *supra*, n. 5.

Domingo Miras

Nace en Campo de Criptana, Ciudad Real en 1934. Se licencia en Derecho en 1956, y en 1961 ingresa en el Cuerpo de Administradores civiles del Estado, con residencia en Madrid desde 1966. Ha sido galardonado con el Premio Nacional de Literatura Dramática de 2000, por *Una familia normal* y *Gente que prospera*, publicadas en 1999, aunque escritas mucho antes (en 1970 y 1971, respectivamente)³⁹. Es también narrador⁴⁰.

Cultiva y a menudo funde en su teatro la corriente realista y la simbolista, en la línea de Buero Vallejo. Su primera obra fue justamente de tema griego, una primera versión de su Fedra, titulada entonces, en 1970, *Fedra en las tinieblas*, cuya versión definitiva (*Fedra*) data de 1972, y obtuvo el accésit del premio Lope de Vega en 1973. Es sobre todo la primera época de la producción de Miras la dominada por el teatro de tradición clásica: así, en 1971, compuso también un *Egisto* (recreación de *La Orestíada* de Esquilo desde el punto de vista de Clitemnestra)⁴¹, obra que quedó finalista en el premio Lope de Vega en 1972, y que fue representada en 1974 bajo la dirección de Antonio Amengual en el Teatro de la Zarzuela de Madrid; y una *Penélope* (dedicada «al autor de *La tejedora de sueños*»), no estrenada, como *Fedra*.

Las obras de esa especie de trilogía mitológica compuesta por *Egisto*, *Penélope* y *Fedra* permanecieron inéditas hasta que las publicó en 1995 Virtudes Serrano, la gran especialista en Miras, bajo el título de *Teatro mitológico*⁴².

A finales de los 70 realizó también una adaptación del Áyax de Sófocles, que se representó en el Teatro Real de Madrid y en el Teatro Romano de Mérida bajo la dirección de Antonio Amengual en 1977⁴³. Más tarde compuso *Entre Troya y Siracusa*, obra breve inédita, representada en el Festival de teatro clásico de Mérida en 1984, cuya acción se sitúa en la Atenas de 415 a.C. en forma de discusión entre Alcibiades, Sócrates y Eurípides a propósito del sentido de la tragedia *Troianas* de este último, como «un alegato contra la guerra y la defensa de la libertad del pueblo para elegir la paz, a pesar de sus guber-

³⁹ Cf. D. Miras, *Aurora; Una familia normal; Gente que prospera*, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha / Asociación de Autores de Teatro (col. Teatro en Castilla-La Mancha, 4), Toledo, 1999.

⁴⁰ Cf. D. Miras, *Los demonios de San Plácido*, 1982, novela histórica inédita.

⁴¹ Cf. V. Serrano, *El teatro de Domingo Miras* (pról. de F. Ruiz Ramón), Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia (col. Cuadernos, 36), 1991, pág. 24.

⁴² V. Serrano, *Teatro mitológico (Egisto, Penélope, Fedra)*, edición, introducción y bibliografía de V. Serrano, Diputación de Ciudad Real (col. Biblioteca de Autores y Temas Manchegos, 96), 1995 (introd. págs. 11-19).

⁴³ Cf. V. Serrano, *El teatro de Domingo Miras*, pág. 336; M. Ruggeri Marchetti, *Il teatro di Domingo Miras, con l'edizione di «El doctor Torralba»*, Bulzoni (col. Biblioteca di Cultura, 433), Roma, 1991, 183, págs. 10, 55; de P. Serrano, «El espíritu de Edipo...», pág. 1139 n. 4; F. García Romero, «Sobre “Penélope” de Domingo Miras», *Epos*, 13, 1997, 55-75, pág. 57.

nantes»⁴⁴. Y realizó también una adaptación de *La Orestíada* de Esquilo en colaboración con el prof. Francisco Rodríguez Adrados y el director Manuel Canseco, que se representó en el Teatro romano de Mérida, en el Templo de Debod de Madrid, en el Teatro Romano de Sagunto, y en Málaga, en el verano de 1985⁴⁵.

A ello hay que añadir el proyecto, no realizado, de una trilogía sobre Teseo (*La Teseida*) en la que se proponía exponer sus ideas (muy particulares) sobre el mito de Don Juan, «desde su amor a la aventura y el riesgo (*Minotauro*), su inquietud y ambigüedad eróticas (*Los compañeros de amor* —Helena, Pirítoos, etc.) y su definitiva necrofilia (*La canción de los sepulcros* —Perséfone, descenso a los infiernos, etc.)»⁴⁶; y el proyecto también de una Medea, que Miras ha considerado siempre como el personaje femenino definitivo, y que reflejaría sin duda sus posiciones feministas dominantes en sus tres tragedias mitológicas⁴⁷.

Por último, son de destacar también desde el punto de vista de la tradición clásica en Miras varios trabajos suyos de tipo teórico o crítico: «Las columnas de la Tebaida: Anselmo B, o la desmedida pasión por los alfeizares», *Primer acto*, 206, noviembre-diciembre 1984, 94-96⁴⁸; «Personaje y héroe», en L. García Lorenzo (ed.), *El personaje dramático: ponencias y debates de las VII jornadas de teatro clásico español (Almagro, 20 al 23 de septiembre, 1983)*, Taurus (col. Persiles, 151), Madrid, 1985, págs. 241-252; «El parche de Teseo»,

⁴⁴ Cf. V. Serrano, *loc. cit.*, pág. 320: «Se funda en una supuesta invitación que Alcibíades, el general ateniense, hace a sus conciudadanos para que asistan a la representación de *Las troyanas* de Eurípides, porque piensa que eso elevará sus ánimos para atacar Siracusa. Al tablado en el que está subido Alcibíades llega Sócrates, que discute con el militar del sentido que éste da a la pieza dramática. Eurípides, que se encuentra entre el Público, es requerido para resolver la cuestión. El dramaturgo demuestra el verdadero sentido de la pieza con la representación del pasaje de *La Ilíada* en el que el hijo de Héctor siente miedo del aspecto fiero de su padre. La idea de Alcibíades era errónea. Él intenta emplear el pasado para reflexionar sobre el presente y proporcionar un sentido crítico contra la violencia y sus consecuencias, tal como pensaba Sócrates. Las terribles profecías del personaje —visión o realidad— que encarna Calcas ratifican para el espectador el significado de la obra. La llegada de Xantipa, esposa de Sócrates, rompe la tensión y orienta el tono de la acción hacia lo cómico, gracias a sus desmitificadora actitud». En general, sobre la importancia del tema del poder en la producción dramática de Miras, cf. V. Serrano, «Poder frente a libertad: el teatro de Domingo Miras», en A. de Toro & W. Floeck (eds.), *Teatro español contemporáneo: autores y tendencias*, Reichenberger, Kassel, 1995, págs. 293-316.

⁴⁵ Cf. Ruggeri Marchetti, *op. cit.*, págs. 11, 67; F. García Romero, «Sobre “Penélope” de Domingo Miras», pág. 57; F. Rodríguez Adrados, *Del teatro griego al teatro de hoy*, Alianza (col. Biblioteca Temática, 8218), Madrid, 1999, págs. 339-342.

⁴⁶ Cf. Miras, en V. Serrano, «Domingo Miras...», págs. 17 y sigs.

⁴⁷ Cf. V. Serrano, *El teatro de Domingo Miras*, pág. 24; «Domingo Miras», pág. 17 y sig.; «Entrevista a Domingo Miras...», pág. 11; F. García Romero, «Sobre “Penélope”...», pág. 57.

⁴⁸ Sobre la obra de Francisco Melgares «Anselmo B», dirigida por Adolfo Marsillach (Centro Dramático Nacional) e interpretada por José María Pou en el Teatro María Guerrero de Madrid y de gira por España en 1985. Miras evoca en su reseña la figura de Simeón el Estilita.

Primer acto, 217, enero-febrero 1987, págs. 25-27⁴⁹; «El mito agrario y la génesis del teatro», en F. Ruiz Ramón & C. Oliva (eds.), *El mito en el teatro clásico español...*, págs. 235-247; «La Orestíada: del campo a la polis, evolución social», en F. Rodríguez Adrados (ed.), *Orestíada, Simposio 1990*, Ediciones Clásicas (col. Festival de Mérida), Madrid, 1992, págs. 17-27.

Sobre el origen de su trilogía clásica, mitológica, el propio Miras comenta a finales de 2001, en una entrevista realizada por Serrano⁵⁰:

Sí, bueno, también es un poco casual su origen. Cuando se me ocurrió escribir teatro fue un poco con la idea de probarme a mí mismo y como una curiosidad más. Entonces, lo que tenía que hacer era, simplemente, dialogar una historia conocida y un esquema que yo tuviera claramente perfilado en la mente, y como el mundo de la mitología siempre ha sido desde la infancia bastante asequible a mí y lo he cultivado por placer con mucha asiduidad, pues las historias en cuestión no tenía que buscarlas en ningún sitio, me las brindaba la mitología y el tratamiento que los trágicos griegos le habían dado y en el que había insistido toda la posterior dramaturgia europea. Por lo tanto, un tema de aquellos me podía servir⁵¹. Pero, además, también me daba la sensación de que, sobre todo las heroínas griegas, tenían una peculiaridad común a todas ellas, de resistencia pasiva de la mujer frente a la imposición masculina, que venía propiciada por una cultura distinta que había invadido a Grecia, la cultura de los aqueos, inferior estética y técnicamente a la cultura anterior dominante que representaba los últimos estertores de la cultura minoica; aquellas mujeres griegas eran princesas minoicas que tenían el prestigio de las antiguas dinastías locales y los invasores necesitaban legitimar su poder, entroncando con aquellas princesas para dar al pueblo la sensación de que la dinastía se perpetuaba y no se había procedido a un despojo violento. Todo esto me daba una especie de justificación política, si quieres decirlo así, de justificación moral, de justificación ética, y al mismo tiempo, la historia me venía ya dada, yo lo único que tenía que hacer era darle un giro personal, y eso lo tenía fácil, porque las tenía muy trilladas desde siempre. Así es que, por vía de ensayo, y por vía de «autoprobanza», escribí una obra sobre Fedra, que titulé *Fedra en las tinieblas*, porque la puse estando en el reino del Hades y haciendo que su historia pretérita fuese un relato, un flash-back. Bueno, eso fue en el 70, y después de haber acabado

⁴⁹ Sobre *El sueño de una noche de verano* de Shakespeare, en la versión de Miguel Narros.

⁵⁰ Cf. V. Serrano, «Entrevista a Domingo Miras...», pág. 8.

⁵¹ Cf. V. Serrano, «Domingo Miras», *Primer Acto*, 247, 1993, 13-21, pág. 17: «La razón de esa etapa es de una gran evidencia: un tema ya concluso me permitía interpretarlo desde mi propio punto de vista; algo parecido a lo que después me han facilitado los temas históricos. Las princesas preaqueas representantes de la legitimidad dinástica, utilizadas por los invasores; su rebelión y su fracaso. Mi tema de siempre».

aquella tarea, de una manera muy espontánea y en quince días escribí *Una familia normal*.

Como yo pensé siempre que tenía más consistencia la historia que había escrito sobre los griegos, porque tenía unas connotaciones más profundas, aquellas historias griegas que yo tenía en la cabeza en el año 71, produjeron varias obras más: el *Egisto* y *Penélope*; luego, en el 72, reelaboré *Fedra en las tinieblas*, que había quedado un poco descompensada en sus dos actos, los equilibré y saqué ya la *Fedra* en su versión definitiva.

A la pregunta de si se plantearía entonces volver a esos inicios con otras obras de tema clásico, y a propósito de proyectos no realizados, como el de una *Medea*, responde⁵²:

No, no he vuelto a pensar en serio sobre eso, por ahora. Hay que tener en cuenta, primero, que los tres textos clásicos en cuestión, yo, casi había renunciado a ellos hasta que una mujer estudiosa, llamada Virtudes Serrano [la entrevistadora], se ocupó de hacerlos publicar. Como consecuencia de esa publicación, ha aparecido lo que tú dices, un interés bastante generalizado por ellos, con gran sorpresa mía [...]

Después pensaba, efectivamente, volver a las heroínas, con la que me parece y me sigue pareciendo, la expresión más brutal del temperamento de aquellas mujeres, que es el caso de Medea. Lo que pasa es que con Medea me da miedo, porque yo creo que el tema de Medea ninguno lo ha tratado a fondo, nadie ha llegado a las últimas consecuencias, ni siquiera Eurípides, y yo, de hacerlo, tenía que hacer algo así, profundo, definitivo, si no, no valía la pena. Ahora, treinta años después, tengo que reconocer que era demasiado petulante, y quizá ahora no me hubiera atrevido, por ejemplo, a escribir *Egisto*, que es una forma de corregir a Esquilo, porque me parece que es demasiado atrevimiento. Cuando uno empieza a hacer algo en la vida es muy atrevido, es muy audaz, después la experiencia y los años enseñan a ser más cautelosos, más discretos, más modestos, a medir más nuestras fuerzas y a sentirnos menos importantes.

La puesta en escena de las piezas mitológicas de Miras es muy diferente de la de Riaza. Miras busca la fidelidad al mundo antiguo, aunque, como señala Serrano⁵³, reflexiona sobre temas que afectan al hombre de todos los tiempos:

En ellas [*scil.* las piezas mitológicas de Miras], el héroe de la tragedia clásica (Egisto-Orestes, Penélope, Fedra) conlleva el rasgo de víctima-verdugo / verdugo-víctima, y su tragedia se encuentra justamente en

⁵² *Loc. cit.*, págs. 10 y sig.

⁵³ Cf. V. Serrano, *El teatro de Domingo Miras*, pág. 71.

la inexorabilidad de este destino. No hay vencedores ni vencidos, sólo existen seres sometidos a los dictados de oscuras fuerzas superiores.

El punto de partida del *Egisto* son los temas tratados en *La Orestíada* de Esquilo, las *Electras* de Sófocles y Eurípides y el *Agamenón* de Séneca, en una síntesis cultural de tradición e innovación⁵⁴. La principal novedad argumental es el hecho de que Egisto es amante y al mismo tiempo hijo de Clitemnestra (Orestes surge de este Egisto cuando experimenta el sentimiento de culpa). Así comenta Diana de Paco Serrano⁵⁵:

Aparecen unidos en un único personaje las relaciones incestuosas y el adulterio como elementos principales y de éstos surgen el deseo de usurpar el poder paterno, la lucha entre los hijos y la venganza, temas que, por sus características, resultan propicios para la aplicación del psicoanálisis.

Asesinado Agamenón, surge la culpa en Egisto, que da paso a la personalidad de Orestes, un nuevo Agamenón que supone el retorno de la tiranía, del mismo modo que, con el asesinato de Clitemnestra, vuelve la culpa⁵⁶.

Para la *Penélope* remitimos sobre todo a los excelentes trabajos de García Romero⁵⁷. Nos limitamos aquí a un breve comentario suyo:

[...] ni el Ulises de Miras es el gran héroe homérico ni su Penélope es la abnegada esposa de la Odisea que espera con ansia su regreso, hasta el punto de que se niega a reconocer a su marido al final de la pieza, puesto que su retorno significa para ella la anulación como ser humano.

⁵⁴ Cf. D. de Paco Serrano, «El espíritu de Edipo», pág. 1140. Para un análisis detallado de la pieza, cf. D. de Paco Serrano, *La saga de los Atridas*, págs. 379-453; «Clitemnestra, Penélope y Fedra: heroínas clásicas en el teatro de Domingo Miras», *Estreno*, 28, 1, 2002, págs. 31-37.

⁵⁵ Cf. D. de Paco Serrano, «El espíritu de Edipo», pág. 1141.

⁵⁶ Cf. V. Serrano, *Teatro mitológico*, pág. 25. Para el tratamiento de Orestes por Miras remitimos en particular a D. de Paco Serrano, «Los héroes clásicos del teatro español contemporáneo: Electra y Orestes en la obra de Domingo Miras», *Estudios Humanísticos. Filología*, 24, 2002, págs. 29-48.

⁵⁷ Cf. F. García Romero, «Sobre “Penélope”...»; «Pervivencia de Penélope», en F. de Martino & C. Morenilla (eds.), *El teatro clásico al marc de la cultura grega i la seva pervivència dins la cultura occidental. v. El perfil de les ombres. Actas del Congreso Internacional de Teatro, celebrado en Valencia, 2-5 de mayo de 2001*, Levante (col. Le Rane, 32), Bari, 2002, págs. 187-204 (sobre la *Penélope* de Miras, en particular págs. 196-204); P. J. del Real Francia, «La figura de Penélope en el mundo grecolatino y en Domingo Miras», en L. Mora González et al. (eds.), *En el fluir del tiempo: estudios en homenaje a M^a Esther Martínez López*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1998, págs. 711-720. Sobre otros tratamientos del mito de Ulises, cf. *supra*, n. 5.

En cuanto a la *Fedra*, que recrea su peripecia desde el Hades, en un contexto ahora marcadamente maravilloso, debemos contentarnos también con otro comentario, en este caso de Virtudes Serrano:

Para Fedra, conseguir el amor de Hipólito es ser libre, porque eso es lo que ella ha elegido. Esta actitud la diferencia de la heroína de Eurípides: no actúa movida por la ajena voluntad de una diosa vengativa, sino guiada por su propia resolución. Tampoco, como en el caso de la pieza de Séneca, es arrastrada por una pasión incontenible; su actuación es fruto del decidido propósito de librarse de la esclavitud. El personaje adquiere así una gran fuerza que le hace, como a Clitemnestra en *Egisto*, aceptar las consecuencias de su culpa: «prefiero ser desgraciada con los ojos abiertos, que feliz con los ojos cerrados».

Hipólito, a su vez, participa del amor que Fedra le tiene, pero teme terriblemente a su padre. El personaje es medroso e irresoluto. Acepta con reservas los eróticos juegos que Fedra le propone, pero se resiste a llegar hasta el final. Cuando todo parece que va a llegar a su culminación, la escena queda truncada por «un estridente alarido» y la aparición del «espectro de Teseo, cubierto de sangre y harapos». La visión coloca al espectador en la torturada mente de Hipólito, pero cuando Fedra la contempla también, lo que era una alucinación provocada por el miedo del tímido joven, pasa al plano de la realidad palpable y presente para todos. El lector-espectador, sumergido en el mundo del subconsciente de los personajes, presencia desde su lugar el alucinado universo de las conciencias culpables de aquéllos⁵⁸.

Al final, ante el cadáver de Hipólito, Fedra cuenta a su esposo la «verdad» según la leyenda clásica, en la que Hipólito es inocente, lo que no es así a ojos del espectador, perspectiva que, según Serrano, engrandece al personaje de Fedra que, antes de morir, quiere dejar limpia la memoria del ser amado. Pero el relato cumple además otra función: la de la venganza. Teseo ya no se verá libre de la culpa por la muerte de su hijo. Esta inversión de los acontecimientos comporta también una distinta configuración de los personajes, sobre todo el de Fedra, la víctima que se ha convertido en verdugo⁵⁹.

Rafael Pérez Estrada

Nace en 1934, en Málaga, la misma ciudad donde murió en 2000. Estudió derecho en la Universidad de Granada. Ejerció la abogacía con éxito en su ciudad natal, lugar de donde jamás quiso alejarse. Junto con la literatura, en la que fue un verdadero polígrafo, cultivó igualmente las artes plásticas, constituyendo

⁵⁸ Cf. V. Serrano, *El teatro de Domingo Miras*, págs. 83 y sig.

⁵⁹ Sobre otros tratamientos del mito de Fedra, cf. *supra*, n. 5.

de hecho un singular ejemplo de artista total⁶⁰. Como escritor representa una figura solitaria, independiente, al margen de géneros literarios preconcebidos en límites cerrados. Es la suya una técnica mixta, que aúna narrativa y poesía, prosa poética y teatro.

Su pieza más estrictamente «teatral» es *Edipo aceptado, los sueños* por la que recibió el premio García Lorca en 1971 (publicada en 1972, no estrenada)⁶¹. De carácter muy simbólico y psicológico, difícilmente escenificable, como señala Ragué Arias⁶², es una obra ciertamente compleja y oscura, en el conjunto de sus tres breves piezas y en cada una de ellas. Como señala la misma estudiosa⁶³, el principal tema es quizá el del útero materno como protección contra la sociedad inhóspita.

El *Sueño uno* presenta a los siguientes personajes: Mujer 1, Mujer 2, Paralítico y un hombre dentro de una urna al que se cita como Individuo. El hombre que permanece en la urna representa al hijo de Mujer 1 quien se comunica con él a través de un cordón que sale de la urna y que hace la función de cordón umbilical y de audífono. Mujer 1 es la madre que pretende protegerlo del contacto exterior, y de su propio crecimiento y auto-conocimiento como hombre. Parece quererlo sólo para sí. Mujer 2 se queda con Individuo cuando Mujer 1 tiene que ir a la maternidad (sin duda para obtener una especie de placenta). Mujer 2 siente también a Individuo como suyo, aunque de otra manera, y le anuncia que se acerca el momento de la liberación (pegándole globos en la urna pretende que ésta salga volando). Esta Mujer representa quizá el lado de Yocasta como esposa, como mujer llena de pasión y libre de prejuicios. Un coro de niños entra y mata a Mujer 2 con pistolas de aire comprimido, actuando como si se tratara de un pelotón de fusilamiento. Paralítico representa a un maestro que intenta enseñar a Individuo. Él es también quien se lleva el cuerpo de Mujer 2. Individuo pregunta a Mujer 1 qué es el viento. Esta pregunta se repetirá también en *Sueño dos* y en *Nana para asesinar a Yocasta*, la tercera pieza. Diversos personajes enunciarán recurrentemente en las tres obras la canción infantil «¿Qué es el viento? El viento es el aire en movimiento». El viento simboliza la libertad individual, e Individuo al final se libera de Mujer 1, que simboliza, en el papel de madre, la dependencia con el origen, con la tierra, el mundo y la sociedad, y, en términos de psicoanálisis, sin duda la culpa.

En esta primera pieza, Mujer 1 parece incluso alarmada de que Individuo haya conocido esa palabra («viento») e intenta eludir una explicación («el viento no sirve, es tan sólo una palabra que se la lleva el viento»). Finalmente

⁶⁰ J. A. Cilleruelo, «Rafael Pérez Estrada, artista de la escritura», *Sirena: Poesía, Arte y Crítica*, 2, 2006, 224-230, pág. 227.

⁶¹ R. Pérez Estrada, *Edipo aceptado, los sueños (Premio García Lorca 1971)*, Universidad de Granada (col. Monográfica, 16), 1972.

⁶² Cf. M. J. Ragué Arias, *Lo que fue Troya*, pág. 108.

⁶³ *Loc. cit.*, pág. 107.

Individuo toma el cordón y tira fuertemente de él metiéndoselo en la boca mientras unos niños cantan la cantinela del viento.

Una interpretación del *Sueño uno* podría ser la siguiente: Individuo representa al ser humano, a la conciencia individual. Mujer 1 simboliza, en el papel de madre, la dependencia con el origen, con la tierra, el mundo y la sociedad. Mujer 2 parece representar un intento de liberación que es frustrada por la mano aparentemente inocente de los niños / militares. Paralítico podría representar la faceta social del individuo. Se trata de un ser deforme que se disfraza (se pone una peluca) para representar ante los demás su papel, el papel de maestro que enseña a Individuo unos principios prefijados («la p con la a pa...»), pág. 15) y que pretende tener el control sobre su entorno: «Y ahora un poco de naturaleza», dice el maestro, mientras muestra un pájaro de plástico que se mueve al tocar él una flauta de la que cuelga (*loc. cit.*). En este mismo contexto puede comprenderse por qué es precisamente él quien aleja de escena el cuerpo de Mujer 2. El viento puede simbolizar aquí la libertad individual. En el momento en que Individuo aprende esa palabra se enfrenta a su «madre» y se libera del cordón que la ata a ella.

En el *Sueño dos*, el hombre (Personaje) se encuentra rodeado de libros, casi camuflado entre ellos, una serie de personajes vienen a perturbar ese aislamiento y Personaje los irá expulsando en un esfuerzo por preservar su ámbito privado, limpio, ordenado y perfecto. Mientras todo ello ocurre, no deja de escucharse la cantinela infantil acerca del viento. Para no ser perturbado ni siquiera por esa canción, el personaje, en un momento determinado, se taponan los oídos con algodón, y, en otro momento, intenta sellar la ventana con algodón para que tampoco entre la luz. Asimismo, Personaje aleja de sí y de sus libros a una joven y a un jardinero adolescente que esparcen tierra y abono entre los libros mientras tararean la canción del viento; a una sirvienta, que, para colocar un jarrón lleno de flores de plástico, empuja bruscamente algunos libros; a su propia esposa que quiere utilizar los libros para prensar flores; a unos hippies que tratan con mimo las flores caídas pero desprecian los libros arrancándoles las hojas. Finalmente, todos los personajes entierran el libro que Personaje tiene entre las manos y al que estaba unido mediante una especie de cordón umbilical. Personaje tomará un nuevo libro y continuará con su actitud.

Caben varias interpretaciones para esta pieza: podría decirse que de nuevo tenemos aquí la representación del esfuerzo del individuo por preservar su libertad personal, su singularidad, frente a las presiones y condicionamientos exteriores. El individuo se halla encerrado, no en una urna, como en la pieza precedente, sino en su propia identidad creadora (la vestimenta de Personaje se confunde con el color de las encuadernaciones de sus libros), y es esa identidad la que distintos factores pretenderán condicionar y manipular, resistiéndose él a estos «ataques». La obra termina con un gesto paralelo al del *Sueño*

uno: en este caso, Personaje toma el cordón y señala con él a un nuevo libro. La voluntad individual se impone a todo, y el arte es el vehículo de la liberación.

Por otro lado, sin embargo, si consideramos el valor simbólico que en la primera pieza tiene el «viento» (viento=libertad), la interpretación del conjunto puede variar, ya que aquí nos encontramos con un individuo que a toda costa quiere aislarse de ese canto. La defensa de su propia identidad, del «esquema» fijo en el que se siente seguro y a salvo, iría unida entonces a una renuncia a la libertad, a la posibilidad de elegir, de variar su propio ángulo de visión, que el mundo exterior puede proporcionarle.

En *Nana para asesinar a Yocasta*, la pieza más larga, el onírico «argumento» gira en torno a la idea de la muerte / nacimiento. Los hijos dan a luz a sus madres ancianas (hembras o varones) y éstas nacen/mueren a través de sus hijos:

[Hombre] «[...] mi madre varón gritó nada más nacer o morir, no sé» (pág. 30).

[Enfermera] «Cuando usted muera, cuando nazca de sus hijos...»
[scil. se parecerá en todo a su madre] (pág. 31).

Las madres dependen de sus hijos, siempre esperan de ellos algo que éstos no pueden ofrecerles (la madre espera que su hijo le traiga un poco de sol pero, por más que él se esfuerza, por más sistemas que inventa para atrapar un poco de sol, éste siempre se le acaba cayendo antes de llegar a su madre).

Los personajes son: Hombre (=Edipo), Madre (=Yocasta), Enfermera y dos coros (de Madres-Arpías y de Mariquitas). Además aparece fugazmente Enlutado (pág. 32), que parece representar a un sacerdote que le da la extremaunción a Madre nada más «nacer». La obra está dividida en 12 partes o secuencias. Las intervenciones de cada personaje suelen ser breves, pero destaca un largo monólogo de Madre en la secuencia x (págs. 71-73).

En esta obra, la pervivencia de lo clásico aparece no sólo en los motivos y temas sino también en la forma, en la propia estructura. En este sentido, hay que destacar especialmente la presencia de los dos coros: el de Madres-Arpías (págs. 58 y sig., 62 y sig., 88 y sig.) y el de Mariquitas (págs. 90 y sig.). El coro de Mariquitas (pág. 90 sig.) es una respuesta al coro de Madres-Arpías (págs. y 88 sig.). Al final, ambos coros se funden en uno solo (en págs. 93 y sig.).

Los Mariquitas aparecen con máscaras («[...] llevan máscaras de más mariquitas, sombras de mariquitas a los ojos, labios de maricas, orificios abiertos a las máscaras que apenas ocultan los labios jugosos de maricas viriles, maricas con bigotes, machistas maricas» pág. 73). El primer coro de Madres-Arpías aparece en la parte central de la obra, siendo ésta la primera vez que se hace alusión directa al mito de Edipo y Yocasta (hasta ese momento nadie se había dirigido a Madre con ese nombre, pero en adelante se la llamará así en varias ocasiones).

Lo que cantan a coro las Madres-Arpías (madres «liberadoras», diríamos, que animan a Madre a liberarse a través de la muerte) es una burla del tema de Edipo y Yocasta, afirmando que Freud no entendió bien la historia y, «ebrio, se obstinó en darle complejo al cuento y no le puso Yocasta, sino Edipo» (pág. 59). Como señala Ragué Arias, la clave interpretativa reside probablemente aquí en «la inversión del significado del complejo de Edipo por el que es el hijo quien crea el complejo, no el de Edipo sino el de Yocasta»⁶⁴. La estudiosa añade que la relación causal entre este complejo y la homosexualidad masculina se pone de manifiesto en la escena en la que el grupo de «Mariquitas» honran a Madre en una especie de ridícula coreografía musical. Al final, Madre decide morirse, e Hijo coloca una paloma sobre la caja pequeña que durante todo el sueño ha simbolizado la caja de Pandora y ha permanecido sin abrir: «En el juego freudiano de Pérez Estrada», concluye Ragué Arias, madre e hijo «son ambos víctimas y verdugos, seres sin libertad que se crean dependencias a sí mismos en un mundo de muerte que no pueden vivir»⁶⁵.

Carmen Resino

Nació en Madrid en 1941. Realizó estudios de Filosofía y Letras, especialidad de Historia, en la Universidad Complutense. Después, durante una estancia en Suiza, estudió Estética teatral en la Universidad de Ginebra. Ha sido catedrática de enseñanza secundaria en Madrid, en la especialidad de Historia. Ha cultivado también poesía y narrativa⁶⁶, pero su producción fundamental ha sido siempre la dramática (unos 40 textos teatrales, «muchos de ellos publicados, otros estrenados, pocos ya, afortunadamente, inéditos»)⁶⁷.

El presidente es su primer drama, escrito en 1966 y publicado en Madrid en 1967⁶⁸. En cuanto a la tradición clásica, la obra que nos interesa es *Ulises no vuelve*⁶⁹, obra enmarcada de nuevo dentro del teatro histórico-simbólico

⁶⁴ Cf. M. J. Ragué Arias, *Lo que fue Troya*, pág. 108.

⁶⁵ *Loc. cit.*

⁶⁶ Cf. los títulos en Serrano, «Carmen Resino...», pág. 27. Hay una novela *Musas y Gorgonas*, finalista del Premio Ateneo de Valladolid de Novela Corta en 1970, inédita.

⁶⁷ Cf. C. Resino, «Autorretrato: Carmen Resino», en C. Leonard & I. Lamartina-Lens (eds.), *Nuevos manantiales: dramaturgas españolas en los 90*, 1, Girol Books (col. Telón. Antologías, 9), Ottawa, 2001, pág. 108; «Reflexiones sobre mi creación teatral», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 32, 2007, págs. 161-180.

⁶⁸ C. Resino, *El presidente, tragedia en tres actos*, Quevedo (col. Teatro del mundo, 1), Madrid, 1967, 212 págs.

⁶⁹ C. Resino, *Ulises no vuelve* (present. de A. Gala), Centro Español del Instituto Internacional del Teatro (col. Teatro, 3), Madrid, 1983, 65 págs. (multicop.). Véase más recientemente *Teatro diverso 1973-1992: Ulises no vuelve, La recepción, De película* (ed. de V. Serrano), Publicaciones de la Universidad de Cádiz (col. Textos y estudios de mujeres, 1), 2001, 173, págs. 31-70 (cf. A. Díez Mediavilla, «Voces femeninas: un nuevo envite o la voz de un teatro diverso. Carmen Resino, *Teatro diverso 1973-1992: Ulises no vuelve, La recepción, De*

en la línea de Buero Vallejo, donde la autora opera una vez más la inversión del mito clásico a través de las personalidades de Ulises y Penélope: su primera redacción data de 1973 con el título *La vuelta de Ulises*⁷⁰; en 1974 recibe el accésit del premio Lope de Vega; esta primera redacción es objeto de una revisión entre 1980 y 1981, y el texto resultante, *Ulises no vuelve*, se publica en 1983, y se estrena en el Festival de Teatro de Toledo, por el grupo Tarantos, en 1984⁷¹. El tema de la obra (de ambientación contemporánea) es de nuevo, como en Miras, la inexorabilidad del destino.

A propósito, es interesante partir de lo que la propia Resino nos dice⁷²:

En torno a Ulises, como ocurre con casi todos los mitos clásicos, se ha escrito mucho: la posibilidad y el destino del héroe parecen necesitarlo para su evidente realización universal. Por mi parte, no he podido sustraerme a ello: ahondar en estos posibles, darles la vuelta, ocasionar el giro de noventa grados de un comportamiento previamente conocido, una tentación insostenible e insoslayable; porque jugar con el mito no es en definitiva otra cosa que manejar las posibilidades vitales de cada hombre, ya que aquél permanece en cada uno de nosotros.

Ulises no vuelve no ahonda en el tema clásico, sino que lo toma como motivo de abstracción en torno a una situación posible a partir de la figura de Ulises. Este nuevo nada tiene que ver con el clásico y, sin embargo, acaba por ser el mismo. El equívoco temporal al que está sometido lo condiciona aún más a su esencia al proporcionarle el valor de todo mito: el tiempo, ya que somos nosotros los auténticos artífices de toda perennidad. Pero si el Ulises clásico va en busca de su destino, un destino ya encauzado para su consecución, este Ulises más cercano y palpable intentará rebelarse, sustraerse a él, torcerlo, según sus palabras, para, finalmente, acabar mordiendo la cola de su propia tragedia y, no obstante, recoger el guante de su propio reto.

Por lo demás, nos limitamos de nuevo a reproducir algunos comentarios del excelente estudio de García Romero⁷³, que describe la pieza como un «[...] retrato de los conflictos que en una familia provoca la ausencia del padre, Ulises, cuyo glorioso retorno de la guerra esperan todos y que en realidad permanece escondido por su mujer Penélope en el piso superior de la casa, de donde no quiere salir para no descubrir lo que en realidad es, un cobarde desertor». Y añade:

película», *Químera*, 218-219, 2002, págs. 119-121). La obra se estrenó en el Festival de Teatro de Toledo en 1984.

⁷⁰ Cf. V. Serrano, «Carmen Resino...», pág. 25; C. Resino, «Epílogo», en *Teatro diverso 1973-1992...*, pág. 169.

⁷¹ Cf. Serrano, *loc. cit.*, págs. 19, 25; H. Cazorla, «Carmen Resino: *Ulises no vuelve*», *Estreno*, 10, 2, 1984, 50.

⁷² Cf. C. Resino, «Nota preliminar» a *Ulises no vuelve*, pág. 33 (1ª ed. pág. 7).

⁷³ Cf. F. García Romero, «El mito de Ulises...», págs. 294 y sig.

Ninguna nota positiva cabe apreciar en este Ulises pariente del de Jean Giono⁷⁴, infinitamente cínico y egoísta, que asiste imperturbable a la insostenible situación de su familia, con la excusa de que actúa como actúa por el bien de todos, para que su hijo y su padre mantengan una imagen heroica de su comportamiento... Sólo al final, cuando ya no hay otro remedio, hace Ulises su reaparición... para enterarse de que la Guerra de Troya ha estallado. El abuelo, que, pese a su apariencia de rigor, es clavado a su hijo, le dice: «¿Lo ves? Van a darte otra oportunidad», y el telón cae mientras ambos ríen y brindan, ante la mirada impotente de Telémaco y Penélope, para quienes en cambio ya no habrá otra oportunidad de recobrar la niñez y la juventud que, respectivamente, el egoísmo de Ulises les ha robado.

En cuanto a Penélope, comenta⁷⁵:

La Penélope de Carmen Resino, que ha observado un comportamiento modélico (cf. pág. 13), es quizá la más cercana a la de Buero, cuya angustia vital comparte: «*¡Tiene que tomar una decisión! ¡No seguir así, como varada! ¡Salir, entrar, vivir, en una palabra!... Usted está destrozando su vida y eso me duele*», le recrimina su pretendiente Quilón (pág. 28), que es, como el Anfino de Buero, el hombre con el que esta Penélope puede soñar, pero con el que no se decide a marcharse, atada a un marido cobarde y egoísta, que la abandonó «*en la mejor edad para una mujer*» (pág. 13) y al que tiene oculto en su habitación: «*Cuando regresaste muerto de miedo pidiendo que te ocultase, yo ya me quedé viuda del Ulises que pensé que eras. Y siento una gran rebelión cuando veo a otros marcados por las heridas que la guerra les dejó (en alusión a Quilón) y tú aquí, entre mis faldas, sin una cicatriz*» (pág. 38).

Y, sobre Telémaco⁷⁶:

El Telémaco de Carmen Resino es quizá el prototipo más característico de la figura de joven problemático. Se trata de un «joven de unos 18 años, de carácter entre agresivo e indolente (se comporta, en efecto, agriamente con su madre, su abuelo y su ama), lo que enmascara su gran inseguridad. La sombra del padre parece pesar sobre este adolescente que quisiera ser un hijo de tantos, sin mitificaciones ni responsabilidades». Su propia madre le disculpa alegando que «*le habría hecho falta un hombre en casa*», y él mismo reconoce esa carencia cuando pide desesperadamente a su madre que se busque un hombre, «*cualquiera, aunque sea el peor de todos*» o cuando, al tomar Penélope la

⁷⁴ Se refiere a *Naissance de l'Odysée* (Éditions Kra, París, 1930; cf. *Nacimiento de la Odisea* [trad. de J. Cortázar], Argos, Buenos Aires, 1946).

⁷⁵ Cf. F. García Romero, «El mito de Ulises...», pág. 299.

⁷⁶ F. García Romero, *loc. cit.*, pág. 301.

decisión de marcharse, él la zarandea espetándole (pág. 62) «*porque si tú te vas, ¿quién va a esperarle?... ¿quién va a esperar a papá si tu te vas?*». Y el viaje que siempre proyecta emprender y al final no emprende no tiene como objetivo, a diferencia del Telémaco homérico, la búsqueda de su padre, sino todo lo contrario, la huída de su padre, para ser Telémaco y no «el hijo de Ulises», un padre perfecto al que no ve desde hace muchos años (pág. 49).

En general, concluye García Romero sobre el tratamiento de Ulises en el siglo XX⁷⁷:

[...] el Ulises contemporáneo ha descendido definitivamente de su pedestal heroico, concluyendo así un camino que ya se inició en la Antigüedad, pues se ha dicho, en efecto, que con Ulises el héroe épico se hace más humano, y de este «humanismo» de Ulises parece ser ya consciente Platón en el célebre mito de la elección que las almas hacen de nuevo

⁷⁷ F. García Romero, *loc. cit.*, pág. 302. Sobre Carmen Resino y su *Ulises no vuelve* remitimos además a I. Lamartina-Lens, «Myth of Penelope and Ulyses in *La tejedora de sueños, ¿Por qué corres, Ulises? and Ulises no vuelve*», *Estreno*, 12, 2, 1986, págs. 31-34; «A new look at familiar faces: Carmen Resino's *Ulises no vuelve* and María Ragué y Arias' *Clitemnestra*», *Romance Languages Annual*, 1, 1989, págs. 495-499; C. J. Harris, «La desmitificación de Penélope en *La tejedora de sueños, ¿Por qué corres, Ulises? y Ulises no vuelve*», en G. C. Martin (ed.), *Selected Proceedings of the Pennsylvania Foreign Language Conference*, Department of Modern Languages, Duquesne University, Pittsburgh, 1988, págs. 81-91; M. P. Pérez-Stansfield, «La desacralización del mito y de la historia: texto y subtexto en dos nuevas dramaturgas españolas», *Gestos: Teoría y Práctica del Teatro Hispánico*, 2, 4, 1987, págs. 83-99; C. Leonard, «Women writers and their characters in Spanish drama in the 1980s», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 17, 1992, págs. 243-256; «El teatro de Carmen Resino», en C. Leonard & Lamartina-Lens (eds.), *Nuevos manantiales...*, 1, págs. 105-107 (seguido de «Autorretrato: Carmen Resino», págs. 108-109); M. J. Ragué Arias, «Penélope, Agave y Fedra, personajes femeninos griegos, en el teatro de Carmen Resino y de Lourdes Ortiz», *Estreno*, 15, 1, 1989, págs. 23-24; J. C. Paulino, «Ulises en el teatro español contemporáneo: una revisión panorámica», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 19, 1994, págs. 327-342; V. Serrano, «Hacia una dramaturgia femenina», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 19, 1994, págs. 343-364; «Personajes femeninos en el teatro español actual: rebelión y caída», *MonteArabí*, 30, 2000, págs. 67-79; «Carmen Resino: direcciones de una dramaturgia», en C. Resino, *Teatro diverso 1973-1992...*, págs. 9-30; C. Resino, «Epílogo», en *Teatro diverso 1973-1992...*, págs. 169-179; C. Resino, «Personajes femeninos en mi obra: de *Ulises no vuelve a Pop y patatas fritas*», en J. N. Romera Castillo & F. Gutiérrez Carbajo (eds.), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo. Actas del XIV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*, Madrid, UNED, 28 al 30 de junio de 2004, Visor Libros / UNED, Madrid, 2005, págs. 83-94; G. Cordone, «Imposible masculinidad: estrategias espacio-temporales en *Ulises no vuelve*, de Carmen Resino», en J. N. Romera Castillo & F. Gutiérrez Carbajo (ed.), *op. cit.*, págs. 333-340; W. Floeck, «Mito e identidad femenina. Los cambios de la imagen de Penélope en el teatro español del s. XX», *Foro Hispánico*, 27, 2005, págs. 53-64 (reproducido en *Estudios críticos sobre el teatro español, mexicano y portugués contemporáneo*, Olms, Hidesheim, 2008, págs. 77-88); F. García Romero, «Observaciones sobre el tratamiento del mito de Ulises en el teatro español contemporáneo», *Analecta Malacitana*, XX, 2, 1997, 513-526, págs. 517 y 523 (donde se analizan los personajes secundarios de Quilón y Euriclea).

destino en su reencarnación (*República* 620a): mientras Agamenón decide reencarnarse en águila y Ayante en león, Ulises prefiere vivir la vida de un hombre humilde y sencillo.

Juan José Vega González

No hemos podido, pese a nuestros esfuerzos, obtener datos biográficos de Juan José Vega González. Además de dramaturgo, es autor también de textos narrativos⁷⁸. Aquí nos interesan en particular dos excelentes obras suyas de teatro, que ignoramos si han sido estrenadas alguna vez, aunque parece poco probable: *El retorno de Edipo* (publicada en 1980)⁷⁹ y *Nunca voyas a Gnosos* (publicada en 1988)⁸⁰.

Es esta última una obra compleja (difícil también sin duda de representar), donde el tema de la tradición clásica sigue presente en el mito (el laberinto del minotauro aludido ya en el título), pero se fundamenta esta vez sobre todo en la historia⁸¹. La obra es una onírica incursión en el insondable laberinto de las pasiones y de los deseos humanos, donde una serie de amigos (entre ellos varias parejas), reunidos en una mansión, en algún momento impreciso del siglo xx, se disponen a pasar unas tranquilas vacaciones que se convierten finalmente en un laberinto infernal. Todo comienza siendo un juego y una broma: cada personaje debe representar el papel de una (o varias) figuras históricas del Imperio romano. Y termina en un opresivo carnaval de locura, en un aniquilador holocausto de crueldad. La acción, de tintes básicamente psicoanalíticos, está condicionada sobre todo por Gyula⁸² (el Emperador), en quien se encarnan sucesiva o incluso simultáneamente las personalidades de Calígula, Nerón y Heliogábalo, con las que entran en escena el fanatismo, el incesto y la crueldad más absoluta. El pesimismo de la obra queda patente ya cuando uno de los personajes, Marisca (=Enia Claudila)⁸³, que es psicóloga, pretende

⁷⁸ Por ejemplo, la novela *Condenado a ser* (Mayler, Barcelona, 1977) o varias colecciones de cuentos.

⁷⁹ J. J. Vega González, *El retorno de Edipo*, Tres-Catorce-Diecisiete (col. A-dos, 3), Madrid, 1980 (multicop., Kaluar, Madrid, 1978).

⁸⁰ J. J. Vega González, *Nunca voyas a Gnosos*, Tántalo (col. Teatro, 47), Madrid, 1988.

⁸¹ No faltan las referencias intertextuales más o menos identificables a la literatura grecolatina: cf. pág. 51 (*Antiguo Testamento, Vulgata, Psalm.* 103, 15; Virgilio, *Georg.* II 490), pág. 52 (Terencio, *Haut.* 77; Séneca, *Epist.* 95, 53), pág. 53 (Tácito, *Historiae*; Suetonio, *Vitae Caesarum*), pág. 56 (*Antiguo Testamento, Vulgata, Ec.* 1, 10), pág. 92 (Séneca, *Dial.* VI 21). Por lo demás, las monodías de Gyula recuerdan en cierto modo el uso propio de la tragedia antigua (cf. págs. 77 sigs.), e incluso leemos una en un latín de notable calidad que presenta al personaje cantando orgullosamente la destrucción de la soberbia e impura ciudad de Roma (pág. 90).

⁸² La onomástica de los distintos personajes tiene reminiscencias rumanas y húngaras.

⁸³ Mezcla de la amante de Calígula, Enia Nevia, esposa de Macrón, y de la propia esposa del emperador, Julia Claudila.

transmitir a Gyula la optimista visión de la posibilidad de superar todos los fantasmas a través del psicoanálisis, y es la primera en ser asesinada por aquel a quien pretendía ayudar. Lo que se transmite es quizá la necesidad de reconocer en nuestro interior los rostros de nuestra propia naturaleza oscura.

En cuanto a *El retorno de Edipo*, es una tragedia en 4 actos. Los protagonistas son Layo, Yocasta y sus hijos (por orden de edad) Cretón, Aminto, Criseida y Edipo (así pues, sólo este último corresponde con la filiación según el mito clásico). También aparece la pitonisa Adrastea. La acción transcurre en la casa de Layo, en un escenario ahora de tipo «arqueológico». La tragedia se inicia cuando Layo y Yocasta, con su hijo primogénito Cretón, están de viaje y en la casa han permanecido Aminto, Criseida y Edipo, que se muestran como un grupo muy unido y compenetrado. Durante la ausencia de sus padres, se disfrazan y juegan a interpretar la vida de éstos, lo que nos recuerda la pieza anterior. Este juego sirve como prólogo a la obra en la medida en que nos pone en antecedentes del tipo de personas que son tanto Layo como Yocasta.

Layo representa el papel del hombre seguro de sí mismo, fuertemente sujeto a la tradición y al sistema establecido. Sólo se siente en peligro como consecuencia de un sueño en el que ve cómo una casa que construye con esmero se le cae encima y lo aplasta (este sueño reemplaza la profecía de la tragedia clásica). Yocasta, por su parte, es la mujer sometida, pero que acepta ese sometimiento como algo natural e, incluso, intenta sacarle el máximo partido a su situación. Cretón es el hijo obediente, unido a sus padres, quienes lo declaran único heredero, mientras que los demás hijos viven con angustia el peso del poder tiránico de su padre, del que, en vano, intentan escapar.

Un tema importante es sin duda el conflicto generacional entre padres e hijos: Criseida, Aminto y Edipo forman un grupo unido frente a las imposiciones paternas, mientras que Cretón es un hijo sometido a sus padres, ante los que no presenta ninguna oposición:

[Edipo a Layo] «Cretón sois vos. Como vos piensa y como vos actúa» (pág. 75).

Otro tema es el papel de la mujer sometida ante la voluntad de su esposo:

[Criseida a Yocasta] «...Tampoco a mí me extraña vuestro acatamiento a los deseos de Layo. Él ha hablado y todos debemos someternos...» (pág. 27).

Sin embargo, debemos insistir en que Yocasta sabe en ocasiones sacarle partido a su papel. No es sólo una mujer sometida sino también una mujer capaz de manipular. Juega a ser la mujer sometida que no es responsable de la maldad de su marido, mientras que ella misma es la instigadora de alguno de sus actos:

[Criseida a Yocasta] «[...] Tratáis de ganar nuestra confianza, la de todos vuestros hijos, haciendo que nuestro padre se enfrente a nosotros, para ofrecerlos después como nuestro único refugio... Vuestro juego es muy burdo...» (pág. 27).

[Criseida a Edipo] «[...] Aunque nos quiera jamás se atreve a enfrentarse a nuestro padre públicamente. Es más, le falta tiempo para seguir su juego. Ella es su mejor complemento. Y siendo la voluntad de Layo la que gobierna esta casa, la dulzura de Yocasta es una faceta de esa misma voluntad. Lo que Layo no consigue con su fuerza, lo consigue la suavidad de Yocasta...» (pág. 63).

[Edipo a Layo] «Yocasta, en su juventud, aspiraba a ser la esposa de un gran hombre. Aspiraba también a poseer riquezas. Y Yocasta supo cautivar a los hombres con sus encantos, pues para eso fue preparada. Y para eso quiso prepararse» (pág. 75).

Otro rasgo de la personalidad de Yocasta que la aproxima a un modelo de mujer rechazable para las generaciones más jóvenes (representadas por sus hijos en la obra) es su gran preocupación por el «qué dirán», la opinión de los demás y las apariencias:

[Yocasta a Layo, ante la locura de Criseida como consecuencia de la muerte que sus padres han infligido a su bebé, nacido de una unión ilegítima] «Olvidadlo. Los dioses no permitieron que el escándalo trascendiera, y nadie ha conocido la verdad de los hechos. Todos os admiran y envidian. Y nuestra reputación jamás ha sido tan alabada como ahora» (pág. 60).

[Edipo a Yocasta] «También os obcecó el deseo de no provocar jamás un escándalo, ofreciendo a los ojos de Tebas la imagen de una familia unida y dichosa, cuando la realidad era detestable... Por unas causas o por otras, quienes sufrimos las consecuencias de vuestra mezquindad fuimos nosotros» (pág. 76).

Un tercer tema es el ejercicio del poder paternal tiránico como símbolo del poder político dictatorial. Este tema se manifiesta en numerosas ocasiones:

[Yocasta] «Quisiera saber si a nuestra hija le gustaría unir su vida a la de Prómaco.

[Layo] ¡Habéis tenido tiempo para preguntárselo! Además, me gusta a mí y basta» (pág. 26).

[...]

[Yocasta a Criseida] «Mira alrededor de ti. No verás una sola familia en toda Grecia donde no sean los padres quienes decidan la suerte de los hijos. Nadie mejor que nosotros podemos saber lo que os conviene.

Y si tu padre ha decidido que desposes a Prómaco, puedes creer que nada mejor hay para ti» (pág. 26).

[Edipo a Layo] «[...] Ni siquiera permitisteis que saliéramos de aquí. Que construyéramos nuestra propia vida. Era muy poco lo que se os pedía... Salir de aquí y volar con nuestras propias alas...»

[Layo a Edipo] ¡Hacia uso de mi derecho! Es ley de vida que los hijos se sujeten a los padres» (pág. 74).

Layo intenta contener la rebeldía de sus tres hijos menores mediante la fuerza: palizas, latigazos, castigos, etc. Su máxima preocupación es mantener y transmitir la situación establecida, el modo de vida heredado, y para ello cualquier medio le parece válido, es el tema del «fin justifica los medios»:

[Layo a Yocasta] «[...] Quiero que no olvidéis que las riendas de esta casa soy yo quien las tiene. Que tengo derecho a poner un freno en la boca a mis hijos, si lo deseo. Y, como a un caballo que se desboca, los puedo retener por el dolor... No olvidéis que tengo poder de vida y muerte también sobre vos. Recordad lo que tantas veces os he repetido. Cuando se tiene el poder, hay que ejercerlo hasta el fin... Es necesario que os sometáis totalmente a mis deseos. Sólo así podré someter a esos hijos que quieren rebelarse contra mí... De este modo todo entrará dentro del orden establecido por nuestros padres, nuestras leyes y nuestros dioses» (págs. y 56 sig.).

Por lo demás, a ello se une la crítica a las instituciones tradicionales, manifestada, entre otras cosas, en la burla y caricaturización que se hace del sacerdote Protesilao.

[Aminto disfrazado como el sacerdote Protesilao e imitando a éste] «¡Todo fue comercio! ¡Todo lo es!... El oro anda siempre por medio... En realidad, ¿qué es el amor? ¿quién puede hablar de amores desinteresados? Siempre se cambia o truca algo. Gallardía, poder o dinero. Oro con que llenar una bolsa y salvar dificultades o poder con que saciar a los más exigentes...

¡Aquí me tenéis! ¡Soy el sumo sacerdote Protesilao! ¡El gran sacerdote de Tebas! Y me dedico, con la mayor generosidad del mundo, al servicio de los dioses, por el bien de mi pueblo. ¡Hum!... Esto lo sabe hasta el más estúpido. ¿Pero creéis que, si la plegaria no viene acompañada de la bolsa puedo resistir? (Palpándose la barriga). Esta no se llena con aleluyas... Y como vuestro himen, bella Yocasta, sólo se ofrece al mejor postor, y en tiempos agitados, cuando peligrá ésta (*se lleva la mano al cuello haciendo un gesto significativo*), mis rezos sólo se ofrecen al sol que más calienta...» (pág. 18).

En fin, todo esto (el conflicto intergeneracional, el sometimiento de la mujer, la aceptación de la tiranía por parte del hijo heredero beneficiario por lo tanto de la situación, la crítica de las instituciones, etc.) nos puede llevar a concluir que el tema principal es el poder tiránico y la rebelión de los sometidos. El sometimiento patriarcal es sin duda un símbolo del poder político dictatorial: Yocasta y Cretón pueden identificarse aquí, por un lado, como representación de las instancias políticas que se benefician de tal poder dictatorial, pretendiendo pasar ellas mismas como víctimas de la situación, cuando en realidad son cómplices e instigadoras del poder; por otro lado, pueden representar asimismo al pueblo sometido «gustosamente», ya que en ese *status* se siente seguro y protegido. Los tres hijos menores, en tanto que víctimas descontentas, que viven el sometimiento como una privación de su libertad que les impide gobernar su vida por sí mismos, representan al pueblo con aspiraciones democráticas que vence a su tirano atacando aquello que era su principal apoyo y la fuente de su poder.

Sorprendentemente, para vencer a Layo, los «rebeldes» violan, Edipo directamente, a Yocasta, con lo que se pretende la inversión de los valores y de la situación establecida:

[Edipo a Layo y Yocasta] El único modo de luchar contra el sacrilegio es cometiéndolo abiertamente. Sin miedo. Haciéndose un sacrilego. Ello te permite darte cuenta de la banalidad que existe en todos vuestros preceptos y los de vuestros dioses. Te descubre igualmente las mentiras que encierra. En la medida en que avanzamos por la senda prohibida, los dioses caen como muñecos de trapo a quienes la polilla ha reducido a polvo. Y quienes los habéis creado, caéis con ellos.»

[Edipo a Yocasta] No olvidéis que no es el amor lo que a esto me empuja. Ni siquiera el deseo de suplantar a mi padre... Es el deseo de derrotarle. De derrotaros a todos, tirando abajo todas vuestras creencias, y despreciando todo cuanto habéis amontonado» (pág. 77).

Es curioso que esta inversión de los valores (de nuevo muy «cínica» en el sentido antiguo) se haga mediante una escena en la que se produce también la inversión del mito: aquí Layo se enfrenta a una realidad que le aterra, y solicita que le saquen los ojos antes de tener que presenciarla, asumiendo rasgos edípicos:

¡Y delante de mis ojos! ¡Sácamelos, pero no me obligues a ver mi propia deshonra! (pág. 76).

También representan sin duda reminiscencias del Edipo clásico el hijo natural de Criseida que Layo manda matar (pág. 46), o las cuerdas con que Edipo

Aminto han atado a unas columnas los pies y manos de Layo para inmovilizarle, cuerdas que Edipo corta en la escena final (págs. 72, 78). El propio Edipo fue sometido antes por su padre a un amordazamiento similar (pág. 50).

Por otro lado, como apunta Ragué Arias⁸⁴, la relación entre Edipo y Yocasta recuerda aquí más al enfrentamiento entre Clitemnestra y Orestes antes del matricidio que al mito edípico clásico.

Así pues, una vez más, el autor toma de la Antigüedad los elementos de un mito para transfigurarlo por completo. Hace que la acción transcurra en vida de Layo, y los personajes son utilizados para representar unos valores y unos principios distintos a los que los identificaban en la tradición clásica. Edipo aquí no es la víctima de una profecía o de su propio destino, sino que, muy al contrario, es un agente de la sublevación contra ese destino, alguien que utiliza los medios a su alcance para rebelarse contra las viejas creencias y las tradiciones («tirando abajo todas vuestras creencias, y despreciando todo cuanto habéis amontonado», pág. 77). El final de la obra es un final feliz. El tirano es vencido y desarmados sus apoyos. En ese momento Layo pronuncia unas palabras que recuerdan a las de Edipo en el *Edipo Rey* sofocleo:

[Layo] ¡Cielos! ¿por qué me habéis abandonado? (pág. 77)

*[Edipo] ...¡Ay destino! ¡Adónde te has marchado?

¡¡El programa con el que maquetamos no admite notas dentro de tablas!!!!

* Cf. *Edipo Rey* 1311, trad. de Alamillo, Sófocles..., pág. 361.

Los rebeldes se marchan juntos, por fin liberados: «Todo se ha terminado. Vámonos», dice Edipo, mientras Criseida, tarareando una canción, le toma de la mano, y ambos se dirigen hacia Aminto, que les espera en el camino con unos caballos.

⁸⁴ Cf. M. J. Ragué Arias, *Lo que fue Troya...*, págs. 110 y sig.

